



HAL
open science

Grotowski et la “ Tribu ” du théâtre rituel: réseaux, constellations, traditions et inventions dans la pratique et la pensée théâtrales de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner

Samuel Lhuillery

► **To cite this version:**

Samuel Lhuillery. Grotowski et la “ Tribu ” du théâtre rituel: réseaux, constellations, traditions et inventions dans la pratique et la pensée théâtrales de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030102 . tel-04269938

HAL Id: tel-04269938

<https://theses.hal.science/tel-04269938v1>

Submitted on 3 Nov 2023

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3.

École Doctorale 267 – Arts & Médias.

Institut d'Études Théâtrales.

Thèse pour l'obtention du grade de docteur de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Présentée par : Samuel LHUILLERY.

GROTOWSKI ET LA « TRIBU »

DU THÉÂTRE RITUEL

RÉSEAUX, CONSTELLATIONS, TRADITIONS ET INVENTION DANS LA PRATIQUE ET
LA PENSÉE THÉÂTRALES DE JERZY GROTOWSKI, EUGENIO BARBA, RICHARD
SCHECHNER ET VICTOR TURNER.

Tome 1.

Directeur de recherches : Monsieur Marco CONSOLINI, Professeur des Universités
à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Soutenance : 2 décembre 2022.

Membres du jury :

Madame Monique BANU-BORIE, Professeure émérite de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Madame Anne-Françoise BENHAMOU, Professeure en Études Théâtrales à l'ENS de la rue d'Ulm.

Monsieur Guy FREIXE, Professeur émérite de l'Université de Franche-Comté.

Monsieur Michael HOUSEMAN, Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études (EHPE).

Madame Marie PECORARI, Maîtresse de conférences à l'Université Paris Sorbonne – Paris 4.

Monsieur Jean-Marie PRADIER, Professeur émérite de l'Université Paris 8.

GROTOWSKI ET LA « TRIBU » DU THÉÂTRE RITUEL

RÉSEAUX, CONSTELLATIONS, TRADITIONS ET INVENTION DANS LA PRATIQUE ET LA PENSÉE THÉÂTRALES
DE JERZY GROTOWSKI, EUGENIO BARBA, RICHARD SCHECHNER ET VICTOR TURNER.

Dans le courant des années soixante, Jerzy Grotowski et son Théâtre Laboratoire sont passés de la marginalité à la renommée internationale et à la polarisation du champ théâtral, donnant naissance à tout un réseau interconnecté de créateurs, d'acteurs, de théoriciens et d'anthropologues rassemblés autour des liens entre théâtre et rituel. Dans le sillage de Grotowski ont émergé de nouveaux champs disciplinaires comme l'Anthropologie Théâtrale d'Eugenio Barba, et les *performance studies* dont Richard Schechner, nourri par sa rencontre avec Victor Turner, fut l'architecte principal. Cette « tribu » interculturelle naissante s'est tissée autour de la pratique de l'Odin Teatret et de son « peuple secret », du Performance Group de Richard Schechner, et d'une myriade d'autres constellations de créateurs liés les uns aux autres par des vecteurs interpersonnels et humains. Au tournant des années soixante-dix, Grotowski annonça son départ du théâtre, et prolongea son aventure pendant trois décennies, loin des regards extérieurs, dans l'espace liminal de la forêt polonaise, ou dans l'isolement de son Workcenter à Pontedera – à travers le parathéâtre, le Théâtre des Sources, le programme *Objective Drama* et l'Art comme véhicule. Toutefois, malgré cet ésotérisme apparent, malgré la brièveté fulgurante de la présence du Théâtre Laboratoire sur les scènes internationales, et malgré le peu de spectateurs-témoins ayant eu l'opportunité d'y assister, la tradition à la fois retrouvée et inventée par Grotowski continue de fasciner et de nourrir la pratique théâtrale contemporaine, et de se transmettre par des moyens humains et incarnés. L'objet de cette thèse est d'étudier l'arborescence de ces réseaux et de ces constellations qui furent à la source de cette tradition, d'interroger leur relation au rituel, et de mettre en lumière leur vitalité dans le monde contemporain.

Mots clefs : théâtre, rituel, performance, tradition, anthropologie, interculturelisme.

GROTOWSKI AND THE « TRIBE » OF RITUAL THEATRE

NETWORKS, CONSTELLATIONS, TRADITIONS AND INVENTION IN THE THEATRICAL PRACTICE AND THOUGHT
OF JERZY GROTOWSKI, EUGENIO BARBA, RICHARD SCHECHNER AND VICTOR TURNER.

In the course of the 1960s, Jerzy Grotowski and his Laboratory Theatre went from marginality to international prominence and polarisation of the theatrical field, giving rise to a whole interconnected network of creators, actors, theorists and anthropologists gathered around the relationships between theatre and ritual. In Grotowski's wake, new disciplinary fields emerged, such as Eugenio Barba's Theatrical Anthropology, and performance studies, of which Richard Schechner, nourished by his encounter with Victor Turner, was the principal architect. This nascent intercultural « tribe » was woven around the practice of the Odin Teatret and its « secret people », Richard Schechner's Performance Group, and a myriad of other constellations of creators linked to each other by interpersonal and human vectors. At the turn of the 1970s, Grotowski announced his departure from theatre, and continued his adventure for three decades, hidden from view, in the liminal space of the Polish forest, or in the isolation of his Workcenter in Pontedera – through paratheatre, Theatre of Sources, the Objective Drama program, and Art as vehicle. However, despite this apparent esotericism, despite the Laboratory Theatre's meteoric and fleeting presence on international stages, and despite the few spectator-witnesses who have had the opportunity to attend, the tradition both rediscovered and invented by Grotowski continues to fascinate and nourish contemporary theatre practice, and to be transmitted through human and incarnate means. The purpose of this thesis is to study the arborescence of these networks and constellations that were the source of this tradition, to question their relationship to ritual, and to highlight their vitality in the contemporary world.

Keywords: theatre, ritual, performance, tradition, anthropology, interculturalism.

À ma Tribu incandescente, arborescente et astrale.
À l'élargissement du seuil.

REMERCIEMENTS

Au seuil de cette thèse, mes plus profonds remerciements s'adressent à Marco Consolini, Professeur des Universités à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, pour son accompagnement généreux, sa présence bienveillante et son soutien indéfectible, à travers toutes les étapes de ce long rite de passage. C'est à ses conseils et aux séances du GRIRT (Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre), dont il partage la direction avec Sophie Lucet et Romain Piana, que je dois l'essentiel de mon ancrage en histoire du théâtre, et ma conscience de la matérialité de cette histoire.

Ce travail n'aurait jamais vu le jour sans l'engagement et le soutien sans faille d'Anne-Françoise Benhamou, Professeure en Études Théâtrales à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, qui m'accompagna et me guida contre vents et marées dans la gestation de ce projet. C'est elle qui m'a dirigé vers Marco Consolini. Qu'elle en soit infiniment remerciée.

Je souhaite témoigner de ma gratitude envers Jean-Marie Pradier, Professeur émérite de l'Université Paris 8, et Michael Houseman, Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études (EHPE), qui en plus de m'avoir fait l'honneur d'être rapporteurs de cette thèse, ont considérablement enrichi ma réflexion, à travers leurs séminaires, leurs interventions, leurs écrits et les longs échanges personnels qu'ils ont bien voulu m'accorder.

Je remercie Monique Banu-Borie, Professeure émérite de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, qui sans le savoir, à travers ses ouvrages, m'a ouvert la porte à l'univers de Grotowski ; et Marie Pecorari, Maîtresse de conférences à l'Université Paris Sorbonne – Paris 4, qui joua le même rôle à propos de Richard Schechner.

Je remercie Guy Freixe, Professeur émérite de l'Université de Franche-Comté, et François Thomas, Professeur des Universités au département Cinéma et Audiovisuel de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, qui ont composé mon comité de suivi de thèse, dont les rendez-vous annuels ont marqué des points de repère et des bornes essentielles dans mon cheminement.

Au-delà de son travail, qui a profondément nourri ma recherche, c'est pour sa simplicité, sa vivacité, sa générosité et son humour, lors de notre première rencontre en 2019, pendant nos deux entretiens,

et dans nos échanges réguliers, que je souhaite remercier Richard Schechner. Je remercie également Eugenio Barba, Kris Salata et Antonio Attisani, qui par leur ouverture et leur disponibilité m'ont fourni de nombreuses réponses et ont constitué une source d'inspiration constante.

Merci à l'équipe de recherche et de documentation de l'Institut Grotowski, à Pascale Butel-Skrzyszowski, directrice de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine et responsable du Fonds Grotowski, et aux équipes de travail et d'accueil de l'IMEC, pour m'avoir permis d'accéder à de précieuses informations, dans un cadre non moins précieux.

À Jorge Parente, dont les stages m'ont permis d'approcher de manière concrète l'héritage de Zygmunt Molik, et dont la présence me permet d'appréhender ce que peut être un maître ; à Thierry de Bresson et à Philippe Burin des Rozières, qui prolongent la présence de Ludwik Flaszen ; à Jean-François Favreau et Marie-Geneviève l'Her, qui ouvrent des espaces de liberté ; à Antonio Dente, Victor Parente et Manon Cazes, avec qui des liens vibrants se sont tissés dans l'espace liminal du travail et du chant ; à Paola Pelagalli, collègue grotowskienne, amie et compagne de route, je dis simplement : à bientôt.

Je remercie mes parents, Jean et Hélène Lhuillery, pour leurs précieuses relectures – et pour leur appui dans les urgences de traduction. À ce titre, merci également à Neil et Nina Young.

Je remercie encore Tommaso Zaccheo, Carmen Kautto, Lu Nan, Cristina Tosetto, Annette Gardet, Jean Youssef, Evandro Luis Teixeira, Beatrice Montorfano et Louise Putov, le petit groupe de doctorants dont Marco Consolini est autant le directeur que le *paterfamilias*, pour le soutien mutuel et les découvertes communes, au fil de nos parcours parallèles.

À Guillaume Bohic et à Adrien Tydgadt, je dois la volonté et l'endurance de soutenir l'allégie.

Envers Pélagie Moreau, enfin – ma gratitude devra s'exprimer autrement qu'en paroles.

Table des matières

Remerciements.....	4
Introduction.....	9
1. Au seuil du labyrinthe.....	9
2. Objets et méthodes : une recherche en histoire du théâtre, nourrie par l'anthropologie et les <i>performance studies</i> , pour interroger la postérité de l'héritage de ces traditions inventées.....	13
3. Plan de notre recherche.....	21
I – Aux sources du théâtre de Grotowski.....	24
A. Contexte culturel, historique et théâtral de l'émergence de l'entreprise grotowskienne.....	24
1. « Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part ».....	24
2. Le « dégel » dans la Pologne des années soixante : un « totalitarisme à trous ».....	28
3. L'esprit des années soixante : la fragmentation et la quête de la communauté.....	34
4. La « suprématie des metteurs en scène » dans le théâtre polonais des années soixante.....	41
5. Les conditions matérielles du théâtre en Pologne.....	49
B. Initiations, héritages et traditions : des premières expériences de Grotowski à la reprise du Théâtre des 13 Rangs [1933 – 1959].....	55
1. Les premières initiations de Jerzy Grotowski [1933 – 1951]	55
2. Le choix du théâtre et les premières années de formation [1951 – 1955]	63
3. L'apprentissage de la mise en scène et l'engagement politique [1955 – 1959].....	70
4. Grotowski, Stanislavski et les « martyrs du théâtre » : un « héritage moral ».....	77
5. La Reduta, Artaud : un rapport actif et créatif à la tradition.....	86
6. Les germes du Théâtre Laboratoire dans les mises en scène et les textes de « l'époque paléo-grotowskienne » [1956 – 1959]	95
7. L'invitation de Ludwik Flaszen et la reprise du Théâtre des 13 Rangs [1959].....	102
II – Entre théâtre et rituel : du Théâtre des 13 Rangs au Théâtre Laboratoire [1959 – 1966]	115
A. <i>Le Théâtre psycho-dynamique</i> : Le Théâtre des 13 Rangs à la recherche d'un rite collectif [1959 – 1961].....	115
1. Remarques préliminaires : un rapport évolutif au théâtre et au rituel.....	115
2. <i>Orpheus, Caïn, Faust, Mystère-Bouffe</i> : les commencements du Théâtre des 13 Rangs [1959 – 1960]	127
3. <i>Shakuntala</i> : le premier tournant vers le travail sur l'art de l'acteur [1960].....	134
4. <i>Les Aïeux</i> et <i>Kordian</i> : le « théâtre psycho-dynamique » et la recherche d'un rite collectif [1961 – 1962]	142
B. <i>À la recherche du théâtre perdu</i> : le Théâtre Laboratoire en quête d'une autre forme de rituel à travers l'« acte total » [1962 – 1966].....	160
1. Du « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs » à l'« Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur » : la question de la « méthode »	160
2. Les clefs secrètes du « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs ».....	175
3. D' <i>Akropolis</i> au <i>Prince constant</i> : l'abandon du rituel et le passage du spectateur au témoin	183
4. La naissance du théâtre « pauvre » et la redécouverte paradoxale d'une autre forme de rituel à travers l'« acte total »	200
C. « Le théâtre est une rencontre » : la recherche d'une relation humaine authentique [1962 – 1966]	215
1. La « <i>via negativa</i> » et l'acteur « saint » : la quête de l'« organicité ».....	216
2. La « <i>conjunctio oppositorum</i> » : des « impulsions vivantes » à la partition.....	233
3. De la « guilde médiévale d'artisans » à la « tribu » initiatique.....	246
4. Grotowski, maître charismatique d'une « communauté de sentiment », de corps et de pratiques.....	259

III – Le tissage de la « tribu » du théâtre rituel : Transmissions pratiques, développements théoriques, ramifications humaines.....	270
A. La réception paradoxale du Théâtre Laboratoire : de l'anonymat à la renommée internationale et à la polarisation du champ théâtral [1959 – 1969].....	270
1. Une nécessaire prise de distance critique envers la complexité et les contradictions de l'historiographie et de la « légende grotowskienne ».....	270
2. Des débuts difficiles : le Théâtre des 13 Rangs à la conquête des spectateurs, entre stratégie et compromis politiques [1959 – 1962]	278
3. Les ruses d'Eugenio Barba, le premier apôtre du Théâtre Laboratoire : d'Opole à Wrocław, l'édification d'une « constellation » d'alliés [1962 – 1965]	286
4. Tournées internationales et séminaires pratiques : la polarisation du champ théâtral [1965 – 1968]	303
5. Grotowski aux États-Unis : confluence et renommée internationale, de la consécration d' <i>Apocalypsis cum figuris</i> à la sortie du théâtre [1969 – 1970].....	325
B. Eugenio Barba et le « peuple secret » de l'Odin Teatret.....	347
1. Les débuts de l'Odin Teatret, entre amateurisme et travail acharné : l'invention d'une « petite tradition nomade ».....	347
2. Rites de passage, « blessures » et « obsessions » : les fondations d'une « tribu endogame »	364
3. Du « Tiers Théâtre » à l'« Anthropologie Théâtrale » : la marginalité pour identité, l'interculturalisme pour horizon, le théâtre pour patrie.....	376
4. « Trocs », fêtes et cérémonies : la culture de l'Odin Teatret, « forteresse “aux murs de vent” » et centre névralgique de multiples réseaux d'influence et de création.....	396
C. Richard Schechner et Victor Turner : « Du rituel au théâtre et retour », la naissance des <i>performance studies</i>	416
1. Quelques éléments de contexte : l'élargissement du champ de la performance et la « tresse efficacité-divertissement ».....	417
2. Richard Schechner, Grotowski et les avant-gardes américaines : vers un « théâtre environnemental »	431
3. Richard Schechner et The Performance Group : fascination de la communauté, dangers du communautarisme.....	448
4. L'amitié entre Richard Schechner et Victor Turner et la naissance des <i>performance studies</i>	464
5. L'influence théorique des <i>performance studies</i> , l'influence pratique de l'« ethnographie performative » et des « rasaboxes ».....	481
IV – L'arborescence grotowskienne : racines, branchages et pollinisation [1969 - ?].....	500
A. Le parathéâtre, ou la quête de la liminalité [1969 – 1977].....	500
1. La sortie du théâtre : le « crépuscule » du Théâtre Laboratoire, l'aube de nouvelles pratiques	500
2. Le parathéâtre et la forêt polonaise, hauts lieux de liminalité.....	511
B. Du Théâtre des Sources [1976 – 1982] au programme <i>Objective Drama</i> [Drame Objectif] » [1983 – 1986] : l'invention d'une tradition organique.....	530
1. La genèse du Théâtre des Sources.....	530
2. Le rituel comme « expérience qui produit de l'expérience »	548
3. Grotowski à Irvine : entre « connexion verticale » et diffusion horizontale	563
C. L'Art comme véhicule : la question de la transmission [1986 – ?].....	579
1. Le « monastère » de Pontedera : entre ésotérisme et exotérisme.....	579
2. « Le secret [...] est qu'il n'y a pas de secret ».....	602
3. Le Workcenter après la mort de Grotowski : du théâtre au rituel et retour ?	615
Conclusion – Un archipel tissé de liens humains.....	641

1. La structure arborescente de la « tribu » du théâtre rituel.....	641
2. L'entrée dans la mémoire et la réévaluation de l'héritage de Grotowski.....	652
3. Le tissage du « fil d'Ariane ».....	662
Annexes.....	670
Chronologies.....	673
Entretiens.....	787
I – Une maïeutique de la voix – entretien avec Jorge Parente.....	787
II – Conversations avec Richard Schechner.....	814
Bibliographie.....	885
I – Constellation de Jerzy Grotowski, du Théâtre Laboratoire et de ses héritiers.....	885
II – Constellation d'Eugenio Barba, de l'Odin Teatret et de l'interculturalisme.....	910
III – Constellation de Richard Schechner, de Victor Turner et des <i>performance studies</i>	922
IV – Anthropologie, sciences cognitives et histoire des idées.....	938
V – Histoire du théâtre et des groupes théâtraux	951
Index des personnes citées.....	961

INTRODUCTION

1. Au seuil du labyrinthe

Dans une lettre ouverte adressée à Richard Schechner, intitulée « Le peuple du rituel », Eugenio Barba écrit en 1991 :

Pour comprendre le théâtre du XXème siècle, il ne faut pas oublier que certains théâtres, certains groupes, ont fonctionné et fonctionnent non seulement comme des *Ensembles*, mais aussi comme des tribus. Encore que tribu ne soit pas le mot exact car il évoque des images archaïques. Il vaudrait mieux parler de théâtres qui inventent de petites traditions¹.

Malgré cette mise en garde contre les images archaïques véhiculées par le terme de « tribu », ce mot revient fréquemment dans les écrits d'Eugenio Barba, de Jerzy Grotowski, de Ludwik Flaszen, le premier collaborateur de Grotowski, ainsi que de Richard Schechner, et semble exercer une forme de fascination – qu'il s'agisse de faire appel à un temps fantasmé où le théâtre « était encore partie intégrante de la religion² » et « libérait l'énergie de la congrégation ou de la tribu en incorporant le mythe et en le profanant ou plutôt en le transcendant³ », d'imaginer comment « deux tribus profondément différentes [peuvent] se rencontr[er] sur les rives opposées d'un fleuve [...] pour donner quelque chose et recevoir quelque chose en échange⁴ », de rejeter l'assimilation à l'image d'une « tribu archaïque, d'une communauté primitive où la vie quotidienne et la vie rituelle s'interpénètrent⁵ », de définir la civilisation occidentale comme le « cimetière des tribus⁶ », ou encore d'interroger le passage « du tribalisme pré-industriel au tribalisme postmoderne⁷ ».

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, L'Entretemps, Saussan, 2004, p. 215. [Italiques originaux].

2 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, traduit en français par CLAUDE B. LEVENSON, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, p. 21.

3 *Ibid.*

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Deux tribus », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan, 1999, p. 117.

5 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabyli*, 2001, p. 69.

6 L. FLASZEN, « *Akropolis* – Commentaire pour le spectacle », *Grotowski et compagnie*, L'Entretemps, Lavérune, 2015, p. 71.

7 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad [Du rituel au théâtre et retour : La structure et le processus de la dyade efficacité-divertissement] », *Performance Theory [Théorie de la performance]*, Routledge, New York et Londres, 1988 [1977], p. 111 : « *from pre-industrial tribalism to postmodern tribalism* ».

Le terme de « rituel », que Jean-Marie Pradier définit comme un « attracteur étrange¹ », est également problématique : tour à tour considéré comme l'ancêtre du théâtre, comme un moyen de fonder et de régénérer la communauté, comme un outil de conservation des valeurs établies, comme un espace de subversion et de réinvention des codes sociaux, comme un cadre garantissant l'efficacité des gestes et des symboles, comme un carcan idéologique devant être transcendé, comme une structure objective de comportement ayant des effets psychophysiques concrets et répétables, comme une relique dégradée du fait de l'absence d'une foi partagée, ou encore comme le réceptacle du « savoir incarné des traditions ancestrales² », le rituel « jouit à présent d'une vogue étonnante non sans provoquer un effet de mode pour le moins ambigu³ ». En s'appuyant sur les réflexions de Gérard Lenclud à propos de la « tradition », que ce dernier définit comme pouvant être un « mot-outil⁴ » autant qu'un « mot-problème⁵ », Jean-Marie Pradier affirme :

Le mot rituel est devenu un mot-problème lorsque l'extrême variété des pratiques qu'il désignait a été perdue de vue. Il me semble que « rituel » s'inscrit dans une nouvelle catégorie de mots : les mots-appâts. Le mot-appât est un mot qui attire et stimule en raison de sa capacité à prendre sens par projection, à la façon d'un test projectif. Chacun le charge d'interprétations et d'attentes⁶.

Ainsi, si la question du rituel fut au cœur des préoccupations de chacun des créateurs de la « tribu » que nous nous proposons d'étudier, les définitions qu'ils en donnèrent, les fonctions qu'ils lui attribuèrent et les aspirations qui justifiaient ce recours au rituel étaient très diverses, changeantes, et parfois contradictoires au sein même de leur parcours.

Le sens du mot « théâtre », dans le contexte de notre étude, n'est toutefois pas beaucoup plus évident : comme nous le verrons, les spectacles qui incarnèrent la révolution grotowskienne du « théâtre pauvre⁷ » et qui érigèrent le Théâtre Laboratoire au rang de mythe sur la scène

1 J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics*, n°4, L'Entretemps, Montpellier, printemps 2009, p. 99.

2 D. LASTER, « Embodied Memory : Body-Memory in the Performance Research of Jerzy Grotowski [La mémoire incarnée : Le corps-mémoire dans la recherche sur la performance de Jerzy Grotowski] », *New Theatre Quarterly*, vol. 28, n°3, août 2012, p. 218 ; cité et traduit en français dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Les “points de contact” entre performance et anthropologie », C. BIET, S. ROQUES (dirs.), *Communications*, n°92, *Performance – Le corps exposé*, op. cit., p. 142.

3 J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics*, op. cit., p. 83.

4 G. LENCLUD, « Qu'est-ce que la tradition ? », M. DETIENNE, *Transcrire les Mythologies : Tradition, écriture, historicité*, Albin Michel, Paris, 1994, p. 25 : « Un mot-outil est un mot qu'on utilise sans trop penser à son sens. Il est une procédure grossière d'identification. L'important, c'est à quoi ce mot permet de vite référer. »

5 *Ibid.* : « Un mot-problème est un mot-outil sur lequel on s'est arrêté. »

6 J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics*, op. cit., p. 99.

7 Voir J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit.

internationale – *Akropolis, Le Prince constant, Apocalypsis cum figuris* – ne s'adressaient pas à des spectateurs, mais à des « témoins », remettant en cause l'un des fondements même de la structure théâtrale. Qui plus est, après être passé, en à peine une décennie, de la marginalité et de l'anonymat d'une petite ville de Pologne à la renommée mondiale et à la polarisation du champ théâtral, Grotowski annonça au tournant des années soixante-dix qu'il renonçait au théâtre pour se consacrer à ce qu'il appellerait successivement le « parathéâtre », le « Théâtre des Sources », le « Drame Objectif [*Objective Drama*] » puis « l'Art comme véhicule » – en l'absence de tout observateur extérieur, qu'il soit spectateur, témoin ou critique, et en remettant également en question le rôle de l'acteur, que Grotowski désigna ensuite par le terme de « Performer¹ », emprunté aux *performance studies* [études de la performance] développées par Richard Schechner, avant d'adopter encore plus pragmatiquement celui de « doer [actuant, celui qui fait²] ». Dans le même temps, aux États-Unis, Richard Schechner, nourri par sa rencontre avec l'anthropologue Victor Turner, opéra un profond changement de paradigme dans les études théâtrales, en élargissant considérablement le champ de la performance grâce aux outils empruntés à l'anthropologie, à l'ethnologie, à la sociologie, à l'éthologie, à la biologie et aux neurosciences. Eugenio Barba, quant à lui, définit essentiellement le théâtre non pas comme un art ou une institution, mais comme une identité, un mode de vie, ou une « patrie³ », en soutenant : « Le théâtre ce sont les hommes et les femmes qui le font⁴ ». Dans son important manifeste intitulé « Théâtre-Culture », publié en 1979, il affirmait radicalement :

La « science » du théâtre n'a pas encore connu sa révolution copernicienne. Tout se passe encore comme si c'étaient les hommes qui tournaient autour des terres immobiles des esthétiques et des idéologies théâtrales, alors que ce sont elles qui tournent autour des hommes qui les ont engendrées à travers leur histoire.

Autour de qui s'est dessinée ton orbite ? Autour du théâtre psychologique ou autour de la biomécanique ? Autour du Théâtre de la Cruauté ou autour du Théâtre Épique ?

Brecht, Stanislavski, Meyerhold, Artaud : c'est à partir de ces hommes devenus catégories que l'on juge l'œuvre de ceux qui viennent après eux⁵.

1 J. GROTOWSKI, « Performer », *Workcenter of Jerzy Grotowski*, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1988 ; repris dans R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 376. Dans version française de ce texte, traduit par François Kahn, ce terme est conservé en anglais. Voir J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1987, p. 53.

2 *Ibid.* Il est intéressant de noter que dans la version française, le terme « doer » est traduit par « danseur », ce qui met l'accent sur l'accomplissement d'une action non-figurative, qui trouve son sens dans son accomplissement même.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 220.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Ce théâtre qui n'est pas fait de pierres et de briques », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 159.

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Théâtre-Culture », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 193. [Nous soulignons.]

Au vu de ces ambiguïtés sémantiques, l'objet de notre étude, la « "tribu" du théâtre rituel », apparaît comme hautement paradoxal, chargé de projections et d'attentes, tissé de fables et de mythes, et soumis à de constantes redéfinitions. Toujours est-il qu'à partir des années soixante, dans un souci de régénération du théâtre occidental, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner, nourris par les questions émergentes de l'interculturalisme et par les avancées de l'anthropologie et des sciences du vivant, ont cherché à établir un rapport nouveau à l'acte créateur, dans une approche ritualiste de la pratique et de la théorie théâtrales. Ces entreprises, au départ marginales, sont nées dans – et ont donné naissance à – une vaste communauté d'hommes et de femmes de théâtre, d'acteurs, de metteurs en scène, de praticiens, de théoriciens, d'universitaires, de critiques, de traducteurs, de programmateurs et d'éditeurs, rassemblés par cette volonté de faire du rituel un modèle performatif et théâtral. Cette communauté internationale et interculturelle – que nous appellerons « tribu » par provocation, pour en souligner les liens dynamiques de parenté, de filiations et d'ancestralité ; la structure nomade, fluide et mouvante ; ainsi que la dimension fantasmatique et les aspirations parfois archaïques – est un assemblage de constellations de personnes interconnectées, dont les liens se sont tissés à travers des rencontres, des collaborations de durées variables, des recherches et des ambitions communes, des transferts culturels, des acculturations, des échanges dans la pratique et dans l'enseignement. Ces liens n'excluent toutefois pas de profondes divergences contextuelles, éthiques et idéologiques, qu'il sera nécessaire de souligner. Nous empruntons à Françoise Baillet cette notion de « constellation » rassemblant des « médiateurs [qui] relèvent d'une forme de communauté, ainsi que de mêmes réseaux intellectuels et culturels¹ », parce qu'elle présente l'intérêt historiographique de donner une place essentielle à « la contingence, aux hasards des rencontres, aux intentions et stratégies plus ou moins conscientes des acteurs² » – et qu'elle « invite par conséquent à adopter une perspective micrologique sur les personnes, les contacts et les constellations³ » qui agissent dans la création, la réception et la circulation d'une œuvre, au sens le plus large. Pour retracer le parcours qui conduisit la pièce *Mercedes*, de Thomas Brasch, à être publiée par l'Arche Éditeur, Françoise Baillet mobilise ainsi « une analyse des constellations [*Konstellationsforschung*], laquelle est proposée en philosophie⁴

1 F. BAILLET, « Thomas Brasch chez L'Arche Éditeur ? Pour une autre écriture de l'histoire du théâtre dit "de RDA" », F. BAILLET, N. COLIN (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021, p. 136.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Voir D. HENRICH, *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)* [*Les constellations. Problèmes et débats à l'origine de la philosophie idéaliste (1789-1795)*], Klett-Cotta, Stuttgart, 1991. Voir également M. MULSOW, « Qu'est-ce qu'une constellation philosophique ? Propositions pour une analyse des réseaux intellectuels », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°1, Éditions de l'EHESS, janvier-février 2009, p. 83 :

afin d'étudier les réseaux intellectuels¹ » ; et convoque l'analyse de Martin Mulrow :

Lorsque plusieurs personnes sont en étroite communication les unes avec les autres et sont unies par une problématique identique ou semblable, lorsque cette communication donne lieu à des essais de création, voire à une multiplicité de tentatives de création qui se succèdent dans un temps restreint, il est possible que l'on ait affaire à une constellation².

Le chercheur ajoute : « [L]es constellations doivent plutôt être regardées, dans un premier temps, comme des objets complexes qui recouvrent aussi bien les personnes et leurs motivations que les idées, problématiques et théories et les documents dans lesquels celles-ci s'énoncent³ ».

2. Objets et méthodes : une recherche en histoire du théâtre, nourrie par l'anthropologie et les *performance studies*, pour interroger la postérité de l'héritage de ces traditions inventées

Là réside précisément l'objet de notre étude : à travers une analyse historique approfondie des réseaux humains à l'origine de cette vaste restructuration du champ théâtral dans le sillage de Grotowski, ainsi que des créations, des institutions, des lieux, des théories et des documents dans lesquels ils se sont matérialisés, nous chercherons, dans un premier temps, à comprendre l'émergence et le tissage de ces réseaux interconnectés, mais dont chacun est ancré dans un terreau culturel, théâtral, historique, social, politique et spirituel spécifique – le contexte de la Pologne communiste des années soixante, dans lequel le Théâtre Laboratoire vit le jour, étant évidemment très différent de celui des avant-gardes théâtrales américaines qui donna naissance au Performance Group de Richard Schechner, ou du cadre scandinave de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba. Nous chercherons ainsi à élucider les besoins, les aspirations et les nécessités personnelles qui furent à l'origine de ces démarches, ainsi qu'à en interroger la paradoxale réception française et internationale, à travers ses différentes étapes : de la critique immédiate, au moment d'incandescence de ces créations, à l'archivage, la prise en compte et l'entrée dans la mémoire. L'une des difficultés de cette entreprise réside dans la nature même des travaux qui en font l'objet : si, comme le souligne Patrice Pavis, « la première et la plus ancienne période de l'œuvre [de

1 F. BAILLET, « Thomas Brasch chez L'Arche Éditeur ? Pour une autre écriture de l'histoire du théâtre dit “de RDA” », F. BAILLET, N. COLIN (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, op. cit., p. 137.

2 M. MULROW, « Qu'est-ce qu'une constellation philosophique ? Propositions pour une analyse des réseaux intellectuels », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°1, Éditions de l'EHESS, janvier-février 2009, p. 83.

3 *Ibid.*

Grotowski] est aussi la mieux connue, la seule dont chacun peut se faire sa propre idée, quoique rétrospective¹ » ; les périodes suivantes de son travail, qui n'admettaient pas de témoins, ne sont accessibles « qu'à travers des témoignages parcellaires, souvent autocensurés des quelques “visiteurs” (spectateurs) et la lecture de textes difficiles, voire cryptiques, de Grotowski, autant de documents peu parlants, voire muets sans la connaissance pratique du contexte² ».

La chercheuse Lisa Wolford, en commentant le symposium international qui se déroula à São Paulo, au Brésil, en 1996, trois ans avant la mort de Grotowski – et qui fut l'occasion pour ce dernier de présenter Thomas Richards comme son héritier au monde théâtral –, souligne ainsi le « fossé générationnel prononcé³ » qui y séparait les chercheurs et les universitaires « dont le principal point de référence par rapport à Grotowski était le travail du Théâtre Laboratoire, et ceux qui furent impliqués dans le travail de Grotowski dans les années suivantes⁴ ». Les dissensions et les querelles qui opposent les commentateurs de Grotowski ne se limitent toutefois pas à cette différence générationnelle, comme le remarque Marco De Marinis :

Une philologie grotowskienne est encore bien loin d'avoir été constituée – ce qu'on peut d'ailleurs constater aux coups que certains spécialistes se sont donnés à l'aveuglette ces dernières années : [Leszek] Kolankiewicz qui tire sur [Richard] Schechner, [Antonio] Attisani qui tire sur Kolankiewicz (et aussi sur [Zbigniew] Osiński et Schechner – et presque tout le monde s'en prend à ce dernier, ce qui me semble un peu excessif⁵).

Qui plus est, Kathleen Cioffi souligne le fait qu'à ce fossé générationnel s'ajoute « un fossé national entre les universitaires polonais et ceux d'autres pays⁶ » : si à partir de la fin des années soixante, les travaux de Grotowski furent acclamés dans le monde entier, « au point d'avoir changé non seulement le cours du théâtre, mais la conception que nous nous en faisons⁷ », la réception polonaise de ces travaux fut loin d'être aussi chaleureuse. Par ailleurs, ce fossé national ne se situe pas uniquement entre la Pologne et le reste du monde : comme nous le verrons, la réception

1 P. PAVIS, « Grotowskienne (postérité ...) », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2013, p. 339.

2 *Ibid.*, p. 340.

3 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread [Introduction générale : le fil d'Ariane] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 18 : « pronounced generational divide ».

4 *Ibid.* : « whose primary point of reference in relation to Grotowski was the work of the Laboratory Theatre, and those who became involved in Grotowski's work in later years ».

5 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 186.

6 K. CIOFFI, « Grotowski's Anniversary, Grotowski's Legacy [L'anniversaire de Grotowski, l'héritage de Grotowski] », *Theater*, vol. 40, n°2, 2010, p. 125 : « a national divide between Polish scholars and ones from other countries ».

7 P. PAVIS, « Grotowskienne (postérité ...) », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 339.

française de Grotowski est très différente de l'accueil qui lui fut réservé aux États-Unis, ou de son influence en Italie. Une difficulté supplémentaire réside enfin dans le fait que Grotowski a lui-même consciemment « programmé la réception de sa propre image¹ », en contrôlant non seulement ses propres textes, « qu'il élaborait généralement longuement et soigneusement avant de les autoriser² », mais également, quand c'était possible, « ceux de ses collaborateurs destinés à l'impression, textes soumis à une obligation tacite de s'accorder avec lui (ou Ludwik Flaszen) sur tout ce qui serait d'une manière ou d'une autre rendu public. De cette manière, Grotowski orientait l'opinion que les autres avaient de lui et du groupe qu'il dirigeait³ ». Face à ces difficultés, à ces querelles et à ces différentes réceptions, et prenant acte de ces « lacunes documentaires persistantes⁴ », de « la non moins persistante sous-estimation de certaines zones du travail et de la production théorique de Grotowski⁵ », et de « l'accumulation dans le temps [...] de nombreux malentendus et pseudo-problèmes⁶ » mis en évidence par Marco De Marinis ; Patrice Pavis affirme : « Pour évaluer correctement l'héritage de Grotowski, il faudrait rendre compte de l'intégralité de son parcours, centrer la réflexion sur l'impact de cette œuvre sur la production théâtrale d'à présent, l'anthropologie du théâtre et sur les *Performance Studies* qui organisent l'étude des deux premières⁷ ». C'est là l'ambitieux programme auquel nous essaierons de répondre dans le présent travail⁸.

1 Z. OSIŃSKI, « L'opera di Jerzy Grotowski come oggetto di studi [L'œuvre de Grotowski comme objet d'étude] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy Grotowski et son Laboratoire]*, Bulzoni Editore, Rome, 2011, p. 527 : « ha programmato la ricezione della propria immagine ».

2 *Ibid.*, p. 502 : « che di solito prima di autorizzare elaborava a lungo e con molta attenzione ».

3 *Ibid.* : « quelli dei suoi collaboratori destinati alla stampa, testi che sottostavano a un obbligo non scritto di concordare con lui (o con Ludwik Flaszen) tutto ciò che in qualche modo sarebbe stato reso pubblico. In questo modo Grotowski indirizzava l'opinione che gli altri avevano su di lui e sul gruppo da lui guidato ».

4 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 186.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 P. PAVIS, « Grotowskienne (postérité ...) », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 340.

8 Dans le propos introductif d'un article sur l'émergence des *performance studies*, Jean-Marie Pradier s'interroge : « [...] quelle est la nature du terrain et les ingrédients, qui ont pu permettre l'élaboration, le développement et l'épanouissement d'une proposition théorique qui a secoué le champ traditionnel des études théâtrales et l'ont ouvert à d'autres horizons ? Pour quelles raisons ces perspectives fécondées par les expérimentations conduites en Pologne par Jerzy Grotowski ont-elles eu tant de difficultés à prendre place dans le concert des recherches en Europe, dont la France ? ». J.-M. PRADIER, « Regard anthropologique sur la Performance Theory », *Théâtre/Public*, n°190, juillet 2008, p. 23. De même, Raphaëlle Doyon souligne, à propos de l'« Anthropologie Théâtrale » d'Eugenio Barba : « L'Anthropologie Théâtrale est ainsi devenue un guide pratique pour l'aspirant acteur qui cherche à développer un langage physique efficace. La France n'a fait que peu de place à cette proposition devenue, à partir du milieu des années 1970, une référence incontournable pour de nombreux groupes de théâtre indépendants, en Amérique du Sud et en Italie notamment. Nous proposons d'étudier l'Anthropologie Théâtrale comme le résultat du parcours biographique multiculturel d'Eugenio Barba, celui qui la pense, seul, puis avec ses acteurs et collaborateurs ». R. DOYON, « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba », Y. ABDELKADER, S. BAZILE, O. FERTAT (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003, consulté le 05/09/2022 : <https://books.openedition.org/pub/35058?lang=en>. Ce sont sensiblement les mêmes interrogations et les mêmes démarches que nous souhaitons étendre à l'ensemble de ce réseau de créateurs rassemblés par la question du rituel.

Pour ce faire, il sera nécessaire de resituer les aventures créatives et humaines de Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner dans leurs contextes historiques et culturels spécifiques, et de confronter des perspectives et des points de vue différents, afin de ne pas laisser ces créateurs nous dicter leur histoire – qu'ils ont, comme nous le verrons, largement réécrite eux-mêmes, en s'entourant de fables et de mythes qui continuent aujourd'hui encore d'en informer la réception. En plus de proposer une lecture critique des écrits de ces figures polarisantes – dont nous interrogerons également les traductions ou les réécritures, qui sont souvent révélatrices de questions fondamentales –, nous nous appuierons donc sur un large éventail de textes et de témoignages écrits « à chaud », qui nous permettront de saisir la réception immédiate, à la fois théâtrale et universitaire, de leurs travaux et de leurs recherches ; ainsi que sur des analyses postérieures, qui nous permettront d'en comprendre la place dans l'histoire du théâtre. Il sera également intéressant d'interroger les modes de diffusion et de publication de ces travaux : comme le soulignent Françoise Baillet et Martin Mulrow, les « constellations » à l'origine de nouveaux courants de pensée ne sont pas constituées uniquement de créateurs ou de théoriciens, mais également d'institutions, de lieux, de revues, de maisons d'édition et de tous les réseaux de circulation de l'information qui en permettent l'émergence. Par ailleurs, l'ancrage principal de notre thèse se situant en histoire du théâtre, nous avons – notamment grâce à l'étude des fonds documentaires de Grotowski, de Michelle Kokosowski et de l'Académie Expérimentale des Théâtres¹ conservés à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) à Caen, et aux ressources virtuelles de l'Institut Grotowski de Wrocław – constitué une vaste chronologie détaillant de manière concrète les rencontres, les créations, les publications, les conférences, les séminaires, les voyages, les festivals, les stages, les formations, et l'ensemble des événements qui ont contribué au tissage historique de ces « constellations ». Cette chronologie, présentée en annexe, constitue le cœur matériel de notre recherche, et a été conçue pour en accompagner la lecture. Enfin, notre réflexion est nourrie par une approche vivante des travaux que nous étudions, d'une part à travers des entretiens et des échanges avec certains de ces créateurs² ; et d'autre part à travers notre participation à la résidence *Focus*

1 Après avoir été stagiaire au Théâtre Laboratoire en 1966, Michelle Kokosowski devint une alliée fervente du Théâtre Laboratoire et joua un rôle considérable dans la réception et la diffusion des travaux de Grotowski en France – notamment dans le cadre du Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques (CUIFERD), dont elle prit la direction en 1968, puis de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), qu'elle fonda en 1990 avec Georges Banu et Alain Crombecque.

2 Richard Schechner, que nous avons rencontré personnellement à l'occasion la résidence *Focus Workcenter* en juillet 2019, a eu l'amabilité de nous accorder deux entretiens, complétés par des échanges réguliers par *mail*. Voir les entretiens présentés en annexes, p. 814-853. Nous avons également eu l'occasion, à plusieurs reprises, d'interroger directement Eugenio Barba à l'occasion de conférences ou de séminaires internationaux. Nous avons présenté ces échanges dans le corps de notre travail, pour répondre à certaines questions spécifiques. De même, nos interactions avec Thomas Richards et Mario Biagini, ainsi qu'avec les membres du Workcenter, n'ont pas pris la forme d'entretiens formels, mais nous les avons, lorsque nous l'avons jugé utile, mobilisés dans le cours de notre rédaction.

Workcenter du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à l'Espace Cardin, à Paris, du 2 au 7 juillet 2019, pendant laquelle nous avons participé à des ateliers de pratique dirigés par les membres du Workcenter, assisté à des performances, des présentations de travail et des conférences, et eu l'occasion d'échanger personnellement avec Thomas Richards et Mario Biagini – les héritiers officiels de Grotowski –, ainsi qu'avec Richard Schechner, et avec deux chercheurs spécialistes et « alliés » du Workcenter, Kris Salata et Antonio Attisani. Notre contact le plus profond avec cette tradition, quoiqu'il s'agisse d'un héritage moins direct, s'est tissé à travers notre participation à quatre stages *Voice and Body [Voix et Corps]*, dirigés par Jorge Parente, l'héritier désigné du travail de Zygmunt Molik, qui fut l'un des principaux acteurs du Théâtre Laboratoire. Cette confrontation pratique avec le travail nous a été d'une aide inestimable dans la compréhension des textes, souvent énigmatiques, des membres de la « diaspora¹ » grotowskienne.

Par ailleurs, les travaux des créateurs que nous nous proposons d'étudier se situent à l'intersection de plusieurs champs disciplinaires : leurs recherches théâtrales sont informées par des pratiques performatives ou spirituelles extra-occidentales, et témoignent d'une vocation ou de ce que nous appellerions un « tropisme anthropologique ». Marco De Marinis souligne ainsi l'essentielle contribution de Grotowski à « la fondation d'un champ de recherche et d'une méthodologie d'enquête interdisciplinaire concernant les *performing arts*, ceci à travers des apports scientifiques au sens strict [...] aux approches théâtrologiques fondées sur l'anthropologie et orientées de manière pragmatique² », avant de conclure :

Mais il est encore plus important de rappeler [...] que presque toutes les plus grandes entreprises scientifiques de ce champ, lors de la seconde moitié du XX^e siècle, ont été marquées, plus ou moins profondément, par le magistère artistico-scientifique de Grotowski, même quand elles semblaient s'en distancer, ou pire, quand elles finissaient par mal l'interpréter : de l'Anthropologie Théâtrale d'Eugenio Barba à l'Ethnoscénologie de Jean-Marie Pradier, des études sur le rituel de Victor Turner aux *Performance Studies* de Richard Schechner³.

L'importance des travaux de Grotowski dans ce nouveau champ interdisciplinaire fut reconnue institutionnellement en 1997 à travers la création, spécialement pour lui et grâce au soutien de Marc

1 Voir R. FINDLAY, « Grotowski's Laboratory Theatre – Dissolution and diaspora [Le Théâtre Laboratoire de Grotowski – Dissolution et diaspora] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 172-188.

2 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 185.

3 *Ibid.*, p. 186.

Fumaroli, d'une chaire d'« anthropologie théâtrale » au Collège de France¹, où eurent lieu les dernières apparitions publiques de Grotowski avant sa mort, le 14 janvier 1999. Toutefois, l'« Anthropologie Théâtrale » d'Eugenio Barba – à laquelle ce dernier met des majuscules pour en souligner la différence avec l'anthropologie culturelle – n'a pas les mêmes fonctions, les mêmes objectifs, ni les mêmes méthodes que l'anthropologie théâtrale de Grotowski, qui elle-même est bien différente des *performance studies* de Richard Schechner, influencé dans leur création par son amitié intellectuelle et humaine avec Victor Turner². Pour interroger cette ambition commune d'interroger les rapports entre théâtre et rituel, et pour comprendre les différences et les points de contact entre les différents chemins arpentés par ces théoriciens, le second ancrage de notre thèse sera donc anthropologique : notre exploration des recherches théoriques de Grotowski et d'Eugenio Barba, des *performance studies* et des travaux de Victor Turner sur les notions de « liminalité », de « *communitas* » et de « drame social », s'appuiera notamment sur les travaux d'Arnold Van Gennep³, de Gregory Bateson⁴ et d'Erving Goffman⁵. Toutefois, le fondement anthropologique essentiel de notre réflexion se trouvera dans le travail de l'anthropologue Michael Houseman⁶, dont l'approche relationnelle de l'efficacité des actions rituelles, ainsi que la définition de différents « modes de participation⁷ » ou « régimes d'attention⁸ » aux événements performatifs, nous fourniront de précieux outils pour comprendre tant les travaux théoriques que les créations théâtrales et les explorations parathéâtrales de Grotowski et des autres membres de la « tribu » du théâtre rituel.

1 La leçon inaugurale de cette série de conférences, intitulée « “La lignée organique” au théâtre et dans le rituel », se déroula le 24 mars 1997 au Théâtre des Bouffes du Nord, à l'invitation de Peter Brook, l'un des alliés et des témoins les plus fidèles du travail de Grotowski. Le cycle de dix conférences initialement prévu fut interrompu au terme de la neuvième, le 26 janvier 1998 au Théâtre du Rond Point, suite à un malaise de Grotowski. Conformément à la volonté de Grotowski, il n'existe aucune transcription de ces conférences, mais il est possible d'en écouter l'enregistrement audio. Voir J. GROTOWSKI, *La « Lignée organique » au théâtre et dans le rituel*, enregistrement audio sur cassette des leçons et séminaires de Grotowski dans le cadre de la chaire d'Anthropologie Théâtrale du Collège de France, Le livre qui parle, Collection Collège de France, Villefranche du Périgord, 1998.

2 De cette influence mutuelle témoigne l'emprunt du titre du livre de V. TURNER, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play [Du Rituel au théâtre : Le sérieux humain du jeu]*, Performing Arts Journal Press, New York, 1982, à l'article précédent de R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad [Du rituel au théâtre et retour : La structure et le processus de la dyade efficacité-divertissement] », *Performance Theory [Théorie de la performance]*, Routledge, New York et Londres, 1988 [1977], p. 103-146.

3 Voir notamment A. VAN GENNEP, *Les Rites de passage*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1909.

4 Voir notamment G. BATESON, *Steps to an Ecology of Mind [Vers une écologie de l'esprit]*, Ballantine Books, New York, 1972.

5 Voir notamment E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life [La Présentation de soi dans la vie quotidienne]*, Doubleday, Garden City, 1959 ; E. GOFFMAN, *Relations in Public : Microstudies of the Public Order [Relations en public : micro-études de l'ordre public]*, Harper & Row, New York, 1971 ; et E. GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience [Les Cadres de l'expérience]*, Harper and Row, New York, 1974.

6 Voir notamment M. HOUSEMAN, *Le Rouge eSt le Noir*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2012 ; ainsi que M. HOUSEMAN, C. SEVERI, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009.

7 M. HOUSEMAN, « Religions de l'Afrique noire », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, 16 novembre 2009, p. 9, consulté le 06/07/2021 : <http://journals.openedition.org/asr/558>

8 *Ibid.*

Notre propos principal sera de montrer que ce n'est en dernier lieu pas tant dans les spectacles de ces créateurs que ce tropisme anthropologique et que cette fascination paradoxale pour le rituel se sont concrétisés – que dans la ritualisation des relations et des modes de transmission d'une « tradition active¹ », qui est au fondement de cette communauté de corps et de pratiques.

À ce titre, la notion d'« invention de la tradition² », théorisée et popularisée par Eric Hobsbawm et Terence Ranger, nous fournira un cadre d'analyse essentiel pour interroger la construction de ces « théâtres qui inventent de petites traditions³ », selon la formule précédemment mentionnée d'Eugenio Barba. Dans *The Invention of Tradition [L'Invention de la tradition]*, un ouvrage issu d'un colloque organisé par la revue *Past&Present*, en étudiant notamment des phénomènes liés aux nationalismes, au colonialisme et au « folklorisme » des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, les auteurs étudient les processus selon lesquels des traditions viennent à être « inventées », souvent en réaction à la déstructuration et aux bouleversements sociaux du monde moderne :

Les « traditions inventées » désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et qui cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé. En fait, *là où c'est possible, elles tentent normalement d'établir une continuité avec un passé historique approprié.* [...] Toutefois, même lorsqu'il existe une telle référence à un passé historique, la particularité des traditions « inventées » tient au fait que *leur continuité avec ce passé est largement fictive.* En bref, ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations, ou qui *construisent leur propre passé par une répétition quasi obligatoire.* C'est le contraste entre le changement permanent, l'innovation du monde moderne et la tentative de structurer au moins certaines parties de la vie sociale comme immuables et invariantes, qui rend « l'invention de la tradition » si intéressante pour les historiens des deux derniers siècles⁴.

1 F. CRUCIANI, « Problemi di storiografia dello spettacolo [Problèmes d'historiographie des arts du spectacle] », *Teatro e Storia*, anno III, n°1, avril 1993, p. 4 : « *tradizione attiva* ».

2 Voir E. HOBBSAWM, T. RANGER (dirs.), *The Invention of Tradition [L'Invention de la tradition]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 215.

4 E. HOBBSAWM, « Introduction : Inventing Traditions [Introduction : Inventer des traditions] », E. HOBBSAWM, T. RANGER (dirs.), *The Invention of Tradition [L'Invention de la tradition]*, op. cit., p. 1-2 ; traduit en français par A. MARY, K. FGHOU ET J. BOUTIER, « Inventer des traditions », *Enquête*, n°2, 1995, mis en ligne le 10 juillet 2013, consulté le 31/07/2022 : <http://journals.openedition.org/enquete/319> [Nous soulignons.] La chercheuse Françoise Douaire-Marsaudon apporte une nuance intéressante à cette notion : « [Eric] Hobsbawm est parfaitement conscient de l'ambivalence consubstantielle de la notion d'invention des traditions et, manifestement, si, pour lui, le lien avec le passé peut-être largement factice, il ne l'est pourtant jamais complètement : tout n'est pas que du “fabriqué” dans la construction du rapport au passé et il note d'ailleurs qu'en tant que phénomène, l'invention de la tradition peut se nicher au cœur même d'une construction historique de “longue durée”. Mais, du coup, si les traditions inventées peuvent aussi se nicher au sein d'un processus de longue durée, l'idée d'une rupture avec le passé, ou celle d'une

En interrogeant les notions d'héritage, de filiation et d'invention, notre propos sera donc d'observer et d'interroger la naissance, l'élaboration et la transmission de ces « petites traditions » – pour en interroger la résonance dans la création contemporaine. En définissant essentiellement la tradition comme un « défi¹ », Zbigniew Osiński s'interroge : « [...] que peuvent prendre les prochaines générations de la tradition de Grotowski ? En premier lieu, il faut se demander si cette expérience est encore vivante aujourd'hui. Et encore : en quoi et pour qui est-elle vivante² ? ». Comme nous le verrons, la question de la transmission fut centrale dans le parcours de Grotowski – une transmission de personne à personne, au corps-à-corps, généralement sous le sceau de la confidentialité et du secret, dans une structure quasi-initiatique. Ici se dessine une trame ou une structure arborescente de la « tribu » qui fait l'objet de notre travail, dont Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner constituent des « nœuds » ou des centres névralgiques, reliés par des connexions fortes et profondes à leurs collaborateurs principaux – puis, par ramifications successives, par drageonnements, par pollinisations et par bourgeonnements spontanés, cette trame continue aujourd'hui encore de s'étendre, à travers des vecteurs interpersonnels et humains, donnant naissance à un nombre toujours croissant de petits cercles d'initiés.

En considérant la dimension ésotérique et l'hermétisme apparent de ces moyens de transmission, et en tenant compte du fait que l'activité théâtrale à proprement parler de Grotowski³ n'a duré qu'une décennie, de 1959 à 1969 ; que de plus, ces spectacles s'adressaient à des jauges de spectateurs extrêmement réduites, et qu'enfin ce travail « n'a fait l'objet d'une attention critique que pendant la moitié de cette période⁴ », le Théâtre Laboratoire ayant passé les cinq premières années

continuité “factice” avec ce même passé, perd singulièrement de sa vigueur. Surtout, l'existence d'une continuité “vraie” avec le passé ne se pose plus en terme d’“être ou ne pas être” mais en terme de “plus ou moins”. Hobsbawm finit d'ailleurs par conclure que l'une et l'autre des traditions – la “vraie” et l’“inventée” – sont changeantes, *l'une et l'autre relèvent d'un seul et même processus* qui consiste, pour une société donnée, à faire du bricolage-recyclage, à fabriquer du neuf avec de l'ancien, bref à se transformer tout en conservant/inventant des traits du passé. En somme, on finit par se demander si la différence significative entre les deux types de traditions ne serait pas dans le résultat des efforts qu'elles tentent l'une et l'autre, ceux qui consistent à intégrer la nouveauté tout en conservant les traits de la permanence. Pour l'une de ces traditions – la “vraie” – ces efforts sont couronnés de succès, alors que pour l'autre – l’“inventée” – ils sont cousus de fils blancs. Finalement, *toute tradition, considérée dans la durée, peut être vue comme “inventée” chaque fois que les transformations d'une époque imposent précisément de repenser le passé à la lumière des nouveautés du présent.* » F. DOUAIRE-MARSAUDON, « L'invention de la tradition. La construction du lien au passé et l'ancrage dans l'histoire », *Cahier des thèmes transversaux ArScAn*, CNRS – UMR 7041 (Archéologie et Sciences de l'Antiquité – ArScAn), 2004, p. 73-74. [Nous soulignons.]

1 Z. OSIŃSKI, « L'opera di Jerzy Grotowski come oggetto di studi [L'œuvre de Grotowski comme objet d'étude] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 509 : « sfida ».

2 *Ibid.* : « [...] che cosa possono prendere le prossime generazioni della tradizione di Grotowski ? Il primo luogo, ci si deve chiedere se questa esperienza sia ancora viva oggi. E ancora : in che cosa e per chi è viva ? ».

3 C'est-à-dire la période où il créa des spectacles avec ses acteurs du Théâtre Laboratoire.

4 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski*

de son existence dans une ignorance presque totale de la critique internationale ; il est étonnant de constater la quantité impressionnante d'imitateurs, d'adeptes et de disciples auto-proclamés qui à partir des années soixante ont revendiqué l'héritage de Grotowski dans leur travail ou dans leur enseignement. Lisa Wolford remarque ainsi :

S'il n'est peut-être pas surprenant que, dans le langage courant, le terme « grotowskien » (quand il n'est pas lancé de façon quasi-générique pour désigner n'importe quel ensemble polonais en tournée) en soit venu à être utilisé le plus fréquemment comme synonyme de théâtre physique ou d'approches minimalistes de la mise en scène, un tel processus d'« étiquetage » présente un défi historiographique particulier concernant un artiste dont le travail a été réellement vu par un si petit pourcentage de ceux qu'il a inspirés¹.

Il s'agira donc enfin d'étudier la résonance et la postérité des travaux de Grotowski, ainsi que de ceux d'Eugenio Barba, de Richard Schechner et de Victor Turner, dans le champ théâtral contemporain, afin de mieux comprendre la « valeur anthropologique et événementielle de cet héritage² ».

3. Plan de notre recherche

Pour analyser l'émergence, le tissage et l'influence de cette « tribu » du théâtre rituel, notre étude historique suivra un plan chronologique. Dans la première partie de notre réflexion, « Aux sources du théâtre de Grotowski », nous définirons le contexte culturel, historique et théâtral dans lequel se sont enracinées les premières expériences de Grotowski : le « totalitarisme à trous³ » de la Pologne communiste des années soixante. Cette contextualisation nous amènera à interroger le rapport de Grotowski aux maîtres de la Grande Réforme du théâtre et à ceux qu'il appelait les « martyrs du théâtre⁴ », ainsi que la manière dont il a forgé la tradition de son Théâtre Laboratoire,

Sourcebook, op. cit., p. 7 : « was the object of critical attention for only half that time ».

- 1 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Une tradition vivante : Continuité de la recherche au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 129 : « While it is perhaps not surprising that in current parlance the term “Grotowskian” (when not thrown out quasi-generically as a descriptor for any touring Polish ensemble) has come to be used most frequently as a synonym for physical theatre or minimalist approaches to staging, such a process of “branding” presents a particular historiographic challenge in relation to an artist whose work was actually seen by such a small percentage of those it inspired. ».
- 2 S. OUAKNINE, « Pourquoi Grotowski aujourd'hui ? », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 86.
- 3 L. FLASZEN, « Les Enfants d'Octobre regardent l'Occident », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 31.
- 4 J. GROTOWSKI, réponse à un sondage intitulé « Quel portrait ? », J. SZACKI, *Teatr 21*, septembre 1965 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir

en se constituant en héritier de ces maîtres. Nous y discernons également les premières fibres du « fil d'Ariane¹ » que Grotowski affirme avoir suivi tout au long de son parcours, dans le théâtre et au-delà.

Une fois ces fondations posées, nous pourrions explorer, de spectacle en spectacle, la gestation progressive du théâtre « pauvre » qui fit la renommée internationale du maître polonais et de ses acteurs : cela fera l'objet de notre deuxième partie, « Entre théâtre et rituel : du Théâtre des 13 Rangs au Théâtre Laboratoire [1959 – 1966] ». Ce deuxième temps sera l'occasion de montrer que les formules les plus célèbres, mais aussi les plus obscures et les plus galvaudées de Grotowski – le théâtre « pauvre », la « *via negativa* », la « *conjunctio oppositorum* », l'« organicité », l'« acteur saint », l'« acte total », la « dialectique de l'apothéose et de la dérision » – ne sont pas des concepts abstraits appliqués à la pratique, mais au contraire les résultats d'une recherche extrêmement concrète et pragmatique sur l'artisanat de l'acteur. Nous observerons également la manière dont cette recherche a organiquement entraîné la décision de Grotowski d'abandonner le théâtre, à la fin des années soixante.

Notre troisième partie, « Le tissage de la “tribu” du théâtre rituel : Transmissions pratiques, développements théoriques, ramifications humaines », nous amènera à nous écarter temporairement de notre déroulement chronologique, pour observer l'émergence et le développement parallèle des trois branches principales de la « tribu » du théâtre rituel. Premièrement, nous étudierons la réception paradoxale du Théâtre Laboratoire, qui passa en une décennie de la marginalité et de la précarité matérielle à la gloire mondiale et à la polarisation du champ théâtral – en soulignant l'importance essentielle de personnes comme Eugenio Barba, Raymonde Temkine, ou Richard Schechner dans cette fulgurante ascension. Puis, nous analyserons les parcours individuels d'Eugenio Barba et de Richard Schechner, en mettant toujours en évidence les constellations et les réseaux interculturels qui furent au cœur de la constitution de leurs pratiques performatives et de leurs édifices théoriques et humains.

Enfin, dans le dernier temps de notre réflexion, « L'arborescence grotowskienne : racines, branchages et pollinisation [1969 - ?] », nous reprendrons notre parcours chronologique, en suivant

au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 55 : « *martyrs of theatre* ».

1 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

le long cheminement de Grotowski par-delà les frontières du théâtre et aux lisières du rituel, à travers le parathéâtre, le Théâtre des Sources, le programme *Objective Drama* et l'Art comme véhicule. Cette exploration nous amènera à observer le développement progressif et la transmission de la tradition vivante de Grotowski, à en discerner les points de contact avec la pratique théâtrale – et, en dernier lieu, à interroger la vitalité de la « tribu » du théâtre rituel dans le monde contemporain.

I – AUX SOURCES DU THÉÂTRE DE GROTOWSKI

A. CONTEXTE CULTUREL, HISTORIQUE ET THÉÂTRAL DE L'ÉMERGENCE DE L'ENTREPRISE GROTOWSKIENNE

1. « Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part¹ »

C'est par cette formule provocatrice que, le 10 décembre 1896, Alfred Jarry introduisit la première d'*Ubu roi* au Théâtre de l'Œuvre, à Paris. Plus d'un siècle plus tard, dans un discours² prononcé le 28 mai 2003 à l'occasion de la réception d'un doctorat *honoris causa* de l'Université de Varsovie, dans lequel il reconnaît dans la Pologne sa « patrie professionnelle³ », Eugenio Barba convoque cette citation étonnante pour soulever la question de l'aporie nationale et identitaire de la Pologne : selon lui, ce Nulle Part avec des majuscules signifie « non pas une absence, mais une identité⁴ ». En effet, la Pologne possède une histoire et une mémoire culturelle complexes, marquées par les guerres successives, par plus d'un siècle de partages pendant lesquels elle a cessé d'exister en tant que nation, par la Grande Émigration⁵, puis par les deux Guerres mondiales et l'Holocauste. Pourtant, selon Barba, les mots d'Alfred Jarry ne sont pas tristes, mais « gais et pleins de vitalité, à l'image de l'humour noir [que Barba a] appris à connaître et à apprécier [...] en Pologne⁶ ». C'est dans ce terreau paradoxal que le théâtre et la personnalité de Grotowski ont vu le jour : ils sont la « sédimentation d'un processus historique⁷ » particulier, qu'il est nécessaire d'étudier pour être en mesure de les comprendre. C'est la raison pour laquelle Raymonde Temkine,

1 Formule citée dans N. ARNAUD, H. BORDILLON, « Préface », A. JARRY, *Ubu roi*, Gallimard, Paris, 2002, p. 11.

2 La version anglaise de ce discours fut publiée sous le titre E. BARBA, « The House of my origins : and my return [La maison des origines et du retour] », *The Drama Review (TDR)*, vol. 48, n°1 (Printemps, 2004), p. 6-10. Dans la suite de notre travail, pour nous référer à la revue *The Tulane Drama Review*, qui en 1967 adopta le nom de *The Drama Review*, nous emploierons simplement l'acronyme TDR.

3 E. BARBA, « La maison des origines et du retour », discours prononcé par Eugenio Barba à la réception du titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Varsovie le 28 mai 2003, *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, avril 2003, p. 1, consulté le 02/06/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4753/2003-warsawa-univ-fr-la-maison-des-origines-et-du-retour.pdf>

4 *Ibid.*

5 En 1830 la Pologne était partagée entre l'empire de Russie, le royaume de Prusse et l'empire d'Autriche. Suite à l'Insurrection de Novembre 1830 contre le tsar Nicolas Premier et la tutelle russe, de violentes répressions eurent lieu, entraînant le départ de milliers de Polonais appartenant à l'intelligentsia, dont les poètes Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Zygmunt Krasiński et Cyprian Norwid, ainsi que le pianiste Frédéric Chopin, contraints à l'exil politique en Europe et notamment à Paris. Cette expérience de l'exil sera prégnante dans l'écriture poétique et théâtrale des Romantiques polonais.

6 E. BARBA, « La maison des origines et du retour », *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, *op. cit.*, p. 1.

7 T.W. ADORNO, *Aesthetic Theory [Théorie de l'esthétique]*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2013, p. 25 : « *sedimentation of a historical process* ». Sauf indication contraire, toutes les traductions sont faites par nos soins.

dans la « note liminaire » de son livre intitulé *Grotowski*, dont la publication en 1968 fut un facteur décisif pour la reconnaissance de Grotowski en France, écrit : « Jerzy Grotowski est polonais, et fortement enraciné. Ceux qui l'entourent également. On l'oublie, et c'est alors que les contresens fleurissent. Cet ouvrage prétend d'abord les dénoncer en tirant le plus possible de choses au clair¹. »

La question de la « polonité » de Grotowski est essentielle pour comprendre l'émergence d'une aventure telle que la sienne, dans le théâtre et au-delà, et pour en interroger la réception paradoxale, en Pologne comme dans le monde. C'est ce que soutient Magda Romanska, dans *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor [Le Théâtre post-traumatique de Grotowski et Kantor]*, livre dans lequel elle insiste sur la dimension profondément polonaise des œuvres de Grotowski – et s'étonne du peu de considération que cette polonité a reçu de la part de nombreux critiques et historiens du théâtre, qui « construisent leurs propres significations déracinées, tout en déclarant que leur incapacité à comprendre le polonais n'a pas d'importance² ». Essayant d'expliquer les raisons de l'absence de reconnaissance de Grotowski en Pologne dans les années soixante, elle écrit :

Le Théâtre Laboratoire fut fondé en 1959, six ans après la mort de Staline. C'était une période de dégel politique, mais cela ne changea pas la toile de fond de la société polonaise. Influencés par des années de partages, la Seconde Guerre mondiale, l'Holocauste, et les purges staliniennes, les Polonais considéraient la vie comme fondamentalement et fatalement tragique, mais pensaient que la tragédie existentielle de l'individu face aux écrasantes et brutales forces de l'histoire n'était pas une chose à ressasser avec l'espoir de trouver le salut, surtout pas au théâtre. Si les Polonais ressentaient de la douleur, c'était « de la douleur avec un sourire et un haussement d'épaules³. »⁴

Outre le portrait d'un peuple traumatisé par une histoire violente, marquée par le nationalisme, le fascisme, le communisme et le génocide juif, se dégage de cette citation ce que l'on pourrait appeler

1 R. TEMKINE, *Grotowski*, La Cité, Lausanne, 1968, p. 9-10.

2 K. CIOFFI, « Foreword », M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor [Le Théâtre post-traumatique de Grotowski et Kantor]*, Anthem Press, Londres, 2012, p. vii : « Too often, non-Polish theatre historians and critics [...] ignore the Polish aspects of Grotowski's and Kantor's theatres and construct their own deracinated meanings, while declaring that their inability to understand Polish does not matter. »

3 La chercheuse emprunte cette formule à Marina Vaizey, citée dans l'émission « Critics Forum, » BBC Radio 3, le 16 Octobre 1976.

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor [Le Théâtre post-traumatique de Grotowski et Kantor]*, Anthem Press, Londres, 2012, p. 68 : « The Laboratory Theatre was founded in 1959, six years after Stalin's death. It was a period of political thaw, but it did not change the basic fabric of Polish society. Influenced by years of partitions, World War II, the Holocaust, and the Stalinist purges, Poles considered life to be fundamentally and fatalistically tragic, but felt that one's own existential tragedy in the face of the overwhelmingly brutal forces of history was not something one should dwell on with hopes of finding salvation, especially not in theatre. If Poles felt pain, it was "a pain with a smile and a shrug". »

un certain « esprit polonais », non dénué d'humour et d'ironie face au tragique, que l'on retrouvera notamment dans les écrits de Ludwik Flaszyn, dans les paroles de Grotowski, ou encore sous la plume de Raymonde Temkine, lorsqu'elle écrit que « c'est être Polonais que d'être lyrique, avoir le sens de la tragédie quand elle est nationale, du sacré quand il s'exaspère par le blasphème, de l'humour quand il jaillit là où on l'attend le moins¹ ». Cet esprit est également profondément enraciné dans la tradition littéraire, poétique et théâtrale du Romantisme polonais qui, face à la perte d'indépendance et à l'inexistence géographique, politique, administrative et institutionnelle de la Pologne, joua un rôle essentiel dans la survie de la langue, de la culture et de l'identité nationale. Raymonde Temkine explique ainsi :

Mickiewicz (1798-1855), Słowacki (1809-1849), Krasiński (1812-1859), les plus grands, vivaient cependant à Paris, condamnés à l'exil après l'échec de l'insurrection de 1831. Ils revivifient de leur lyrisme la tradition du « mystère » populaire et baroque dans lequel ils voient, dit Mickiewicz, « le génie véritablement national ». Leurs œuvres dramatiques exaltent l'héroïsme des patriotes polonais qui, assumant le destin de leur peuple opprimé, se haussent à figurer les témoins d'une humanité asservie promise à des jours plus heureux. C'est l'optimisme du temps. C'est le sens des *Aïeux*, de *Kordian*.

Un contemporain des symbolistes cette fois, Wyspiański (1869-1907), perpétue cette tradition romantique polonaise dont l'influence persiste et marque les œuvres de la génération actuelle, influencée aussi par S.I. Witkiewicz, (pseudonyme : Witkacy) en qui on voit un Artaud polonais².

Elle ajoute un peu plus loin :

Grotowski prolonge encore dans ses créations ce courant littéraire – il est accessoire qu'elles appartiennent à un autre registre, l'art théâtral – par les sentiments qui les sous-tendent : un christianisme rebelle, une foi qui cherche son objet hors de l'Église et souvent contre elle, à travers l'art et la culture. Les œuvres des grands classiques polonais traduisent leur attitude à l'égard de la vie, faite d'amour et d'amertume. Elle s'exprimait souvent par une ironie douloureuse contenant en germe cette dialectique de la dérision et de l'apothéose qui a servi d'épine dorsale aux premières mises en scène de Grotowski³.

Cette « dialectique de la dérision et de l'apothéose » dont parle Raymonde Temkine est tirée de l'analyse⁴ que le critique Tadeusz Kudliński fit du spectacle *Les Aïeux [Dziady]*, dirigé par

1 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 210.

2 *Ibid.*, p. 84.

3 *Ibid.*, p. 86.

4 T. KUDLIŃSKI, « "Dziady" w 13 Rzędach, czyli krakowiacy w Opolu ["Les Aïeux" aux 13 Rangs, ou les Cracoviens à Opole] », *Dziennik Polski*, n°159, 1961, cité dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy*

Grotowski d'après l'œuvre de Mickiewicz, dont la première eu lieu le 18 juin 1961 au Théâtre des 13 Rangs. La formule de Kudliński cherchait à définir et à comprendre l'étrange combinaison de cérémonie et de jeu, de tragique et de grotesque, voire de blasphème, qui caractérisait le spectacle. Reconnaissant l'efficacité de cette formule pour définir ses recherches théâtrales de l'époque, Grotowski la fit sienne et l'utilisa fréquemment dans les textes programmatiques et les commentaires qui accompagnèrent ses spectacles ultérieurs. Cette dialectique d'apothéose et de dérision, sur laquelle notre réflexion reviendra plus amplement, est donc enracinée dans le Romantisme polonais, épris de liberté individuelle et nationale, et caractérisé par un entremêlement de thématiques philosophiques, théologiques, politiques et sociales. Konstanty Puzyna écrit à ce sujet :

Le protagoniste polonais romantique provoque souvent Dieu en duel pour sa nation et l'humanité, dans une vision messianique et martyrologique, dans laquelle la Pologne devient le Christ des nations, rachetant le monde de la tyrannie par son grand sacrifice¹.

Cette vision de la Pologne comme le « Christ des nations » est particulièrement parlante pour caractériser le terreau culturel, historique et religieux dans lequel s'enracinent les travaux de Grotowski : un pays « périodiquement envahi, divisé, démembré, opprimé et brutalisé, et lui-même coupable d'oppression et de sous-développement² », un pays dont la situation géographique semble impliquer un « état d'urgence psycho-politique perpétuelle³ », un pays enfin dont la résilience face aux forces de l'Histoire s'est incarnée dans une forme d'humour sarcastique, et dans les œuvres littéraires des Romantiques en exil – qui seront particulièrement importantes dans les créations de ce qui deviendra le Théâtre Laboratoire.

Ce contexte historique et culturel au sens large est essentiel pour qui veut essayer de comprendre « l'esprit polonais » dans lequel les recherches théâtrales de Grotowski ont vu le jour : selon l'historien Dariusz Kosiński, en dehors de brèves « périodes exceptionnelles⁴ » entre 1918 et

Grotowski et son Laboratoire], Bulzoni Editore, 2011, p. 139.

- 1 K. PUZYNA, *Grotowski i dramat romantyczny [Grotowski et le théâtre romantique]*, cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 13 : « *The Polish Romantic protagonist often challenges God to a duel over his nation and humanity in a messianic, martyrological vision, in which Poland becomes the Christ of nations, redeeming the world from tyranny with its grand sacrifice.* »
- 2 M. CROYDEN, « Images that Recall the Polish Past [Des images qui rappellent le passé polonais] », *New York Times*, 9 mai 1982, p. 4 ; cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 90 : « *Periodically invaded, partitioned, dismembered, oppressed, and brutalized, and itself guilty of oppression and backwardness* ».
- 3 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 17 : « *perpetual psycho-political emergency* ».
- 4 D. KOSIŃSKI, « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », texte traduit en français et complété par M. MASŁOWSKI et A. GULMON, *Ligeia*, 2008/2, n° 85-88, p. 136.

1939, puis après 1989, le théâtre polonais « a toujours été le théâtre d'un peuple soumis – d'une manière et d'une autre à l'oppression et même à l'esclavage¹ ». Kosiński poursuit :

Cela chargeait les créateurs d'un devoir particulier, celui de remplir la fonction de l'une des institutions nationales les plus importantes, à savoir être le lieu possible pour appeler et renouveler la communauté niée par les pouvoirs étrangers, ou bien l'outil de communication au-dessus des interdictions imposées. La polonité, la nationalité sont devenues, à la suite des conditions historiques, les thèmes essentiels dont le théâtre s'emparait, tant dans la dimension pour ainsi dire confessionnelle (le théâtre en tant que le « temple de la nation ») que critique. Que voulait dire être polonais ? Comment le peut-on ? Convient-il d'être polonais dans la situation du manque d'institutions propres indépendantes : étatiques et politiques ? Quels traits, quelles valeurs définissent la polonité au vingtième siècle ? Voilà l'état des questions que le théâtre se posait alors².

2. Le « dégel » dans la Pologne des années soixante : un « totalitarisme à trous³ »

Toutefois, l'émergence de ces recherches a eu lieu dans un contexte historique et politique plus spécifique : celui des années soixante et du « dégel » soviétique. Après la mort de Staline en 1953 et l'arrivée au pouvoir de Khrouchtchev commença une période de dé-stalinisation du bloc soviétique. La dénonciation de Staline comme un tyran par Khrouchtchev eut des résonances dans tous les pays satellites de l'URSS, « initiant une nouvelle ère de plus grande liberté artistique et politique. En Pologne, la période commençant en 1956 est souvent appelée le Dégel, ou l'Octobre polonais⁴ ». En effet, après la nomination de Władysław Gomułka au poste de Premier Secrétaire en octobre 1956, la Pologne connut une époque de relative relaxation politique et culturelle⁵, que Ludwik Flaszen, dans son livre *Grotowski et compagnie*, décrit de la manière suivante :

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 L. FLASZEN, « Les Enfants d'Octobre regardent l'Occident », *Grotowski et compagnie*, L'Entretemps, Lavérune, 2015, p. 31.

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 54 : « initiating a new era of greater artistic and political freedom. In Poland, the period starting in 1956 is often referred to as *The Thaw*, or *Polish October*. »

5 Pour plus de précisions sur cette période et sur les événements politiques essentiels qui la constituent, voir notamment J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski [Le Théâtre de Grotowski]*, Methuen, Londres et New York, 1987, p. 5-6 ; M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 53-54 ; ou encore R. FINDLAY, « Grotowski's Laboratory Theatre – Dissolution and diaspora [Le Théâtre Laboratoire de Grotowski – Dissolution et diaspora] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres et New, 1997, p. 177-178.

Le dégel. Des barrières officielles sont tombées : une grande vague a submergé nos esprits : l'Occident. Avec une passion d'affamés nous nous sommes jetés sur Sartre, Camus, Beckett, Steinbeck et Hemingway¹. Des éclairs de grandes pensées, des modèles d'attitudes, des forges de formes. Mais bientôt nous nous sommes mis à grimacer. [...] Notre admiration confirmait notre grand retard².

Cette époque de dégel fut ainsi marquée par la chute des barrières officielles, par la découverte de la littérature occidentale, jusqu'alors inaccessible dans le bloc soviétique, ainsi que par une grande « effervescence de la vie artistique³ » :

Une *beat generation* polonaise qui naquit sous le couvercle serré de l'Idéocratie varsoivienne. Cracovie à l'époque. Je ne peux résister à ma logorrhée de vieillard. Les souvenirs... Octobre fut à Cracovie, à côté d'aspects politiques, incroyablement artistique. Ce fut un carnaval de liberté en art. [...] Chaque nuit, jusqu'au petit matin, je suis resté fasciné par le Théâtre Cricot 2 qui venait d'ouvrir, et se fit connaître dans le monde entier. L'élite des peintres se rassemblait autour de Tadeusz Kantor, dandy et grand mage qui célébrait des rites novateurs. [...] C'était une avant-garde sortie de la clandestinité, révoltée, ironique, persifleuse, joyeuse, libertaire, provocatrice, qui découvrait les mystères de l'essence des arts, grouillait d'idées, à l'imagination bouillonnante, sensible aux nouveautés parisiennes, et d'un modernisme messianique... Et sensible au jazz. [...] Ce fut comme une résurrection artistique de Cracovie, capitale traditionnelle de la bohème polonaise, des recherches novatrices, mère des avant-gardes. Une révolte d'artistes, sur arrière-plan évidemment politique, brisant leurs fers mais dans une perspective qui dépassait la politique⁴.

Ces déclarations de Ludwik Flaszen constituent un témoignage historique précieux, permettant de comprendre non seulement les événements et l'atmosphère qui ont suivi l'Octobre polonais, mais aussi et surtout comment cette époque a été perçue et vécue par ceux qui y ont pris part : sous la plume de Ludwik Flaszen, à travers un vocabulaire empreint de mysticisme, d'enthousiasme et d'ironie, transparaissent l'ébullition, la fièvre, l'inquiétude, la révolte artistique et la soif de liberté qui ont marqué cette période. L'insistance de Flaszen sur les *avant-gardes* est également un point important, puisque, comme nous le verrons, Grotowski se positionnera délibérément par rapport à

1 A cette liste de « découvertes », Zbigniew Osiniński ajoute également Arthur Adamov, Friedrich Dürrenmatt, Jean Genet et Eugène Ionesco. Voir Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy Grotowski et son Laboratoire]*, Bulzoni Editore, 2011, p. 95-96.

2 L. FLASZEN, « Les Enfants d'Octobre regardent l'Occident », *Grotowski et compagnie*, L'Entretiens, Lavérune, 2015, p. 19-20. Cet article est la transcription d'une conférence prononcée par Ludwik Flaszen à la Bibliothèque polonaise à Paris, en 2007.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Mon Apprentissage en Pologne », *La Terre de cendres et de diamants*, L'Entretiens, Saussan, 2000, p. 21.

4 L. FLASZEN, « Jazz ! Le jazz ! », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 33-34.

elles comme un créateur d'*arrière-garde*. Toujours est-il que le début des années soixante en Pologne, donc la période pendant laquelle Grotowski a terminé sa formation théâtrale et commencé son aventure créative, apparaît comme une époque particulièrement propice à l'expérimentation artistique, une période de « grandes opportunités dans la vie culturelle polonaise¹ », et particulièrement à Cracovie. La décision de s'installer à Opole, dans une petite ville ouvrière loin de cette effervescence artistique est d'autant plus étonnante, et il conviendra de l'interroger.

Toutefois, cette période d'assouplissement politique et culturel n'était que relative, et les Polonais en étaient bien conscients :

Nous avons accueilli Octobre comme un miracle. Sans doute Octobre avait-il été un miracle ? Sauf, et nous le comprenions, qu'il fallait veiller à ne pas faire une confiance exagérée en ces dons miraculeux du Destin, du Hasard ou de la Providence, car dialectiquement et en bonne doctrine marxiste, ils pouvaient se transformer en leur contraire. Le rideau de fer pouvait retomber².

Pour comprendre l'atmosphère particulière de la Pologne aux commencements des travaux de Grotowski, le livre d'Eugenio Barba intitulé *La Terre de cendres et de diamants* constitue, au même titre que celui de Ludwik Flaszen sus-cité, un témoignage essentiel : tous deux décrivent, d'un point de vue évidemment subjectif – et cette subjectivité assumée constitue l'un de leurs principaux intérêts – la manière dont ils ont personnellement vécu et participé à cette aventure créative. Ils fournissent ainsi une profusion de détails concrets qui, sans tomber dans l'anecdotique, nous permettent de mieux comprendre les « conditions matérielles prosaïques de l'histoire³ » que nous essayons de retracer. Ainsi, en contrepoint à cette atmosphère de libéralisme relatif qui suivit l'Octobre polonais, Barba écrit :

Le ciel gris de l'automne peuplait d'ombres la ville et mon esprit. Varsovie était encore marquée par la guerre. La reconstruction avançait lentement, mais dans les restaurants et les boîtes de nuit, la joie de vivre éclatait. Après les spectacles, les artistes se retrouvaient au Club SPATIF, ouvert jusqu'à deux heures du matin, s'abandonnant à l'allégresse que donnent la vodka, la nourriture et cette exaltation particulière qui suit l'effort. Souvent ils finissaient la nuit à l'Hôtel Bristol où il y avait un bar ouvert jusqu'à l'aube. Dans les rues, des centaines de lumignons brûlaient parmi les ruines. Sur les murs, éclairés par ces petites flammes, on pouvait lire les noms des Polonais

1 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 53 : « a moment of great opportunity in Polish cultural life ».

2 L. FLASZEN, « Paris sur Niémen », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 18.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Avant-propos », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 14.

tombés pendant l'occupation allemande.

Mais Varsovie était sinistre, avec ses longues queues devant les magasins d'alimentation. Les bulldozers fouillaient les ruines et mettaient à jour des ossements que les camions emportaient à pleins chargements. Mon enthousiasme pour la Pologne fondait comme neige au soleil. Dans cette société qui se prétendait socialiste, mes idées de gauche se heurtaient à des exemples sans fin d'injustice, d'abus, de bureaucratie, d'indifférence, de cynisme. Mon ingénuité disparaissait et faisait place à la résignation et au détachement¹.

Sous le ton quelque peu lyrique de ces paragraphes, la Pologne des années soixante est décrite par Barba à travers des contrastes saisissants : entre l'allégresse de la libération et la grisaille d'un pays en reconstruction, entre l'ivresse festive et le souvenir des morts et de l'occupation allemande – et entre la vision enthousiaste et idéalisée que Barba avait de la Pologne en y arrivant, et l'austère réalité à laquelle il y fut confronté. Il ajoute quelques lignes plus loin : « J'étais venu en Pologne parce que je croyais que “le communisme rend à l'être humain sa fécondité”. Mais ce que je voyais du socialisme me semblait être une caricature obscène et souvent un cauchemar² ». En effet, malgré un certain assouplissement du régime politique, la surveillance et la censure étaient toujours bien présentes dans le quotidien des Polonais : « La vie sous un tel régime – écrit Flaszén – se déroulait sous l'incessante présence d'un Œil particulier. [...] Chaque regard [pouvait] être celui d'un Contrôleur omniprésent, comme poussière en suspension³ ». L'omniprésence de cet Œil frappé d'une majuscule implique une inquiétude permanente, intériorisée, au-delà même des « flics ordinaires, des indics et des voisins qui dénoncent⁴ » : ne sachant pas de qui l'on doit se méfier, la méfiance devient rapidement une attitude et une règle générales. Poursuivant la description de sa désillusion quant à l'utopie socialiste qu'il espérait trouver en se rendant en Pologne, Barba écrit encore :

Tout ce qui m'avait subjugué dans la Pologne socialiste était à présent motif de critique. Les théâtres étaient pleins parce que les ouvriers étaient obligés d'y aller. L'intérêt pour les poètes dont les ouvrages s'arrachaient, prouvait que l'on ne pouvait vivre la liberté que dans la fiction de la littérature. Les privilèges des artistes étaient la preuve de la discrimination et des injustices dont les ouvriers étaient victimes. La Pologne était une prison où on ne pouvait pas posséder un passeport et voyager à l'étranger comme peut le faire n'importe quel citoyen de l'Europe capitaliste. La police secrète était omniprésente et l'amabilité d'une jeune fille pouvait masquer la

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Mon Apprentissage en Pologne », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 26.

2 *Ibid.*

3 L. FLASZEN, « Jeu du Regard ? Jeu avec le Regard ? », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 29.

4 *Ibid.*

curiosité du mouchard¹.

Il apparaît ainsi que la surveillance et la répression faisaient partie de la réalité quotidienne dans la Pologne du début des années soixante, et que l'assouplissement progressif du régime soviétique pendant le « dégel » ne marqua pas la fin de l'oppression – en témoigne l'impossibilité de détenir un passeport et donc de quitter le territoire polonais sans autorisation des autorités, une question qui sera essentielle pour interroger la réception internationale des travaux du Théâtre Laboratoire. Toutefois, « les dictatures telles que celle de la Pologne au début des années soixante, ni excessives, ni inutilement cruelles, ont aussi leur côté humain : la solidarité et la corruption² », écrit Barba. Dans ce régime que Flaszen décrit comme un « totalitarisme à trous et maladif³ », il était tout de même possible de « leurrer le despote⁴ », de trouver des alliés parmi les censeurs et, à force de ruse et de diplomatie, de louvoyer entre liberté et contrainte – un exercice risqué, auquel Grotowski et Barba excellèrent. Le critique polonais Jan Kott résume parfaitement cette situation historique complexe :

Le théâtre en Pologne dans la seconde moitié des années cinquante était peut-être le plus politique au monde. [...] Le théâtre de Grotowski s'est développé à un moment historique de troubles politiques prolongés. Le Printemps de Prague dura un mois ; l'Apocalypse polonaise de liberté en octobre 1956 dura trois jours. Le réveil au lendemain d'une apocalypse est amer : en Pologne, la prise de conscience d'une situation désespérée, et plus tard, la résignation à la terreur provoquée par ce désespoir durèrent 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 dernier lieu un compromis artistique. Grotowski prit la décision héroïque de ne pas faire de compromis. Mais sous des conditions de répression, une telle décision se fait au prix de supplanter la politique par la métaphysique⁵.

Nous aurons l'occasion dans la suite de notre réflexion de revenir sur les manœuvres et les ruses

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Opole », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 29.

2 *Ibid.*, p. 63.

3 L. FLASZEN, « Rhinocéros, Renards et Lions », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 31.

4 *Ibid.*

5 J. KOTT, « Why Should I take part in the sacred dance ? [Pourquoi devrais-je participer à la danse sacrée ?] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 135 : « *The theatre in Poland in the second half of the fifties was perhaps the most political in the world. [...] 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 conditions of repression, such a decision exacts the price of supplanting politics with metaphysics.* »

conduites par Grotowski et Barba pour faire survivre le Théâtre Laboratoire sous le régime autoritaire polonais sans faire de compromis (il faudra toutefois nuancer ce point) – ainsi que sur ce que Jan Kott entend lorsqu'il écrit que Grotowski s'est vu obligé de remplacer la politique par la métaphysique. Quoiqu'il en soit, il est nécessaire, lorsque l'on étudie la gestation du Théâtre Laboratoire, de garder à l'esprit ce contexte paradoxal, « celui de la Pologne socialiste dans une période historique marquée par la grisaille d'un régime policier et la ferveur d'une vie intellectuelle et artistique qui était tout à la fois cri de libération et laborieux atelier de liberté¹ ».

Pour comprendre ce climat particulier, dans lequel naîtra le Théâtre Laboratoire, il faut enfin considérer l'esprit profondément catholique de la Pologne, autoproclamée « Christ des nations² ». Bien que le rapport de Grotowski à cette religion puisse être défini, suivant la formule de Raymonde Temkine, comme un « christianisme rebelle, une foi qui cherche son objet hors de l'Église et souvent contre elle, à travers l'art et la culture³ », cette rébellion s'enracine évidemment dans une grande connaissance de la foi catholique, dont est pétrie la culture polonaise. C'est pourquoi Kathleen Cioffi écrit :

Seul quelqu'un ayant profondément baigné dans la connaissance de ces classiques polonais [les œuvres du Romantisme polonais] (sans parler de la connaissance du dogme catholique) pouvait blasphémer contre eux aussi pleinement que Grotowski le fit⁴.

En introduisant une récente projection d'*Akropolis*⁵, Antonio Attisani a développé ce rapport particulier de Grotowski à la religion :

[...] c'était l'humain qu'il fallait repenser. Et pour repenser l'humain, il faut faire le point avec la tradition d'où l'on vient, une tradition qui, en Pologne, est enracinée dans la religion. [...] Grotowski était un combattant qui avait à faire à deux religions très « dangereuses » qui dominaient son pays : la religion communiste, ou le communisme vécu comme une religion dogmatique, contre-réformiste, et la religion catholique, qui était ennemie et concurrente et en

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Avant-propos », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 13.

2 K. PUZYNA, *Grotowski i drammat romantyczny [Grotowski et le théâtre romantique]*, cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor [Le Théâtre post-traumatique de Grotowski et Kantor]*, Anthem Press, Londres, 2012, p. 13 : « *Christ of nations* ».

3 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 86.

4 K. CIOFFI, « FOREWORD », M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. vii : « *Only someone who was deeply steeped in knowledge of these Polish classics (not to mention in knowledge of Catholic dogma) could blaspheme against them as thoroughly as Grotowski did.* »

5 Cette intervention a eu lieu dans le cadre de la projection de cinq films documentant les travaux de Grotowski et du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, pendant un séminaire résidentiel du Workcenter à la Fonderie de Le Mans – Théâtre du Radeau, en juin 2011.

même temps complice du régime communiste¹.

Le rapport personnel de Grotowski à la foi catholique et à la figure du Christ en tant qu'archétype de l'humanité seront l'objet de plus longs développements dans la suite du présent travail, car il s'agit de matrices fondatrices des œuvres du Théâtre Laboratoire. L'essentiel à ce stade est d'avoir en tête que la création – et, de manière tout aussi importante, la réception – des spectacles de Grotowski a eu lieu dans ce contexte polonais spécifique, en tension entre une longue tradition catholique et ce que Ludwik Flaszen appelle « la théocratie soviétique² », relevant les nombreuses « métaphores du registre religieux³ » qui saturaient le discours politique du Parti : « Le marxisme-léninisme n'était pas n'importe quelle religion, mais la vision scientifique du monde... [...] Et le communisme ne rappelle-t-il pas une sorte de religion collective du salut de l'humanité⁴ ? »

3. L'esprit des années soixante : la fragmentation et la quête de la communauté

Dans le but de donner des clefs de lecture aux personnes assistant à la projection d'*Akropolis* mentionnée ci-dessus, Antonio Attisani insiste sur l'importance du fait que cette œuvre a vu le jour pendant les années soixante, une décennie traversée par des questions et des problématiques nouvelles : l'existentialisme, l'éclatement des structures sociales traditionnelles, ou encore la question de la possibilité (et de la nécessité) d'écrire encore de la poésie, posée par Adorno, lorsqu'il affirme qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare⁵ ». Selon Attisani, ces questions encore irrésolues apparues pendant les années soixante sont « un héritage avec lequel il faut travailler⁶ », parce qu'il y a dans cette décennie quelque chose d'essentiel pour comprendre les œuvres de Grotowski, la façon dont elles ont été reçues en leur temps – et la façon dont elles peuvent encore résonner aujourd'hui. Attisani propose ainsi une définition des années soixante comme « une décennie caractérisée par le macro-événement d'un monde qui se développe énormément tout en se détruisant lui-même [...] : par les guerres, par l'exploitation coloniale, par l'impérialisme, par un capitalisme qui prend de nouvelles formes⁷ », mais également comme la période « d'un incroyable fleurissement des avant-gardes dans tout le monde, dans tous les secteurs : le théâtre, la musique, la

1 A. ATTISANI, « Cinq documents audiovisuels », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente [Jerzy Grotowski. L'Héritage vivant]*, Accademia University Press, Turin, 2012, p. 73.

2 L. FLASZEN, « La théocratie soviétique », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 26.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 T.W. ADORNO, *Prismes : Critique de la culture et de la société*, Payot, Paris, 1986, p. 23.

6 A. ATTISANI, « Cinq documents audiovisuels », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 72.

7 *Ibid.*

peinture, le cinéma¹ ». Pour appréhender cet esprit des années soixante, et pour comprendre la place que Grotowski a pu y occuper, Zbigniew Osiński, dans son livre *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy Grotowski et son Laboratoire]*, convoque ce qu'il appelle un « texte-confession² » de Lech Raczak, un jeune homme de théâtre révolté et insatisfait par ce que proposaient la plupart des théâtres de son temps, et qui témoigne de son rapport personnel aux travaux du Théâtre Laboratoire :

Nous étions des rebelles et nous contestions les structures sociales, les autorités et les églises terrestres ; nous ne cherchions pas le salut en vainquant les fossilisations de la culture, nous ne voulions pas découvrir ce qu'il y a de stable et d'inaltéré dans les éternelles passions et les désirs humains, mais qui est réprimé dans le corset de la civilisation. Nous voulions plutôt nous arracher de l'intérieur, comprendre, dévoiler cette chose éphémère, actuelle, aussi chaude que passionnelle, qui ne réussissait pas à traverser la cuirasse des structures sociales imposées par le système politique : le besoin de liberté. Bien que pleins de méfiance et de férocité envers tous les théâtres, nous nous rendions donc là-bas [au Théâtre Laboratoire], pour revivre cette histoire imparfaite du « second avènement », dansée, chantée, blasphématoire, d'*Apocalypsis cum figuris* ; pour regarder dans les yeux non-voyants de Cieślak-L'Obscur – un simplet, un aveugle, un fou qui s'incarnait en Dieu et venait au monde pour le sauver³.

À travers ces témoignages personnels d'Antonio Attisani et de Lech Raczak, les années soixante apparaissent ainsi comme une décennie marquée par la fragmentation, par le constat d'une profonde insatisfaction vis-à-vis des relations humaines et du rapport de l'homme au monde, d'un manque d'authenticité, de spontanéité et de créativité. De ce constat, de ce « besoin de liberté » face aux « fossilisations de la culture », découlent une forme de quête de la communauté, ou d'« appétit communautaire⁴ » : une recherche d'autres modes de relations humaines, et un besoin de faire monde, qui traversent cette décennie dans le cadre plus vaste de la contre-culture. Ainsi, l'esprit des années soixante peut être défini comme une aspiration à plus de liberté et d'authenticité, face à une

1 *Ibid.*

2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 253 : « testo-confessione ».

3 L. RACZAK, « Ciemny [L'Obscur] », *Obserwator Wielkopolski*, n. 22, 1990, cité dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 253 : « Eravamo dei ribelli e contestavamo le strutture sociali, le autorità e le chiese terrene; non cercavamo la salvezza sconfiggendo le fossilizzazioni della cultura, non volevamo scoprire ciò che vi è di stabile e inalterato nelle eterne passioni e brame umane, ma è represso dal corsetto della civiltà. Volevamo piuttosto strapparci da dentro, comprendere, svelare quella cosa effimera, attuale, altrettanto calda e passionale, che non riusciva ad attraversare la corazza delle strutture sociali imposte dal sistema politico : il bisogno di libertà. Per quanto pieni di diffidenza e agguerriti contro tutti i teatri, andavamo comunque laggiù, per rivivere quella storia imperfetta del "secondo avvento", danzata, cantata, blasfema, di Apocalypsis cum Figuris; per guardare negli occhi non vedenti di Cieślak-Lo Scuro – un sempliciotto, un cieco, un folle che se incarnava in Dio e veniva al mondo per salvarlo.

4 J. M. PRADIER, « L'Être ensemble », M.-C. AUTANT-MATHIEU (dir.) *Créer, Ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques*, L'Entretemps, Montpellier, 2013, p. 61.

prise de conscience tragique de l'état du monde contemporain, comme on peut le lire sous la plume d'Harold Clurman, qui écrit que « [le théâtre de Grotowski] est le plus contemporain de tous les théâtres, car il n'est plus possible de nier que nous vivons en un temps de cataclysme¹ ». Par cette formule frappante, l'auteur entend que le monde contemporain est en état de profond désarroi, et que dans ce « bouleversement interne et externe, les formes se désintègrent, le langage décline² » : la communication humaine authentique semble de plus en plus inaccessible. Interrogé au sujet des possibilités spirituelles et sociales du théâtre, Ludwik Flaszen formule une réponse qui résume clairement cette prise de conscience :

Cela concerne également la conscience que notre époque a d'elle-même. Si je dis que l'homme est aliéné, que la technologie est en train de nous tuer, que nous vivons à moitié, et que nous sommes anonymes face à la bombe atomique, que le tiers-monde est en expansion, que la culture européenne est mourante, que notre emphase exagérée sur la rationalité est en train de nous tuer, que nous, qui voulons être nous-mêmes, ne sommes pas nous-mêmes, que nous sommes divisés, corps et âme – si je mentionne tout cela, j'ai l'impression d'enfoncer des portes ouvertes. Et l'on pourrait continuer indéfiniment. C'est notre conscience de nous-mêmes³.

Il est nécessaire de préciser ici qu'Eric Forsythe a recueilli ces propos de Ludwik Flaszen en 1978, et que les membres du Théâtre Laboratoire avaient donc déjà pris la décision de quitter le théâtre, qui ne répondait plus à leurs attentes, pour se consacrer à leurs recherches parathéâtrales. C'est pourquoi Flaszen commence sa réponse à la question des possibilités spirituelles et sociales du théâtre en disant : « Je ne pense pas que le théâtre remplisse cette fonction maintenant. Il l'a perdue pour le moment. (Nous ne devrions pas confondre ce champ avec les activités parathéâtrales⁴.) » Cependant, dans les années soixante, pendant la période où ils produisaient des spectacles, les membres du Théâtre Laboratoire considéraient encore que le théâtre pouvait, dans une certaine mesure, espérer apporter une solution à ces problèmes, qu'il pouvait constituer une réponse à la fragmentation et à la division de l'homme contemporain. C'est la thèse que soutient Jennifer Kumiega :

1 H. CLURMAN, « Jerzy Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 161 : « Thus his is the most contemporary of all theatres, for it can no longer be denied that we live in a time of cataclysm. »

2 *Ibid.*, p. 162 : « In the internal and outer upheaval, forms disintegrate, language decays ».

3 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, vol. 30, n°3, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 311 : « It concerns also the self-consciousness of the epoch. If I say that man is alienated, that technology is killing us, that we live half-way, and are anonymous in the face of the atom bomb, that the third world is growing, that European culture is dying, that our over-emphasis on rationality is killing us, that we, who want to be ourselves, are not ourselves, that we are divided, body and soul-if I mention all that, I have the feeling I'm chewing old hay. And one could quote endlessly. It's our self-consciousness. »

4 *Ibid.* : « I don't think theatre fulfills this function now. It's lost it for the moment. (We shouldn't confuse this area with paratheatrical activities.) »

La façon dont l'humanité peut être changée et dont l'expérience de vie individuelle peut être améliorée est également évidente dans les mots et les travaux de Grotowski. Ce qui est nécessaire, c'est la guérison de la division corps/esprit (la schizophrénie de la société occidentale) ; l'éradication des blocages psycho-physiologiques de l'individu pour permettre le contact avec les impulsions profondes ; une communion avec les autres à travers des réactions spontanées ; et par conséquent une découverte commune de sources d'énergie, de lumière et d'amour pour enrichir l'expérience quotidienne¹.

Cette volonté de guérir la « schizophrénie de la société occidentale », de transcender la division du corps et de l'esprit, et l'emploi de termes comme les « sources d'énergie, de lumière et d'amour », ne sont pas sans résonance avec le courant du New Age, qui voit le jour dans les années soixante : ce courant spirituel naissant, caractérisé par l'éclectisme, le syncrétisme, et l'emprunt de techniques corporelles et spirituelles à de nombreuses traditions différentes, notamment le yoga et certains rites extra-occidentaux, est lui aussi apparu en réaction à cet état de désarroi qui définit l'homme contemporain. Grotowski et ses collaborateurs n'appartiennent bien sûr pas au courant du New Age, qu'ils critiquaient pour son « bricolage » syncrétique et son dilettantisme généralisé et assumé, n'aboutissant qu'à des formes de « soupes multiculturelles² » – mais la coexistence du New Age avec les expériences théâtrales et parathéâtrales de Grotowski est fertile pour comprendre de manière historicisée la réception de ces expériences à leur époque. C'est l'ambition de Catharine Christof, qui dans la préface de son livre *Rethinking Religion in the Theatre of Grotowski* [*Repenser la Religion dans le théâtre de Grotowski*], écrit :

-
- 1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski* [*Le Théâtre de Grotowski*], Methuen, Londres et New York, 1987, p. 128 : « *How humankind may be changed and the life-experience of the individual improved is also self-evident in Grotowski's words and work. What is required is the healing of the body/mind split (Western society's schizophrenia); the eradication of the psycho-physiological blockages in the individual to permit contact with deeper impulses; a communion with others through spontaneous reaction; and hence a mutual discovery of sources of energy, light and love to enrich daily experience.* » L'enthousiasme non-dissimulé de la chercheuse reflète son engagement personnel dans l'aventure grotowskienne : Jennifer Kumiega assume pleinement sa posture militante et active par rapport au travail de Grotowski, auquel elle a directement assisté et participé, en Pologne et en Italie, pendant plusieurs années. Elle fait ainsi partie d'une foule de chercheurs et d'intellectuels que l'on peut considérer comme des « alliés », des militants, des « compagnons de route » de Grotowski, au même titre que Georges Banu, Marc Fumaroli, Jack Lang, Serge Ouaknine, Jean-Marie Pradier, Raymonde Temkine, Jean-Pierre Thibaudat en France ; Fabricio Cruciani, Piergiorgio Giacchè, Gianni Manzella, Massimo Marino, Marco De Marinis, Renata Molinari, Ferdinando Taviani, Franco Quadri, Franco Ruffini et Ugo Volli en Italie ; Richard Schechner, Kris Salata, Lisa Wolford aux États-Unis ; ou encore Edgar Ceballos, Fernando Montes, Tatiana Motta Lima, Nicolas Nuñez en Amérique du Sud. Cette liste non-exhaustive a pour propos de donner la mesure de l'influence des travaux de Grotowski sur les personnes qui s'y intéressent : il est significatif que toutes les personnes citées ici aient quitté la posture traditionnelle du chercheur, censé garder une certaine distance avec l'objet de sa recherche, pour adopter celle du militant – voire, pour certains, de l'adepte. Cette communauté d'intellectuels joue un rôle important dans la « tribu » dont nous essayons de délimiter les contours et de comprendre l'architecture.
- 2 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2013, p. 191.

En poursuivant les discussions au sujet de la compréhension incarnée et matérialiste de la religion et du New Age, il est possible de montrer comment le travail de Grotowski a articulé l'expérience spirituelle dans le corps, opérant un retrait de la spiritualité des autorités ecclésiastiques et replaçant l'expérience spirituelle dans le corps du performeur. Cette étude cartographie les dynamiques spécifiques de la relation entre le corps et le spirituel dans le travail de Grotowski. Elle montre également comment il devint, en partie, un guide spirituel à travers son travail de direction, et contribua à une spiritualité incarnée du New Age¹.

Le travail de Grotowski sur l'art de l'acteur, inspiré notamment par le yoga, le *kathakali* et la philosophie orientale, et mû par la volonté de guérir l'homme de la division entre son corps et son esprit, a ainsi pu représenter pour certains une réponse aux aspirations spirituelles du New Age et, plus généralement, de la société des années soixante – ce qui explique en partie le succès que ce travail a pu connaître.

Tous les éléments de contexte social, politique, culturel et spirituel que nous avons rassemblés jusqu'ici sont importants pour comprendre le cadre dans lequel sont apparues les expérimentations théâtrales de Grotowski, puisque, comme l'écrit Monique Borie dans *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, un ouvrage publié en 1981 dans lequel elle interroge la possibilité pour le théâtre d'incarner des mythes et d'opérer la fondation d'une communauté, « le théâtre contemporain a dû, dans son développement, se construire sans cesse comme réponse à des interrogations où son statut même au sein de la société était en question² ». Elle poursuit :

La définition de ses rapports à l'histoire et au mythe a formé le nœud de cette vaste problématique où il s'est agi, en fait, de reformuler la fonction sociale de la représentation et de l'acte théâtral [... qui] s'est trouvée remise en cause par l'éclatement des structures traditionnelles d'une vision du monde et des formes de théâtre qui lui étaient liées. Au-delà de la crise du théâtre à l'italienne et de la reconsidération des rapports scène-salle, ce qui est en jeu c'est, plus profondément, le rôle que doit remplir la représentation théâtrale dans la vie de la collectivité. [...] Des cassures telles se sont inscrites dans l'ancienne vision du monde, et dans les formes du

-
- 1 C. CHRISTOF, *Rethinking Religion in the Theatre of Grotowski [Repenser la Religion dans le théâtre de Grotowski]*, Routledge, New York, 2017, p. vii : « *By following discussions of the embodied and materialist understanding of religion and the New Age it is possible to show how Grotowski's work articulated spiritual experience within the body, achieving a removal of spirituality from ecclesial authorities and relocating spiritual experience within the body of the performer. This study maps the specific dynamics of the relation between the body and the spiritual in Grotowski's work. It also shows how he became, in part, a spiritual teacher through his directing work, and contributed to an embodied spirituality of the New Age.* »
 - 2 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, Publications de la Sorbonne, Librairie A.G. Nizet, Paris, 1981, p. 7.

théâtre qui lui correspondaient, que la représentation théâtrale ne peut plus se donner comme expression d'une communauté participant collectivement à la réaffirmation d'une vision du monde homogène¹.

Par conséquent, confronté à un monde en crise, le théâtre doit prendre acte de ces cassures et de cette impossibilité, et servir « la prise de conscience des contradictions et des points de rupture, à l'intérieur d'une société engagée dans des transformations, et dont l'hétérogénéité doit être pleinement acceptée² », ce qui se traduira notamment, dans le théâtre de Grotowski, par « le rêve d'un retour aux anciennes formes de participation rituelles, pour une sorte de nouveau théâtre sacré, de nouvelle cérémonie régénératrice³ ». C'est en effet cette expérience moderne du monde, celle du déracinement lié à la perte des valeurs et au retrait de l'origine, c'est ce sentiment de la perte d'un « ciel commun de croyance⁴ » qui semble guider les recherches de Grotowski dans sa quête d'un théâtre de participation, d'un théâtre nourri par le besoin de commune présence et le besoin de faire Monde. Ces recherches s'inscrivent ainsi « dans une perspective où la question de la condition humaine est posée en termes de revendication existentielle et ontologique⁵ », développe Monique Borie :

Ce qui les habite, c'est une problématique de l'Être, formulée à travers la nostalgie de l'origine et de l'unité perdues, la préoccupation des modèles exemplaires et fondateurs ou des archétypes, l'obsession de l'identité. Si la référence à l'ethnologie ou à l'anthropologie vient souvent nourrir ces nostalgies, on y puise moins l'idée d'utiliser les mythes comme outils logiques que la fascination pour le primordial et la fusion des contraires⁶.

A la fin de sa vie, Grotowski a rassemblé et articulé ces travaux dans une série de conférences, dans le cadre de la chaire d'« anthropologie théâtrale » qui fut créée spécialement pour lui au Collège de France à l'initiative de Marc Fumaroli, et que Grotowski occupa de 1997 à 1999. Ces recherches sont ainsi profondément ancrées dans les problématiques sociales, existentielles et ontologiques de leur époque : c'est en ce sens qu'elles constituent la « sédimentation d'un processus historique⁷ » spécifique. Le théâtre des années soixante a eu à répondre aux profondes mutations de la notion de

1 *Ibid.*, p. 7-8.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 10.

4 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, traduit en français par CLAUDE B. LEVENSON, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, p. 22.

5 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? ...*, *op. cit.*, p. 12.

6 *Ibid.*

7 T.W. ADORNO, *Aesthetic Theory [Théorie de l'esthétique]*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2013, p. 25 : « *sedimentation of a historical process* ».

communauté dans cette décennie. C'est ce qui pousse Ludwik Flaszen à dire :

L'atomisation de la civilisation nous a amenés à la question : quelle est cette communauté ? Le théâtre est-il l'extension du sanctuaire, ou de l'église ? Non. Une extension de la vie de la rue ou du marché ? Non. Aujourd'hui, il n'existe aucune communauté vitale qui pourrait considérer le théâtre comme son extension. Aujourd'hui, le théâtre n'existe que comme un fait esthétique. Pour que le théâtre puisse exister, nous avons besoin d'une situation de rencontre entre des personnes, non pas des passages anonymes, mais une communauté spontanée dans laquelle nous nous reconnaissons et nous interagissons les uns avec les autres. Les grands réformateurs – Meyerhold, Piscator, Craig, Artaud – ont tous tenté de trouver un événement théâtral qui donnerait naissance à une communauté spontanée, et qui est pratiquement inexistant dans la réalité de la grande cité moderne. Ces réformateurs étaient des « utopistes sociaux » qui ont créé leurs propres communautés qui n'existaient pas en réalité¹.

Ces dernières phrases soulèvent une contradiction essentielle dans cette volonté de refonder par le théâtre une demeure habitable pour l'homme et de prendre rituellement en charge l'ouverture d'un monde commun : comment l'acte théâtral pourrait-il encore instaurer une unité, si elle n'existe pas déjà dans le groupe ? Est-il encore possible de reconstruire aujourd'hui une mythologie commune, un « ciel commun de croyance² », dans un monde à ce point marqué par la fragmentation, la dissolution et le retrait de l'être ? Comment l'espace particulier du rituel pourrait-il permettre d'accueillir ce qui, précisément, se dissimule et se retire dans l'expérience moderne du monde³ ? Ces interrogations seront au cœur de notre réflexion pour essayer de comprendre l'entreprise théâtrale et parathéâtrale de Grotowski, et l'émergence de cette « tribu » du théâtre rituel.

1 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, vol. 30, n°3, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 308 : « *The atomization of civilization has led to the question: what is this community? Is theatre the extension of the shrine, or the church? No. An extension of street life or the market place? No. Rather, today, there is no vital community which may call theatre its extension. Today, theatre exists only as an aesthetic fact. For theatre to exist we need the situation of a meeting between people, not anonymous passings, but a spontaneous community where we recognize and deal with each other. The great reformers – Meyerhold, Piscator, Craig, Artaud – all tried to find a theatrical event which would result in a spontaneous community, and which hardly exists in the reality of the great modern city. These reformers were "social utopians" who created their own communities which did not exist in reality.* »

2 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 22.

3 Nous avons formulé ces réflexions dans une intervention intitulée *La Nostalgie du Monde, ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine*, dans le cadre du séminaire virtuel « L'idée de Monde en littérature et en philosophie – V – L'Art de faire monde », organisé par Alexandre Gefen (CNRS-Université Paris Sorbonne Nouvelle) et Pamela Krause (Sorbonne université, Université Catholique Louvain), le 14 mai 2021. Le texte de cette intervention a été publié dans S. LHUILLERY, « La Nostalgie du Monde ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine », A. GEFEN, P. KRAUSE (dirs.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 347, *Refaire Monde*, juillet-septembre 2022, p. 89-101.

4. La « suprématie des metteurs en scène⁴ » dans le théâtre polonais des années soixante

Avant de développer, dans la suite du présent travail, le rapport particulier qu'entretenait Grotowski avec ceux que Ludwik Flaszen appelle les « grands réformateurs² » du théâtre – Meyerhold, Piscator, Craig, Artaud, entre autres non moins illustres – et d'analyser la tradition théâtrale par rapport à laquelle le Théâtre Laboratoire se situe, il est nécessaire de faire un bref état des lieux du théâtre en Pologne aux commencements de l'aventure grotowskienne. Après une période de « stagnation presque totale dans le monde théâtral en Pologne³ » entre 1939 et 1956, que Jennifer Kumiega impute notamment à la fermeture des théâtres pendant la guerre, à l'emprisonnement ou l'assassinat de nombreux artistes de théâtre et à l'imposition à partir de 1949 du réalisme socialiste⁴, succède à partir de l'Octobre polonais en 1956 une période d'assouplissement administratif et, comme nous l'avons déjà signalé, de fleurissement des avant-gardes théâtrales :

Du côté administratif un renversement du processus de centralisation de la période stalinienne donna plus d'indépendance aux conseils locaux et aux directeurs de théâtre pour développer leur style individuel. (Flaszen a insisté sur l'importance de cela, qui encouragea les « ambitions régionales » et, renforcé par une atmosphère de plus grande liberté artistique et une « diversification de la vie » généralisée, rendit possible le genre de recherche personnalisée que Grotowski prévoyait pour son institut⁵.

Cette décentralisation et cet abandon progressif de l'imposition du réalisme socialiste s'accompagnèrent comme l'écrit Ludwik Flaszen⁶ d'une réouverture vers l'Occident, notamment avec la « découverte » de Sartre, de Camus, de Genet, et des expériences du théâtre de l'absurde⁷

4 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 151 : « *directorial supremacy* ».

2 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 308.

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 10 : « *The period from 1939-1956 had been one of almost total stagnation in the theatrical world in Poland.* »

4 *Ibid.*

5 *Ibid.* : « *On the administrative side a reversal of the centralization process of the Stalinist period gave greater independence to local councils and theatre directors to develop individual style. (Flaszen has pointed to the significance of this, which encouraged "regional ambitions" and, reinforced by an atmosphere of greater artistic liberty and a general "diversification of life" made possible the kind of personalized research that Grotowski foresaw in his institute).* »

6 L. FLASZEN, « Les Enfants d'Octobre regardent l'Occident », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 19-20.

7 Cette catégorie du « théâtre de l'absurde » est utilisée notamment par le critique Martin Esslin pour définir et rassembler les œuvres théâtrales de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco et Jean Genet, à la lumière de la pensée de l'absurde d'Albert Camus. Voir M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd [Le Théâtre de l'absurde]*, Garden City, New York, 1961 ; et M. ESSLIN, « The Theatre of the Absurd », *The Tulane Drama Review*, vol. 4, n°4, mai 1960, p. 3-15. Cette définition, généralement acquise dans le monde anglo-saxon, est évidemment discutable et critiquée, puisqu'il semble difficile de rassembler ces créateurs et penseurs sous une même étiquette – et ce concept

avec Beckett et Ionesco, qui vinrent nourrir le théâtre polonais. Toutefois, nuance Jennifer Kumiega, cet « influx d'influences d'avant-garde occidentales¹ » servit surtout à « stimuler la renaissance des robustes et uniques traditions théâtrales polonaises² ». La chercheuse développe :

Le mouvement absurde en particulier, si emphatique dans ses effets à l'Ouest, avait peu à ajouter à la conscience artistique polonaise d'un absurde grotesque, datant de Stanisław Witkiewicz (Witkacy 1885-1939) et Witold Gombrowicz (1905-1969)³.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu, la tradition théâtrale polonaise est profondément marquée par ses auteurs romantiques, notamment Mickiewicz, Słowacki et Krasiński, que Ludwik Flaszen appelle « les trois “prophètes” du romantisme polonais⁴ ». Toutefois, leurs œuvres, écrites en exil, « sans aucune chance d'être représenté[es] sur scène, condamné[es] contre la volonté des poètes à n'être qu'un luxe de rêverie théâtrale⁵ », constituent un véritable défi à mettre en scène, de par leur « anticipation structurelle de l'idée wagnérienne d'un théâtre total⁶ » :

Selon Mickiewicz, la forme dramatique était supérieure à tous les autres arts en ce qu'elle était capable d'accomplir une telle mobilisation *en masse*⁷. Toutefois, pour stimuler les masses, le théâtre devait réunir les autres arts – la musique, l'opéra, la danse, les rituels et chants religieux et traditionnels, le mélodrame populaire, les panoramas, l'architecture – pour créer un théâtre total du futur qui – comme de nombreux critiques l'ont fait remarquer – anticipait le plus tardif concept wagnérien de *Gesamtkunstwerk* [œuvre d'art totale]⁸.

Ainsi, l'exil de l'*intelligentsia* polonaise, notamment à Paris, suite à l'Insurrection de Novembre 1830 engendra l'écriture d'œuvres ou de poèmes dramatiques denses et complexes, sans visée concrète de mise en scène – ce qui entraîna une autre conséquence importante pour le théâtre

sera directement rejeté par Beckett et Ionesco. Nous le convoquons ici parce qu'il est employé tel quel par la chercheuse Jennifer Kumiega, dans son analyse de l'influence du théâtre occidental sur le théâtre polonais.

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 10 : « influx of avant-garde influences from the West ».

2 *Ibid.* : « these merely served to stimulate the revival of the Polish theatre's sturdy and unique traditions ».

3 *Ibid.* : « The absurdist movement in particular, so emphatic in its effects in the West, had little to add to the Poles' own artistic consciousness of a grotesque absurdism that dates back to Stanisław Witkiewicz (Witkacy 1885-1939) and Witold Gombrowicz (1905-1969). »

4 L. FLASZEN, « Éclectiques ou doctrinaires », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 125, note n°46.

5 L. FLASZEN, « Éclectiques ou doctrinaires », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 125-126.

6 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 19 : « the structural anticipation of Wagner's idea of a total theatre ».

7 En français dans le texte.

8 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 21 : « According to Mickiewicz, dramatic form was superior to all other arts in being able to achieve such en masse mobilization. However, to spur the masses, drama had to unite all arts – music, opera, dance, religious and folk rituals and songs, popular melodrama, panoramas, architecture – to create a total theatre of the future that – as many critics pointed out – anticipated Wagner's later concept of Gesamtkunstwerk. »

polonais : « les metteurs en scène polonais d'entre-deux-guerres qui tentèrent de mettre en scène les œuvres canoniques de la période Romantique ne ressentirent pas le besoin de rester fidèles au texte¹ », utilisant « le texte même des grands classiques simplement comme matériau brut² ». En conséquence de quoi, selon Kathleen Cioffi :

L'adaptation de littérature non originairement écrite pour la scène en pièces de théâtre est extrêmement populaire dans le théâtre polonais d'aujourd'hui, et a évolué depuis des racines dans la Grande Réforme Théâtrale³ du début du vingtième siècle [...]. La notion, liée à la Grande Réforme, du metteur en scène comme *auteur*⁴ d'une production théâtrale est connectée à l'adaptation théâtrale, et fut popularisée en Pologne par Leon Schiller, le fondateur du département de mise en scène à l'académie nationale de théâtre⁵.

Dans la suite de son étude, Kathleen Cioffi développe cette notion d'autorialité en expliquant que dans la perspective des créateurs de la Grande Réforme, le metteur en scène doit avoir un contrôle absolu sur tous les éléments de la production : le jeu des acteurs, la scénographie, la lumière, les costumes, les accessoires, la musique – et jusqu'au texte lui-même, se réservant le droit de l'adapter, de le couper, de le réarranger, d'en retrancher ou d'y ajouter des fragments, de le traiter comme un matériau brut selon le procédé du « montage », et donc d'en devenir le véritable « auteur », à l'image de Vsevolod Meyerhold ou de Leon Schiller. Selon la chercheuse, « Schiller représente le principal lien polonais entre les Grands Réformateurs de la période d'avant-guerre et la tendance d'après-

1 *Ibid.*, p. 51 : « *the interwar Polish directors who attempted to stage any of the canonical works from the Romantic period didn't feel the need to stay true to the text* ».

2 J. KOTT, *Theatre Notebook : 1947–1967 [Carnet de Théâtre : 1947–1967]*, Garden City, New York, 1968, p. 259, cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 51 : « *It was very characteristic of the theatre in the interwar period to use the text of even the great classics merely as raw material.* »

3 « La “Grande Réforme Théâtrale” est un terme qui n'est pas utilisé dans l'historiographie théâtrale anglophone, mais qui est communément utilisé en Pologne et dans d'autres pays slaves, ainsi qu'en Allemagne, et qui s'applique au travail de praticiens innovants du théâtre à la fin du dix-neuvième siècle et pendant la première moitié du vingtième siècle. [*The “Great Theatre Reform” is a term that is not used in Anglophone theatre historiography, but is commonly used in Poland and other Slavic countries, as well as in Germany, to apply to the work of innovative theatre practitioners at the end of the nineteenth century and the first half of the twentieth century.*] », K. CIOFFI, « From the Great Reform to the Post-dramatic : Adaptation in the Polish Postwar Theatre [De la Grande Réforme au post-dramatique : l'adaptation dans le théâtre polonais d'après-guerre] », *Canadian Slavonic Papers [Revue Canadienne des Slavistes]*, vol. 52, n°1/2 (Mars-Juin 2010), note n°7, p. 415. Parmi ces praticiens, on compte notamment : André Antoine, Adolphe Appia, Antonin Artaud, Gaston Baty, Jacques Copeau, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Vladimir Nemirovich-Danchenko, Erwin Piscator, Max Reinhardt, Leon Schiller, Konstantin Stanislavski et Stanisław Wyspiański.

4 En français dans le texte.

5 K. CIOFFI, « From the Great Reform to the Post-dramatic : Adaptation in the Polish Postwar Theatre [De la Grande Réforme au post-dramatique : l'adaptation dans le théâtre polonais d'après-guerre] », *Canadian Slavonic Papers [Revue Canadienne des Slavistes]*, vol. 52, n°1/2 (Mars-Juin 2010), p. 413 : « *The adaptation of literature not originally written for the stage into plays is extremely popular in present-day Polish theatre, and has evolved from roots in the Great Theatre Reform of the early twentieth century [...]. The Great Reform notion of the director as auteur of a theatrical production is connected with theatrical adaptation, and was popularized in Poland by Leon Schiller, the founder of the directing department at the state theatre academy.* »

guerre à l'adaptation¹ », notamment du fait de l'influence de Gordon Craig :

Il avait personnellement connu Gordon Craig, avait travaillé avec Craig sur son journal, *The Mask*, et avait organisé une exposition des plans de scénographie de Craig à Varsovie. En fait, il adopta pleinement la notion de Craig du metteur en scène comme « artiste de théâtre » qui est « l'auteur » de la production théâtrale plutôt que le simple interprète de l'œuvre du dramaturge².

Dariusz Kosiński insiste également sur l'importance de Leon Schiller dans le théâtre polonais de l'entre-deux-guerres :

Puis, avec une partie de sa troupe, [Schiller] investit le Théâtre municipal Wojciech Bogusławski de Varsovie (1924) dont il fit son théâtre d'auteur en y préparant sa première tentative d'un « théâtre monumental ». Se fondant sur la tradition romantique polonaise, ce théâtre devait prendre en charge les problèmes les plus importants de la collectivité et utiliser, entre autres, les moyens propres à la mise en scène contemporaine (un vaste espace, formé non pas de manière picturale mais architecturale, rythmé par l'action, avec de nombreuses scènes collectives, la recherche de la synthèse artistique et du symbole par le renoncement au caractère particulier³).

Ainsi, pour le théâtre polonais d'après-guerre, dans le sillage de la Grande Réforme, la « tradition schillerienne – au moins comme modèle – devint un passage obligé jusque dans les théâtres provinciaux⁴ ». Qui plus est, selon Magda Romanska, « il est bien naturel que, pendant le communisme, la tradition initiée par Schiller combinée à la nécessité de naviguer à travers le champ de mines de la stricte censure politique ne fit que renforcer encore la position du metteur en scène⁵ ». Romanska poursuit :

1 *Ibid.*, p. 416 : « *Schiller represents the main Polish link between the Great Reformers from the prewar period to the postwar tendency to adapt.* »

2 *Ibid.* : « *He had personally known Gordon Craig, had worked with Craig on his journal, The Mask, and had organized an exhibition of Craig's stage designs in Warsaw. In fact, he wholeheartedly adopted Craig's notion of the director as "theatre artist" who is the "author" of the theatrical production rather than the mere interpreter of the playwright's work.* »

3 D. KOSIŃSKI, « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », texte traduit en français et complété par M. MASŁOWSKI et A. GULMON, *Ligeia*, 2008/2, n° 85-88, p. 142.

4 K. PUZYNA, « Grotowski and Polish Romantic Drama [Grotowski et le Théâtre romantique polonais] », traduit en anglais américain par J. CONRAD, *Theatre Three*, n°4 (Printemps, 1988), p. 45, cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor [Le Théâtre post-traumatique de Grotowski et Kantor]*, Anthem Press, Londres, 2012, p. 52 : « *the Schillerian tradition – at least as a model – became compelling even in provincial theatres* ».

5 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 52 : « *It is only natural that, during communism, the tradition initiated by Schiller combined with the need to navigate one's way through the minefield of strict political censorship only further strengthened the position of director.* »

Du fait des circonstances historiques, la nécessaire approche de *laissez-faire*⁶ envers les textes théâtraux a été caractéristique des metteurs en scène polonais pendant de nombreuses années, et la voix de Grotowski, quoique la plus forte de toutes, n'était pas si révolutionnaire dans le contexte de toute la scène théâtrale polonaise de son époque. Au contraire, ses expérimentations se conformaient très largement aux conventions théâtrales dominantes⁷.

L'étude du contexte historique, politique, social et théâtral de l'émergence des travaux du Théâtre Laboratoire semble donc expliquer – et, dans une certaine mesure, minimiser – l'une des raisons essentielles de la reconnaissance internationale de Grotowski dans les années soixante et soixante-dix : son approche « autoriale » de la mise en scène, et son traitement en apparence irrévérencieux des grands textes classiques. Si ces procédés furent considérés comme révolutionnaires, voire blasphématoires en Europe puis aux États-Unis (Raymonde Temkine, pourtant fervente promotrice de l'œuvre de Grotowski en France, avoue elle-même avoir dû se « faire violence et passer outre à des tabous hérités d'une formation universitaire formaliste et [...] sclérosée³ » pour pouvoir « admettre [...] qu'on en use ainsi avec une œuvre constituée⁴ ») ; il apparaît qu'ils étaient loin d'être aussi subversifs dans le climat théâtral polonais de leur époque. Ces éléments expliquent en partie l'étonnante disparité entre l'enthousiaste reconnaissance internationale des travaux de Grotowski, et la réception bien plus mitigée qu'ils ont connue en Pologne. Cette réception paradoxale des travaux du Théâtre Laboratoire en Pologne et à l'étranger sera l'objet d'une étude plus approfondie dans la suite de ce chapitre.

Toutefois, s'il faut bien reconnaître les arguments de Magda Romanska lorsqu'elle nuance l'importance et l'originalité qui furent internationalement attribuées à Grotowski pour son approche de la mise en scène – explicables par une relative méconnaissance internationale du reste de la scène théâtrale polonaise de cette époque –, il est nécessaire de préciser que la véritable révolution du théâtre grotowskien réside non pas dans son traitement du texte théâtral ou dans le montage et l'architecture de ses spectacles, mais bien plutôt dans son travail sur l'art de l'acteur. À ce titre, bien qu'écrit par Jennifer Kumiega vingt-cinq ans auparavant, l'extrait suivant peut apparaître comme une réponse aux nuances de Magda Romanska :

6 En français dans le texte.

7 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 52 : « Due to the historical circumstances, the necessary *laissez-faire* approach to theatrical texts has been quintessential to Polish directors for many years, and Grotowski's voice, though loudest of them all, wasn't all that revolutionary in the context of the entire Polish theatre scene of his era. On the contrary, his experiments very much conformed to the prevailing theatrical conventions. »

3 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 87.

4 *Ibid.*

Grotowski est devenu important dans le théâtre polonais au cours d'une ère de suprématie des metteurs en scène. [...] En Pologne, le metteur en scène était l'artiste suprême dans une période de libération artistique totale, dans laquelle la conception, les costumes, les moyens mécaniques et techniques et les acteurs devinrent tous des éléments plastiques dans une manifestation visuelle et auditive. Dans ce contexte, les théories de Grotowski constituèrent une forte réaffirmation de l'art de l'acteur¹.

Cette « réaffirmation de l'art de l'acteur » sera bien évidemment au cœur de nos préoccupations pour comprendre l'importance et la réception des travaux de Grotowski à travers les différentes étapes de sa recherche, et leur impact dans le champ théâtral. Notre thèse est que si, dans un premier temps, les spectacles et la conception de la mise en scène de Grotowski furent à court terme l'une des raisons principales de sa renommée, ce qui lui valut d'être reconnu internationalement comme un créateur d'avant-garde et révolutionnaire ; sur un temps plus long, l'apport essentiel de Grotowski à la pratique théâtrale réside, souterrainement, dans son approche pédagogique de la formation de l'acteur, et dans les résonances que cette approche continue d'avoir dans la pratique contemporaine. Ludwik Flaszen écrit à ce propos :

C'est en cela que nous nous différencions des autres avant-gardes qui nous sont d'une manière ou d'une autre apparentées. Ces avant-gardes agissent soit sous l'égide de la mise en scène qui – au nom de principes un jour novateurs mais aujourd'hui devenus une banalité de la Grande Réforme – consiste à accorder divers matériaux et disciplines en une œuvre de spectacle monolithe, soit sous le signe des arts plastiques qui ont dominé les entreprises novatrices – spécialement en Pologne – en raison d'un retard esthétique des milieux strictement de théâtre. Ou enfin, ils agissent sous le signe de la littérature dramatique qui a remplacé en Occident le théâtre dans son effort de rénovation autonome en raison d'un manque de moyens pour les entreprises financièrement incertaines.

Ni la mise en scène ainsi comprise, ni les arts plastiques ni enfin les mots ne sont, selon nous, ce qui est spécifiquement théâtral².

Dans ce texte programmatique écrit en 1964, imprimé notamment dans le programme de salle distribué aux spectateurs du *Prince constant* comme pétition de principe et manifeste du Théâtre Laboratoire, Flaszen définit les travaux menés par l'équipe de Grotowski en les opposant

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 151 : « Grotowski came to prominence in Polish theatre following an era of directorial supremacy. [...] In Poland the director was the supreme artist in a period of total artistic liberation, in which design, costume, mechanical and technical media and the actors all became plastic elements in a visual and aural display. In this context Grotowski's theories constituted a strong re-affirmation of the art of the actor. »

2 L. FLASZEN, « De la méthode de l'acteur », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 107.

systématiquement aux principes essentiels de cette « suprématie des metteurs en scène¹ » qui caractérise les avant-gardes théâtrales polonaises de l'époque. Cherchant à définir l'essence du Théâtre Laboratoire, il poursuit :

Que reste-t-il après le rejet de la philologie et de la plastique ? L'acteur et le spectateur. Ils forment comme la cellule embryonnaire du théâtre. C'est là que naît l'élément premier du jeu. Nous dépouillons le théâtre, autant que faire se peut, de tout ce qui n'est pas cet élément. [...] Nous faisons de l'essence du théâtre son propre matériau. Le théâtre ainsi compris, et que nous appelons « pauvre » par opposition au style dominant fondé sur des moyens riches et des éléments divers, est par la force des choses le royaume sans partage.

Ici, l'acteur devient tout².

En 1964, les recherches du Théâtre Laboratoire, où l'on affirme donc que « l'acteur devient tout », commencent ainsi à se définir comme « théâtre pauvre³ ». Selon Magda Romanska, ce concept d'un théâtre « pauvre » viendrait « d'un article de Jan Maria Świącicki, un catholique qui écrivit à propos des méthodes “pauvre” et “riche” dans la pratique homilétique catholique⁴ ». Dans l'article en question, Świącicki fait l'éloge des sermons du prêtre catholique Władysław Mirski, en écrivant :

L'auteur [Mirski] rejette la rhétorique baroque, en recherchant l'expression la plus simple, directe et honnête, accomplie avec les moyens les plus pauvres possibles. Le style [de Mirski] est caractérisé par des phrases courtes qui s'arrangent organiquement les unes aux autres avec une cohésion rythmique ; c'est un style complètement opposé au pathos et à la phraséologie⁵.

La lecture de cet article aurait alors, selon Magda Romanska⁶, servi d'inspiration à Ludwik Flaszen et Grotowski, qui commencèrent à employer ces termes de méthodes « pauvre » et « riche » comme

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 151 : « *directorial supremacy* ».

2 L. FLASZEN, « De la méthode de l'acteur », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 107.

3 Contrairement à une idée assez répandue, ce concept de « théâtre pauvre » n'est pas inspiré de l'*arte povera*, expression forgée par Germano Celant pour rassembler et définir un ensemble de pratiques artistiques émergentes en Italie à la fin des années soixante. Au contraire, Celant semble s'être lui-même inspiré du vocabulaire du « théâtre pauvre » de Grotowski pour théoriser l'*arte povera*. Pour plus d'explications sur la genèse de cette expression dans la pensée de Celant, voir notamment B. SATRE, « “Vers un théâtre d'artistes” : les incursions théâtrales de l'Arte Povera », *Histoire de l'Art* (bulletin d'information de l'INHA), n°69, décembre 2011, p.77-84.

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 12 : « *the concept came from an article by Jan Maria Świącicki, a Catholic who wrote about “poor” and “rich” methods in Catholic homiletic practice.* »

5 J. M. ŚWĄCICKI, commentaire des sermons de Władysław Mirski, *Tygodnik Powszechny*, 26 mars 1950 ; cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 55 : « *The author [Mirski] rejects baroque rhetorics, aiming for the simplest, most direct and honest expression, accomplished with the poorest possible means. [Mirski's] style is characterized by short sentences which arrange themselves organically with rhythmic cohesion; it's a style completely opposite to pathos and phraseology.* »

6 M. ROMANSKA, op. cit., p. 55.

des outils techniques et esthétiques pour développer leur approche du théâtre¹. Selon le chercheur Kris Salata, l'adoption de cette formule aurait également été indirectement inspirée par « les écrits du philosophe catholique Jacques Maritain², en particulier par son discours sur l'efficacité des moyens temporels riches et pauvres dans la liturgie³ » – dont les conclusions sont comparables à celles de Jan Maria Święcicki :

Maritain considérait que les moyens temporels humbles étaient spirituellement supérieurs aux moyens temporels riches (opulents, énergiques, ornés, imposants, profonds). Ces derniers ont tendance à être plus visibles (spectaculaires) et à avoir une plus grande portée, tandis que les premiers ont un impact plus profond et transformateur. [...] Si Maritain suggère que la croissance de la richesse des moyens liturgiques est un symptôme de la détérioration de la quête originelle, et une compensation pour la perte subséquente d'efficacité de la pratique liturgique, Grotowski comprenait cette notion en termes pratiques et théâtraux : la croissance de la richesse des moyens théâtraux est symptomatique de la perte d'efficacité de la performance. Peut-être voulaient-ils dire la même chose⁴.

Nourrie par cette double inspiration, la première occurrence de ce terme de « théâtre pauvre⁵ » sous la plume de Ludwik Flaszen se trouve ainsi, selon l'historien Zbigniew Osiński, dans un commentaire sur le spectacle *Akropolis*, qui fut écrit en 1962⁶ pour servir de « document de travail à usage interne [au Théâtre Laboratoire⁷] », avant d'être inséré en 1964 dans l'opuscule d'Eugenio

1 Nous avons présenté cette explication dans un article intitulé « La *via negativa* de Grotowski et la recherche de l'«acte total», dans le théâtre et au-delà », à paraître dans la série « Processus créateurs » fondée par Lydie Parisse aux Classiques Garnier dans le cadre de la *RLM (Revue des Lettres Modernes)* ; suite au colloque international « Processus créateur et voies négatives » organisé par Lydie Parisse et Tomasz Swoboda, du 9 au 11 mars 2022, à l'Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.

2 Voir J. MARITAIN, « Des lois de l'histoire. Formules axiomatiques ou lois fonctionnelles », J. MARITAIN, R. MARITAIN, *Œuvres complètes*, vol. X (1952-1959), Éditions Universitaires Fribourg Suisse, Éditions Saint-Paul, Paris, 2000 [1985], p. 672 : « Nous avons là en réalité deux lois. La première est la loi de *supériorité des moyens temporels pauvres sur les moyens temporels riches pour qui veut atteindre des fins spirituelles*. Nous pouvons appeler moyens temporels *riches* ceux qui, engagés dans l'épaisseur de la matière, exigent, de soi, une certaine mesure de succès tangible. [...] Et il y a d'autres moyens temporels, qui sont les moyens propres de l'esprit. Ce sont des moyens temporels *pauvres*. La Croix est en eux. Plus ils sont légers de matière, dénués, peu visibles, plus ils sont efficaces. »

3 K. SALATA, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer [Jouer après Grotowski : La prière charnelle du théâtre]*, Routledge, Londres et New York, 2020, p. 23 : « *The concept of Poor Theatre was inspired (if indirectly) by the writings of Catholic philosopher Jacques Maritain, particularly by his discourse on the efficacy of rich and poor temporal means in liturgy.* »

4 *Ibid.* : « *Maritain considered humble temporal means spiritually superior to rich temporal means (opulent, forceful, ornate, imposing, profuse). The latter tend to be more visible (spectacular) and wide-reaching, while the former create deeper, transformative impact. [...] If Maritain suggests that the growth of the richness of liturgical means is a symptom of the deterioration of the original quest, and a compensation for the subsequent loss of efficacy of the liturgical practice, Grotowski understood this notion in practical, theatrical terms: growth of richness of theatrical means is symptomatic of the loss of the efficacy of performance. Perhaps they meant the same thing.* »

5 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 91.

6 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 34.

7 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 72,

Barba intitulé *Le Théâtre Laboratoire 13 Rzędów d'Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective*, rassemblant des textes de Barba, de Flaszen et de critiques polonais et étrangers¹ – bien avant l'écriture et la première publication de *Vers un Théâtre pauvre*² en août 1968. Revenant sur les difficultés de l'écriture de ces « documents officiels de “la Firme”³ » sous le contrôle strict de Grotowski, Flaszen écrit encore :

L'histoire a cependant compensé mes souffrances d'écrivain. Un lecteur attentif au développement chronologique de Grotowski et de sa « doctrine » relèvera peut-être que certaines formules du canon, ou leur forme dérivée, s'étaient déjà trouvées dans des vestiges antiques de l'écriture de l'époque paléo-grotowskienne. Comme des fragments d'évangiles apocryphes...

La récompense de ma modestie de scribe est dans ce « théâtre pauvre » qui me sourit d'un nombre infini d'ouvrages et d'écrits sur Grotowski et le Théâtre Laboratoire, dans de nombreuses langues et même divers alphabets de ce monde⁴.

Avant d'accéder à la reconnaissance internationale, cette « époque paléo-grotowskienne » se dessine ainsi dans un contexte artistique spécifique, celui d'un théâtre d'avant-garde polonais mettant l'accent sur le rôle du metteur en scène comme auteur de la production artistique – et si Flaszen semble affirmer que le Théâtre Laboratoire se définit essentiellement en réaction à ce contexte, il est indéniable que ce dernier a eu une importance considérable dans le développement et la réception de la pratique théâtrale de Grotowski.

5. Les conditions matérielles du théâtre en Pologne

Enfin, il est impossible de comprendre comment une entreprise théâtrale telle que celle de Grotowski a pu voir le jour sans étudier les conditions matérielles et concrètes du théâtre en Pologne dans les années soixante. Selon Magda Romanska,

note n°32.

1 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 165.

2 J. GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre [Vers un Théâtre pauvre]*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968. Le livre tire son titre d'un article antérieur de J. GROTOWSKI, « Ku teatrowi ubogiemu [Vers un théâtre pauvre] », *Odra*, n°9, Wrocław, septembre 1965, p. 21-27.

3 L. FLASZEN, « Commentaire des commentaires », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 131. Flaszen fait ici référence au fait que tous les documents, textes et photographies sur le Théâtre Laboratoire étaient scrupuleusement choisis et contrôlés par Grotowski, dans le but de maîtriser l'image publique officielle du groupe, pour des raisons de communication, mais également de politique.

4 *Ibid.*

La Pologne est réputée depuis longtemps pour l'innovation au théâtre et dans les arts performatifs⁵. [...] Après la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement communiste puisa dans une forte tradition théâtrale d'avant-guerre, privilégiant « le théâtre polonais, ne lésinant jamais sur l'argent ou les autres moyens⁶ »⁷.

Ainsi, au moment où Grotowski commence sa formation à l'École supérieure d'Art dramatique de Cracovie, en 1951, le théâtre polonais est, comme nous l'avons vu, d'une part, fortement dominé par l'art de la mise en scène, dans la tradition de Leon Schiller, qui est « souvent considéré comme le père du théâtre polonais moderne, et [dont l']approche de la mise en scène a immensément influencé les générations futures⁴ » ; et d'autre part, entièrement et généreusement financé et subventionné par l'État. Dans cette période, la Pologne est « un pays où le théâtre, loin d'être une activité de luxe, est un service public⁵ ». Dans l'introduction de son ouvrage sur Grotowski, Raymonde Temkine insiste sur cette dimension essentielle du théâtre polonais : « Il n'y a, en Pologne, aucun théâtre privé. Le théâtre est un service public, et ceux qui l'exercent, quelle que soit leur activité, sont des fonctionnaires⁶. » L'historien Dariusz Kosiński décrit ainsi le climat du théâtre polonais d'après-guerre :

Malgré les nombreuses destructions qui handicapèrent la culture polonaise, les espoirs et les attentes liés au théâtre de l'après-guerre étaient immenses. [...] L'État prenait la tutelle du théâtre en assurant des subventions pérennes, en plaçant directement les scènes sous la gouvernance du ministère de la Culture et de l'Art. [...] Pour rendre possible l'accès au théâtre des milieux sociaux les plus larges, un système de billets gratuits et des actions de spectacles en tournées furent institués. [...] Il y eut, bien sûr, le veto de la censure et des interdictions politiques par rapport à plusieurs titres mais la politique du répertoire, vue de l'extérieur, pouvait apparaître

1 À ce propos, en 1965, dans une lettre à Eugenio Barba, qui préparait un numéro de sa revue *Teatrets Teori og Teknikk [Théorie et Technique du Théâtre]* sur le théâtre Polonais, Grotowski conseilla à ce dernier de se concentrer sur « les éléments de création et de recherche du théâtre polonais ». Il proposa alors à Barba une liste de créateurs qui témoigne clairement des traditions théâtrales polonaises que Grotowski reconnaissait comme essentielles : « Schiller comme apôtre du théâtre autonome ; Witkacy en Artaud polonais ; les recherches sur l'espace d'Iwo Gall, Pronaszko et Syrkus jusqu'à nos tentatives avec Gurawski ; enfin Reduta comme théâtre laboratoire, et les créateurs d'avant-garde, en donnant la préférence à des méthodes et à des instruments plutôt qu'à de vagues intuitions éphémères ». J. GROTOWSKI, lettre dactylographiée adressée à Eugenio Barba, datée du 16 novembre 1965 ; publiée dans E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 163.

2 W. SZULCZYNSKI, « Review: "Forefathers' Eve: Twelve Improvisations" [Critique: "Les Aïeux: Douze improvisations"] », *Theatre Journal* 48, n°4, décembre 1996, p. 499 ; cité dans M. ROMANSKA, op. cit., p. 5.

3 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 5 : « Poland has long enjoyed a reputation for innovation in theatre and the performing arts. [...] Following World War II, the communist government drew on strong prewar theatrical tradition, privileging "the Polish theatre, never stinting it money or other means." »

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 51 : « Schiller is often considered the father of modern Polish theatre, and his approach to directing has influenced future generations immensely. »

5 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 31.

6 *Ibid.*, p. 13.

libérale et diversifiée¹.

Cette « politique culturelle qui faisait vivre plus de 120 théâtres où les billets ne coûtaient pas plus cher qu'une place de cinéma² » fit d'ailleurs partie des motifs de la fascination d'Eugenio Barba pour la Pologne. L'entreprise théâtrale de Grotowski n'aurait très certainement jamais pu voir le jour sans ces conditions matérielles exceptionnelles : comment imaginer pouvoir travailler plusieurs mois, voire plusieurs années, sur un même spectacle, si ce n'est dans le cadre d'un théâtre entièrement subventionné, dans lequel « il n'est jamais question de chercher à amortir un spectacle, et on demande au spectateur à peine le tiers du prix de revient du fauteuil³ » ? Et comment imaginer pouvoir consacrer tant de temps à la recherche sur l'art de l'acteur, sans même se soucier en apparence de produire des spectacles, si ce n'est dans un tel système de fonctionnariat théâtral, où tous les membres de la compagnie, directeurs, acteurs, personnel administratif, reçoivent chaque mois de l'État ou des institutions municipales un traitement fixe, leur permettant de se consacrer uniquement à leur recherche théâtrale ? Le « développement d'une expérience de cette sorte [ne pouvait avoir lieu] que dans une économie qui renonce au profit – au moins quand il s'agit d'activités culturelles⁴. » Les chefs-d'œuvre et les grandes découvertes techniques et artistiques de Grotowski et de l'équipe du Théâtre Laboratoire sont donc profondément tributaires de ces conditions matérielles exceptionnelles du théâtre polonais d'après-guerre – au prix de quelques ruses et quelques compromis, sur lesquels nous aurons à revenir, parce que ces précieuses conditions favorables s'accompagnent bien évidemment d'un certain nombre de contraintes : les metteurs en scène ont « obligation de faire annuellement trois mises en scène pour les jeunes, deux pour les autres, et une pour les professeurs des Écoles supérieures d'Art dramatique⁵ » ; et le répertoire, sous une apparence de relative liberté, reste soumis à la surveillance étroite et à la censure du régime de la Pologne populaire, « contrôlé par l'URSS⁶ », qui considère l'art et la culture comme des armes idéologiques essentielles. C'est ce qu'explique Magda Romanska :

En investissant beaucoup d'argent dans le théâtre, cependant, les communistes l'utilisaient habituellement comme un outil de propagande politique, un produit « d'exportation » censé améliorer la réputation internationale de la Pologne. Comme le montrent les deux critiques de

1 D. KOSIŃSKI, « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », texte traduit en français et complété par M. MASŁOWSKI et A. GULMON, *Ligeia*, 2008/2, n° 85-88, p. 146.

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Amis », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 22.

3 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 15.

4 *Ibid.*, p. 121.

5 *Ibid.*, p. 14.

6 D. KOSIŃSKI, « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », texte traduit en français et complété par M. MASŁOWSKI et A. GULMON, *Ligeia*, *op. cit.*, p. 146.

théâtre polonais Jerzy Tymicki et Andrzej Niezgodna, pendant les premières décennies du régime communiste, entre les années cinquante et soixante-dix, « les théâtres polonais firent énormément de tournées, prenant part à des festivals internationaux [...]. Mais l'«internationalisation» du théâtre polonais avait deux visages. D'un côté, il promouvait la culture polonaise à l'étranger. De l'autre, il masquait le pouvoir communiste en montrant son «visage humain»¹. » Quels qu'en aient été les motifs, la conséquence heureuse de l'approche communiste fut de permettre au théâtre polonais de s'épanouir tant sur les scènes nationales qu'internationales².

Cette utilisation du théâtre comme outil de propagande amena, en 1949, « le vice-ministre de la Culture Sokorski [à déclarer] le réalisme socialiste doctrine obligatoire dans le théâtre polonais, ce qui fut accepté sans protestation³ ». Cependant, comme nous l'avons vu, après la mort de Staline en 1953, la Pologne connaîtra un « processus d'éloignement progressif des règles normatives⁴ » :

Les glaces du stalinisme rompues, un équilibre dynamique entre le pouvoir communiste et les milieux artistiques s'établit. On gardait l'appareil du contrôle (la censure, la supervision des institutions de l'État et du parti), mais on renonçait à la politique d'imposer un seul modèle esthétique et idéologique. Le pouvoir accepta, peu à peu, le modèle du mécénat politique, non seulement en laissant les artistes agir dans leurs recherches avec une relative liberté, mais en leur assurant aussi un financement⁵.

Au moment où Grotowski commença son aventure théâtrale, le climat du théâtre polonais était donc celui d'un « jeu culturel incessant où les artistes feignaient de respecter les exigences du pouvoir et le pouvoir faisait semblant, jusqu'à un certain point, de ne pas voir comment ceux-ci évitaient les conditions politiques⁶ » ; celui d'un abandon progressif de l'esthétique du réalisme socialiste – mais aussi celui d'une certaine « crise du théâtre⁷ ». En effet, Raymonde Temkine,

1 J. TYMICKI, A. NIEZGODA, « New Dignity : The Polish Theatre 1970–1985 [Une Nouvelle dignité : le théâtre polonais de 1970 à 1985] », *The Drama Review (TDR)*, vol. 30, n°3 (Automne, 2004), p. 22 ; cité dans M. ROMANSKA, *op. cit.*, p. 5.

2 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 5 : « Investing a lot of money in theatre, however, the communists also customarily used it as a tool of political propaganda, “an export” product meant to enhance Poland's international reputation. As the two Polish theatre critics Jerzy Tymicki and Andrzej Niezgodna point out, during the first decades of communist rule, between the 1950s and the 1970s, “Polish theatres toured extensively, taking part in international festivals [...]. But the ‘internationalization’ of Polish theatre had two faces. On the one hand, it promoted Polish culture abroad. On the other, it masked communist power by showing its ‘human face.’” Regardless of the motives, the fortuitous result of the communist approach allowed Polish theatre to flourish on both the national and international scenes. »

3 D. KOSIŃSKI, « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », texte traduit en français et complété par M. MASŁOWSKI et A. GULMON, *Ligeia*, *op. cit.*, p. 147.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 148.

6 *Ibid.*

7 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 17.

commentant ce « plein emploi¹ » institué par le système polonais, explique que « s'il présente des avantages certains pour l'artiste qui vit de pain, [il] n'est peut-être pas tout aussi bénéfique pour l'art qui vit d'inquiétudes et de remises en question² » : le confort et la stabilité de cette situation de fonctionnariat théâtral peuvent dans certains cas conduire à une forme de « routine préjudiciable à la qualité³ ». De plus, dans les années soixante, le théâtre polonais était en proie à d'importantes remises en question à propos de l'art de l'acteur. De nombreux artistes polonais, dont l'acteur Jan Kreczmar, soutenaient que « l'application du système Stanislavski, approuvé mais fossilisé, dans les écoles de théâtre nationales avait mené à la médiocrité et à la dépendance en “un jeu psychologique et intuitif”, qui amenait à son tour à un nombrilisme indiscipliné sur scène⁴ ». En effet, dans les écoles supérieures d'art dramatique, l'enseignement officiel s'appuyait essentiellement sur la prétendue « méthode Stanislavski » – et en réaction à cette « vulgarisation déformante⁵ » du travail du maître russe, à ce « “système” ossifié et déformé, dont le respect [avait] depuis si longtemps été recommandé⁶ », une grande partie du monde théâtral polonais se tournait vers une forme de « théâtre intellectuel⁷ » dans lequel primaient la mise en scène, l'artifice, la composition et l'ironie. Magda Romanska, reprenant la pensée du metteur en scène Konrad Swinarski⁸, explique cette tendance à l'intellectualisme :

Pour Swinarski, le nihilisme tragique de la culture polonaise d'après-guerre contaminait les acteurs polonais, qui n'étaient plus capables s'engager dans une vision du monde stable, et donc plus capables de ressentir ou de jouer des émotions. Ils étaient, cependant, capables de faire des plaisanteries intelligentes sur le système. [...] Le théâtre est un lieu d'artifice qui devrait tenter de recréer le monde des idées ; c'est un lieu d'engagement intellectuel subtil et raffiné, pas un lieu où rechercher des passions et des émotions débridées⁹.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 14.

4 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 11 : « He [Jan Kreczmar] contended that the application of the approved but fossilized Stanislavsky system within the State schools had resulted in mediocrity and reliance on “psychological and intuitive acting”, which led in turn to undisciplined self-indulgence on stage. »

5 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 57.

6 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 12 : « the ossified, deformed “system”, the observance of which has for so long been recommended ».

7 *Ibid.*, p. 11 : « intellectual theatre ».

8 Grotowski et Konrad Swinarski se rencontrèrent en 1954, lors d'un camp étudiant organisé par le Cercle Étudiant de Recherche aux alentours de Nowogard. Swinarski était alors un brechtien convaincu (il rejoignit ensuite le Berliner Ensemble, en 1955, en tant qu'assistant de Brecht) ; Grotowski, un stanislavskien fanatique : le camp fut rythmé par de grandes disputes esthétiques et philosophiques entre les deux jeunes hommes passionnés de théâtre. Cependant, malgré ces différends, ils garderont une haute estime l'un de l'autre, et entretiendront à partir de cette rencontre une longue amitié artistique. Pour plus de précisions sur cette rencontre, voir Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, *op. cit.*, p. 71 et 88.

9 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 68 : « For Swinarski, the tragic nihilism of Polish postwar culture infected Polish actors, who were no longer able to commit to any steady worldview, and thus no longer able to either feel or play emotions. They were able, however, to make clever jokes

Ainsi, « l'ironie, les railleries, le sarcasme ou le renversement du monde¹ », qui selon Ludwik Flaszen « sont indissociables du romantisme, [et qui] constituent un deuxième pôle – pour ainsi dire diabolique – de tension interne à la conscience romantique² », sont des composantes essentielles du style de jeu cérébral qui apparaît en Pologne dans les années soixante, en réaction au naturalisme stanislavskien déformé par la doctrine officielle du réalisme socialiste. C'est donc dans cette situation théâtrale complexe, dans laquelle les théâtres sont « des entreprises d'État financées par un budget central sur la base de projets de répertoire présentés³ », qu'il faut situer les travaux de Grotowski – une situation de crise, en tension entre plusieurs « forces en jeu affectant l'équilibre des disciplines au théâtre⁴ » :

[...] les influences d'avant-garde de l'Occident et les réactions des polonais à ces dernières ; l'emphase sur les aspects textuels et techniques de la production scénique ; la prédominance d'une approche du jeu soit indisciplinée, soit trop intellectuelle. Le résultat de tout cela était de réduire l'acteur au statut de marionnette, ou comme le critique Jan Kłossowicz l'a exprimé dans son article de 1971 – « un exécutant de la volonté du metteur en scène tout puissant⁵ »⁶.

Ayant pris soin de bien comprendre le contexte historique, politique et culturel de l'émergence de l'entreprise grotowskienne, ainsi que les forces en présence dans le champ théâtral polonais des années soixante, nous pouvons à présent nous tourner plus spécifiquement vers les commencements du parcours de Grotowski, pour observer comment ce dernier a pu se positionner par rapport aux enjeux théâtraux de son époque, en interrogeant les notions d'initiation, d'héritage et de tradition.

about the system. [...] Theatre is a place of artifice that should attempt to recreate the world of ideas; it is a place of subtle and refined intellectual engagement, not a place to search for unbridled passions and emotions. »

1 L. FLASZEN, « Éclectiques ou doctrinaires », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 126. Ce texte est la transcription d'un débat tenu en avril 1971 avec le critique littéraire polonais Jan Błoński.

2 *Ibid.*

3 D. KOSIŃSKI, « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », texte traduit en français et complété par M. MASŁOWSKI et A. GULMON, *Ligeia*, op. cit., p. 148.

4 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 11 : « forces at play affecting the balance of disciplines in the theatre ».

5 J. KŁOSSOWICZ, « Grotowski in Poland », *The Theatre in Poland/Le Théâtre en Pologne*, n°5, 1971, p. 4 ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 11.

6 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 11 : « [...] the avant-garde influences from the West and the Poles' reaction to them; the emphasis on the textual and technical aspects of scenic production; the prominence of either an un-disciplined or an over-intellectual approach to acting. The result of all this was to reduce the actor to the status of puppet, or as the critic Jan Kłossowicz expressed it in his 1971 article – “an executor of the will of the all-powerful director”. »

B. INITIATIONS, HÉRITAGES ET TRADITIONS : DES PREMIÈRES EXPÉRIENCES DE GROTOWSKI À LA REPRISE DU THÉÂTRE DES 13 RANGS [1933 – 1959]

1. Les premières initiations de Jerzy Grotowski [1933 – 1951]

Dans le paysage théâtral polonais que nous venons de décrire, certains lecteurs avertis n'auront pas manqué de remarquer l'absence criante du groupe de la Reduta, qui pourtant fut l'une des expériences théâtrales essentielles du début du XX^{ème} siècle en Pologne, ainsi que l'un des modèles principaux du Théâtre Laboratoire : Grotowski explique lui-même, dans une interview pour un journal étudiant polonais en 1966, que la Reduta fournit au Théâtre Laboratoire son « héritage moral¹ ». Cependant, avant d'étudier le rapport qu'entretient Grotowski à l'héritage de la Reduta, ainsi qu'à celui des maîtres de la Grande Réforme théâtrale, il est nécessaire de revenir brièvement sur certains éléments constitutifs de l'histoire personnelle et de la tradition familiale de Grotowski, pour comprendre les raisons qui l'ont amené à entreprendre ses recherches au théâtre et au-delà, et pour observer comment, de sa formation et de ses premières expériences jusqu'à la reprise du Théâtre des 13 Rangs avec Ludwik Flaszen en 1959, se sont développés les germes de ce qui deviendrait l'une des plus riches aventures théâtrales du siècle dernier.

Dans la conclusion de son chapitre intitulé « La première initiation de Jerzy Grotowski² », Zbigniew Osiński écrit :

La tradition familiale et nationale de Jerzy Grotowski, l'expérience de la guerre et de l'occupation, les années d'école et la période des études théâtrales, la longue maladie, les événements des années 1956 et 1957 en Pologne, les lectures, les rencontres, l'ouverture active aux cultures différentes, les innombrables voyages, enfin [...] ont certainement eu une influence décisive sur la formation de son rapport au monde, à la nature, aux hommes, ainsi qu'aux valeurs reconnues et pratiquées, ou en d'autres termes à son « cosmos » individuel et à sa vision du monde³.

1 J. GROTOWSKI, « O sztuce aktora. Teatr Laboratorium 13 Rzędów [Sur l'art de l'acteur. Théâtre Laboratoire des 13 Rangs] », interview avec Janusz Budzynski, *ITD*, n°28, 10 juillet 1966, p. 10 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 53 : « *moral heritage* ».

2 Z. OSIŃSKI, « Prima iniziazione di Jerzy Grotowski », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy Grotowski et son Laboratoire]*, Bulzoni Editore, 2011, p. 35-64.

3 *Ibid.*, p. 63 : « *La tradizione familiare e nazionale di Jerzy Grotowski, l'esperienza della guerra e dell'occupazione, gli anni della scuola e il periodo degli studi teatrali, la lunga malattia, le vicende degli anni 1956 e '57 in Polonia,*

De nombreux travaux sur Grotowski reviennent en détail sur son enfance, l'histoire et les origines de sa famille, et certaines anecdotes plus ou moins connues de son histoire personnelle¹. Nous nous concentrerons ici sur quelques éléments spécifiques, utiles pour comprendre le développement de ce « cosmos individuel » de Grotowski dont parle Zbigniew Osiński. Cherchant à établir une biographie succincte de Grotowski, Raymonde Temkine écrit en 1968 : « Jerzy Grotowski ne m'a pas facilité la tâche. Il m'a fallu bien de la ténacité pour lui arracher quelques précisions sur une ascendance dont il se soucie fort peu, et une biographie qu'il néglige au profit de ses créations et de ses responsabilités présentes². » Toutefois, avec le temps, et en continuité logique avec l'évolution de son travail théâtral qui, comme nous le verrons, s'intéressera de plus en plus à la question des origines et des ancêtres, la position de Grotowski a évolué, et il a progressivement accepté de livrer des informations sur son passé et sur sa jeunesse. La tradition familiale de Grotowski est marquée par « un sentiment national très fort, qui s'explique par la lutte active pour la Pologne et son indépendance³ » ; une « fascination pour la science et l'art⁴ » ; et un rapport particulier à la religion catholique, avec « une certaine distance tant envers les pratiques religieuses qu'envers l'Église officielle. Leur religiosité particulière était résolument plus encline à l'expérience personnelle qu'à la foi aveugle⁵. » Tous ces éléments se retrouveront, d'une certaine manière, dans le choix des œuvres que Grotowski mettra en scène, ainsi que dans la vision du monde qu'il développera dans son travail théâtral et parathéâtral.

En 1940, pour éloigner Jerzy et son grand frère Kazimierz de la guerre et de l'avancée de l'armée soviétique, Emilia Grotowska déménage dans le petit village de Nienadówka, où elle travaille en tant qu'institutrice et élève seule ses enfants. Pendant la guerre, leur père, Marian Grotowski, s'enfuit pour la France, puis l'Angleterre, et une fois la guerre terminée, il refusera de

le lecture, gli incontri, l'apertura attiva alle culture diverse, gli innumerevoli viaggi, infini [...] hanno influito senz'altro decisamente sulla formazione del suo rapporto con il mondo, la natura, gli uomini, nonché con i valori riconosciuti e praticati, o in altri termini con il suo individuale "cosmo" e visione del mondo. »

1 Pour plus de précisions sur l'histoire de la famille et l'enfance de Grotowski, voir par exemple Z. OSIŃSKI, « Prima iniziazione di Jerzy Grotowski », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op.cit., p. 35-64 ; R. TEMKINE, « I. Jerzy Grotowski », *Grotowski*, op. cit., p. 53-59 ; J. SŁOWIAK, J. CUESTA, *Jerzy Grotowski*, Routledge, Londres et New York, 2007, p. 1-9 ; la thèse de K. NAZERAN, *L'acteur européen en quête de l'organicité au XXe siècle*, Art et histoire de l'art, sous la direction de G. FREIXE, Université Bourgogne Franche-Comté, 2020, p. 254-279 et 291-318 ; ou encore le documentaire *With Jerzy Grotowski, Nienadówka 1980 [Avec Jerzy Grotowski, Nienadówka 1980]*, réalisé par J. GOLDMILOW et produit par M. GREGORY, 1980, dans lequel Grotowski revient dans le village dans lequel il a passé son enfance pendant la guerre, et raconte certains de ses souvenirs les plus marquants.

2 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 54.

3 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 43 : « un sentimento nazionale molto forte, che si esplica nella lotta attiva per la Polonia e la sua indipendenza ».

4 *Ibid.* : « fascinazione per la scienza e l'arte ».

5 *Ibid.* : « una certa distanza sia dalle pratiche religiose che dalla Chiesa ufficiale. La loro particolare religiosità era decisamente più incline all'esperienza personale che alla fede cieca ».

rentrer en Pologne sous le joug de l'URSS, et s'exilera en Amérique du Sud, en Argentine puis au Paraguay. Il ne reverra jamais sa famille¹. C'est donc Emilia Grotowska qui prend en charge l'éducation intellectuelle et spirituelle de Jerzy et Kazimierz, notamment en leur donnant à lire de nombreux livres, qu'elle va chercher en ville malgré la guerre, le danger et la misère, « parce qu'elle [est] convaincue que certains livres peuvent être nourrissants² ». Parmi ces ouvrages, Zbigniew Osinski recense entre autres : *Les Évangiles* et *La Vie de Jésus* d'Ernest Renan ; *Introduction aux Mondes extrasensoriels* et *Occultisme et Magie à la lumière de la parapsychologie* de Józef Switkowski ; *Science Occulte – voyance – magie de nos jours* de Ludwik Szczepanski ; *Le Développement de la force de volonté* de Wincenty Lutoslawski ; *L'Inde secrète* de Paul Brunton ; *Histoire de la Littérature universelle* de Julian Adolf Świącicki ; *La Vie des abeilles* et *Le Grand secret* de Maeterlinck³. Cette liste – à laquelle James Slowiak et Jairo Cuesta ajoutent le *Zohar*, le *Coran*, *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, et les œuvres du mystique juif hassidique Martin Buber, notamment *Je et Tu*⁴ ; et Leszek Kolankiewicz ajoute *Les Nouvelles bases philosophiques de la science [The New Background of Science]*⁵ du physicien et astronome Sir James Jeans – témoigne déjà d'un intérêt profond pour la spiritualité et les différentes religions ; pour l'occultisme, le mysticisme, l'ésotérisme et la psychologie ; pour les méthodes et les démarches de la recherche scientifique et philosophique ; ainsi que pour l'Inde, le yoga, et la pensée orientale.

À partir de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt, Grotowski reviendra, dans ses conférences et ses explications autour du projet du Théâtre des Sources, sur certains événements et certaines lectures essentielles de son enfance – ce que l'on pourrait appeler des « livres-sources ». Il existe de nombreuses transcriptions écrites et traductions de ces conférences⁶, composées, complétées et retravaillées – comme presque tous les « textes » de

1 Marian Grotowski mourut le 10 décembre 1968, à Asunción, au Paraguay.

2 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski sourcebook*, op. cit., p. 253 : « because she was convinced that some books can be nourishment ».

3 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 44-45.

4 J. SLOWIAK, J. CUESTA, *Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 3-4.

5 L. KOLANKIEWICZ, « Grotowski and Flaszen : why a Theatre Laboratory ? [Grotowski et Flaszen : pourquoi un Théâtre Laboratoire?] », transcription d'une intervention dans le cadre du colloque international organisé par Eugenio Barba à l'occasion du quarantième anniversaire de l'Odin Teatret, du 4 au 6 octobre 2004 à Aarhus, intitulé *Why a Theatre Laboratory ? Risks and Innovations in Europe 1898-1999 [Pourquoi un Théâtre Laboratoire ? Risques et innovations en Europe entre 1898 et 1999]* ; traduite en anglais dans P. ALLAIN (dir.), *Grotowski's Empty Room [La Chambre vide de Grotowski]*, Seagull Books, Calcutta, 2009, p. 59.

6 Voir notamment J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 252-270, version très complète en anglais, établie et enrichie par Grotowski et Jennifer Kumiega, à partir d'extraits d'explications du projet du Théâtre des Sources émises par Grotowski en 1980-1981-1982 ; J. GROTOWSKI, C. POLLASTRELLI (éd.), *Holiday e Teatro delle Fonti*, La Casa Usher, Florence, 2006, p. 77-108, traduction italienne de la version de *The Grotowski Sourcebook* par C. POLLASTRELLI ; J. GROTOWSKI, L. KOLANKIEWICZ, « Teatr Źródła [Le Théâtre des Sources] », *Zeszyty Literackie*, n°19, 1987, p. 103-104, transcription polonaise établie par L. KOLANKIEWICZ, citée et traduite en italien dans Z. OSIŃSKI, op. cit., p. 53, plus fidèle à l'original que la traduction de C. POLLASTRELLI ; ou encore J. GROTOWSKI, « O praktykowaniu romantyzmu [La

Grotowski – à partir des notes et des sténogrammes de différentes interventions orales du maître polonais. Dans ces textes, avec de petites variations en fonction des versions et des traductions, Grotowski relate notamment deux événements, ou deux « rencontres » essentielles avec deux personnages que Grotowski appelle par le terme *yurodiviy* [юродивый], terme emprunté au russe, que l'on pourrait traduire par « fou de Dieu » ou « Innocent », incarnant l'archétype contradictoire du sage simplet, ou du « fou sacré¹ ». Grotowski raconte ces deux rencontres avec ces *yurodiviys* – la première avec Jésus, à travers la lecture secrète de la *Bible* et de *La Vie de Jésus*, de Renan, livre alors « interdit par l'Église² » mais considéré par sa mère comme le « cinquième Évangile³ » ; la seconde avec le mystique indien Ramana Maharshi, grâce au livre *L'Inde secrète*, de Paul Brunton – sur le mode de la fable, voire de l'apologue, contribuant à enrichir sa propre légende. Quand Grotowski avait dix ans, en Pologne, il était interdit de lire la *Bible* seul : « la présence et l'interprétation du prêtre était obligatoire⁴ ». Dépendamment des versions de l'histoire, Grotowski raconte qu'après avoir demandé à lire la *Bible* par lui-même, il a été frappé, ou simplement chassé de la classe, par le vieux prêtre catholique de son école. Il explique ensuite :

À la sortie de l'école, son jeune assistant vint me chercher. Il me donna un petit livre en cuir marron. Il me dit : « C'est l'Évangile, mais personne ne doit savoir que je te l'ai donné ». Je rentrai à la maison. Il y avait là une porcherie. Je montai au grenier, je retirai l'échelle pour que personne ne me trouve. J'entendais en contrebas les grognements des cochons. C'était le printemps, et le soleil était fort. J'ouvris le petit livre et je commençai à lire l'histoire de Jésus. Pour moi c'était l'histoire d'un homme. Cet homme était mon ami. Je savais qu'il aurait été de mon côté dans mon conflit avec le catéchète et avec d'autres encore. Tout ce qui était à portée de vue de cette porcherie, devenait le paysage de cette histoire. Il y avait d'abord la colline couverte d'arbres : c'était le mont de la crucifixion. Notre voisin était un agriculteur qui épuisait son cheval

pratique du romantisme] », *Dialog*, n°3, 1980, p. 119, cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *op. cit.*, p. 45-46. Certains événements sont également relatés dans le documentaire déjà cité, *With Jerzy Grotowski, Nienadówka 1980* [Avec Jerzy Grotowski, Nienadówka 1980], réalisé par J. GOLDIMOW et produit par M. GREGORY, 1980.

- 1 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources [Le théâtre des sources] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 254 : « *holy fool* ». Le chercheur Antonio Attisani insiste sur l'importance pour Grotowski de l'archétype syncrétique et subversif du *yurodiviy* : « Le modèle authentique du Christ, selon Grotowski, est le *yurodiviy* qui, comme Saint François, les mystiques soufis et les figures analogues des traditions hindoues et bouddhistes, symbolise un don de soi non moraliste mais au contraire libérateur, qui a toujours été refusé par les représentants religieux et politiques, et incompris par les tenants des nouvelles contre-cultures, pour qui il représentait un exemple tentant mais inaccessible. » A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été 2008), p. 82 : « *The authentic Christ model, according to Grotowski, is the yurodiviy who, like Saint Francis, the Sufi mystics, and analogous figures in Hindu and Buddhist traditions, symbolizes a nonmoralistic but instead liberating gift of self that has always been refused by religious and political representatives, not to mention misunderstood by exponents of the new countercultures, to whom it represented a tempting but unattainable example.* »
- 2 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources [Le théâtre des sources] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 253 : « *forbidden by the Church* ».
- 3 *Ibid.* : « *fifth Gospel* ».
- 4 *Ibid.* : « *The presence and interpretation of the priest was obligatory.* »

à la tâche. Le cheval n'avait qu'un œil. Ce cheval blanc était l'ami de Jésus. Toute l'histoire de l'Évangile avait lieu à Nienadówka. Il était très important que je la lise en secret. Je dirais que la lecture de l'Évangile en compagnie des cochons, en cachette du catéchète et en accord avec son assistant, a été mon expérience initiatique du christianisme¹.

Cette « expérience initiatique » de lecture secrète de la *Bible* et du livre interdit de Renan, *La Vie de Jésus* ; ce conflit avec le prêtre, représentant officiel de l'Église, et cette conspiration avec son vicaire, racontée sur un ton quasi-apologétique ; et enfin ce rapport très particulier à l'espace-temps du mythe, cette « topographie revisitée du Golgotha² » réincarnée dans le village d'enfance de Grotowski, nous en apprennent beaucoup sur le rapport personnel de Grotowski à la religion chrétienne et au Christ, l'archétype du héros sacrifié : les « avatars polonais de Jésus³ » seront omniprésents dans les spectacles du Théâtre Laboratoire, à travers les personnages de Gustaw-Konrad dans *Les Aïeux*, du héros éponyme de *Kordian*, du Prince Fernand dans *Le Prince constant*, et de l'Idiot dans *Apocalypsis cum Figuris*. Grotowski n'était pas chrétien, et encore moins catholique – mais la figure du Christ, en tant qu'archétype de l'humanité tout entière, est restée extrêmement importante pour lui⁴, comme en témoigne cette phrase de conclusion d'une lettre qu'il écrivit à Eugenio Barba en 1964 : « Que le héros de Renan, si digne d'être compati, vous aide dans vos pensées, dans vos paroles et dans vos œuvres⁵ ». Nous reviendrons en détail sur cette notion d'archétype dans la suite de notre réflexion.

1 J. GROTOWSKI, « O praktykowaniu romantyzmu [La pratique du romantisme] », *Dialog*, n°3, 1980, p. 119, cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 45-46 : « All'uscita della scuola, accade che mi venne a cercare il suo giovane assistente. Mi diede un libricino di pelle marrone. Mi disse : “questo è il Vangelo, ma nessuno deve sapere che te l'ho dato”. Tornai a casa. Là c'era una porcilaia. Salii in soffitta, tirai dentro la scala perché nessuno mi trovasse. Sentivo sotto di me il continuo grugnire dei maiali. Era primavera, e c'era un sole forte. Aprii il libricino e cominciai a leggere la storia di Gesù. Per me era la storia di un uomo. Quell'uomo era mio amico. Sapevo che sarebbe stato dalla mia parte nel mio conflitto con il catecheta e con altri ancora. Tutto ciò che era a portata di vista di quel porcile, diventava il paesaggio di quella storia. Per prima c'era la collinetta coperta di alberi : era il monte della crocifissione. Il nostro vicino era un contadino che sfiancava di fatica il proprio cavallo. Il cavallo aveva un occhio solo. Quel cavallo orbo era amico di Gesù. Tutta la storia del Vangelo aveva luogo a Nienadówka. Era molto importante che io la leggessi di nascosto. Direi che la lettura del Vangelo in compagnia dei maiali, di nascosto dal catecheta e d'accordo con il suo assistente, è stata la mia esperienza iniziatica con il cristianesimo. »

2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 46 : « topografia rivisitata del Golgota ».

3 K. NAZERAN, *L'acteur européen en quête de l'organicité au XXe siècle*, op. cit., p. 268.

4 Marc Fumaroli témoigne de cette importance de la figure du Christ pour Grotowski, et de son ancrage dans ses années d'enfance : « Mais pour l'avoir écouté des nuits entières, dans ma chambre d'hôtel de Wrocław, [...] devant une bouteille de ce cognac français qu'il adorait, me raconter ses expériences mystiques d'enfant réfugié chez des paysans pendant la guerre, je savais que le Christ était pour lui tout autre chose qu'un *role model* [...] : c'était en tout cas une présence profonde et féconde, dont il me parlait encore quelques semaines avant sa mort. Dieu sait pourtant s'il s'était initié depuis à toutes sortes d'autres grandes figures religieuses, et aux traditions les plus diverses de l'Orient et de l'Afrique. » M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2013, p. 25.

5 J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 1er septembre 1964, E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 136.

La seconde rencontre importante fut celle de la pensée et de la philosophie orientales, et entraîna chez le jeune Grotowski une fascination pour l'Inde¹, qu'il partagea avec sa mère et son frère, et qui fut extrêmement importante dans tout son parcours artistique et spirituel. Cette rencontre eut lieu à travers la lecture de *L'Inde secrète*, de Paul Brunton, dans la traduction polonaise de Wanda Dynowska, livre dans lequel Grotowski découvrit le sage indien Ramana Maharshi. Grotowski se souvient :

[Brunton] parlait de personnes qu'il avait rencontrées en Inde, et en particulier d'un homme singulier, que dans notre civilisation nous appellerions *yurodiviy* (fou du Christ, ndt.) ; il vivait sur le flanc de la montagne Arunachala, considérée comme sacrée : la Montagne de Flammes² ; il s'appelait Maharishi. Il avait une habitude singulière : à tous ceux qui attendaient de lui quelque explication sur ce qui est important dans la vie, ou bien sur ce qui peut donner un sens à la vie, ou bien sur ce qui en général a un sens quelconque, il demandait : « Qui es-tu ? » Mais il le demandait à la première personne. Et donc il disait : « Demande-toi à toi-même “qui suis-je³ ?” ».

Dans une autre recension de cet événement, Grotowski poursuit :

Ma première réaction quand je lus le reportage de Brunton fut de la fièvre. Plus tard, j'ai commencé à recopier les conversations de ce *yurodiviy* avec ses visiteurs. J'ai découvert alors que je ne suis pas autant un changelin⁴ que je le supposais auparavant. J'ai découvert que quelque part dans le monde vivent des personnes qui sont conscientes et profondément impliquées dans une

1 À ce titre, entre décembre 1957 et juin 1958, Grotowski donnera deux cycles de conférences sur la pensée orientale, au Teatr 38, à Cracovie. Le premier cycle de conférences s'intitule *Les principes de bases de la philosophie Hindoue (Les systèmes de base de la philosophie Hindoue ; La philosophie de Bouddha ; Les systèmes philosophiques du Bouddhisme ; La philosophie du yoga ; La philosophie des Upanishads – Les systèmes de Shankara ; La philosophie des Upanishads – Le système de Ramanauja ; Écoles de pensée contemporaines)*, et le second *La pensée philosophique orientale : les systèmes de base de la philosophie Chinoise (Les systèmes de la philosophie chinoise ; Les directions de base de la philosophie japonaise ; Confucius ; Le Taoïsme [une introduction générale] ; Le Taoïsme [Le canon philosophique : Loa Tzu, Zhuangzi, Lee Tzu] ; La philosophie Zen [Zen-Bouddhisme] ; Les directions de base de la philosophie Indienne ; La philosophie d'Advaita-Vedanta ; Analogies européennes.)*

2 Pendant la phase du parathéâtre, l'un des projets menés par le groupe dirigé par Grotowski s'intitulera justement *Góra Plomienie [La Montagne de Flammes]*, en référence à cette montagne « au sommet de laquelle, chaque année, lors du festival shivaïte, on allume un énorme brasier qui est alimenté pendant toute la durée de la fête ». Voir F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, Accademia University Press, Turin, 2016, p. 18.

3 A. BONARSKI, « Rozmowa z Grotowskim [Conversation avec Grotowski] », *Kultura*, n°13, 1975 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 51-52 : « *Raccontava delle gente incontrata in India, en in particolare di un uomo singolare, che nella nostra civiltà chiameremmo jurodiviy (folle di Cristo, ndt.) ; viveva sul fianco del monte Arunachala, ritenuto santo : la Montagna di Fuoco ; si chiamava Maharishi. Aveva un'usanza singolare : a tutti quelli che cercavano da lui una qualsiasi spiegazione su ciò che è importante nella vita, oppure su che cosa può dare senso alla vita, oppure su che cosa in generale avesse un senso qualsivoglia, chiedeva : “chi sei ?” Ma lo chiedeva in prima persona. E dunque diceva : “chiedi a te stesso ‘chi sono ?’” ».*

4 Dans le folklore européen, un « changelin » est une créature humanoïde, déposée dans un berceau par des êtres féeriques, en échange d'un enfant humain volé. L'emploi de ce terme par Grotowski témoigne d'une recherche d'appartenance, du sentiment d'être étranger à ce qui l'entoure et de ne pas trouver sa place dans le monde.

possibilité étrange et non-habituelle. [...] J'ai dédié un fil de vie à entrer en contact avec de telles personnes, en contact direct, et sans cacher qu'il s'agissait d'une conquête de connaissance, et non pas de manière Romanesque, comme dans les beaux romans, mais à travers une confrontation réelle, dans laquelle une vraie transmission est reçue ou volée – puisque presque tout vrai professeur cherche à se faire voler par quelqu'un de la génération suivante. [...] Donc d'une certaine manière, j'ai commencé ma propre recherche quand j'étais enfant, presque seul, et je l'ai continuée, en rencontrant – à travers la vie – différentes sortes de *yurodiviys*¹, certains « normaux », certains bizarres, certains fous. J'ai continué ce travail à travers les années mais il est resté cependant presque privé. [...] J'ai commencé cette recherche bien avant de commencer mon travail dans le théâtre et cela a eu une influence sur mon approche du théâtre².

Il est extrêmement significatif que cet « aveu » de la part de Grotowski de l'existence d'un « fil » secret de recherches à l'intérieur de son travail ait lieu au tournant des années quatre-vingt, précisément au moment où il s'éloigne du parathéâtre pour se consacrer au projet du Théâtre des Sources : à travers son travail théâtral et parathéâtral avec le groupe du Théâtre Laboratoire, Grotowski a acquis suffisamment de renommée et de prestige pour obtenir des aides et des financements internationaux, qui lui permettent de fonder une équipe internationale et interdisciplinaire de recherche sur ce domaine, qu'il a jusqu'alors gardé plus ou moins secret, mais qui a d'un bout à l'autre nourri et conduit souterrainement son travail, malgré les ruptures apparentes d'une phase à l'autre. Grotowski l'explique lui-même : « Maintenant, dans les circonstances actuelles, cela me semble un moment naturel dans ma vie pour dire simplement et publiquement, “très bien, c'est cela mon travail”³. » Dans les extraits ci-dessus apparaît également une réflexion essentielle sur la question de la « vraie transmission », qui selon Grotowski ne peut avoir lieu qu'à travers un « contact direct » et une « confrontation réelle » : l'enseignement dont il est ici question

1 L'une de ces rencontres eut lieu en 1956, lors d'un séjour de Grotowski au Turkménistan, où il fut envoyé par Yuri Zavadski, son maître à l'Institut du théâtre de Moscou (GITIS), pour des raisons médicales, le climat de la région étant censé apaiser ses problèmes de reins. Il y rencontra un vieil Afghan, qui interpréta pour lui une pantomime « du Monde entier », dans laquelle Grotowski vit l'incarnation de ses propres questions sur l'art de l'acteur. Pour plus de précisions sur cette rencontre, voir J. SLOWIAK, J. CUESTA, *Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 6-7.

2 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources [Le Théâtre des Sources] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 254-257 : « *My first reaction when I read the report of Brunton was a fever. Later, I started to copy the conversations of this yurodiviy with his visitors. Then I discovered that I am not so much a changeling as I was supposing before. I discovered that somewhere in the world persons are living who are aware of and deeply involved in some strange, non-habitual possibility. [...] I dedicated a thread of life to contact with such persons, direct contact, and without hiding that it was a matter of the conquest of knowledge, and not in some Romanesque way, like in the beautiful novels, but through real confrontation, when an actual transmission is received or stolen – as almost every true teacher is looking to be robbed by somebody of the next generation. So in some way, I began my own research as a young boy, almost alone, and I have continued it, now meeting – through life – different kinds of yurodiviys, some “normal”, some bizarre, some mad. I have continued that work through the years but it has remained nevertheless almost private. [...] This research I began long before I ever started my work in the theatre and this had an influence on my theatrical way.* »

3 *Ibid.*, p. 257 : « *Now, given circumstances, it seems a natural time in my life simply to say publicly, “all right, this is my work”.* »

est de l'ordre de l'*initiation*, dans un rapport de maître à disciple, qui doit avoir lieu en présence, au corps-à-corps, et dans lequel le disciple doit apprendre à « voler » les secrets du maître. On voit ici se dessiner le modèle selon lequel Grotowski, et après lui Eugenio Barba et Richard Schechner, appréhenderont, d'une part, l'enseignement de l'art de l'acteur ; et d'autre part, l'héritage que l'on peut recevoir d'un maître, c'est-à-dire un rapport particulier à la *tradition*, que nous développerons en étudiant la relation de Grotowski à ceux qu'il appelle les « martyrs du théâtre¹ ».

Enfin, si Emilia Grotowski parvint à éloigner ses enfants des pires atrocités de la guerre, les jeunes années de Grotowski furent tout de même marquées par l'expérience de la guerre, de la mort et de la maladie. Zbigniew Osiński rapporte, entre autres événements, un bombardement auquel Grotowski a assisté en septembre 1939 :

Dans les environs de Drohobycz le train fut bombardé, sous les explosions des bombes et la mitraille tous furent forcés de fuir, et ses yeux d'enfant de six ans eurent devant eux des images apocalyptiques : d'abord la panique et la foule en fuite, les cadavres confondus avec les vivants à l'intérieur des wagons, et juste après une montagne de cadavres éparpillés dans les champs, qu'il fallait littéralement escalader si l'on voulait avoir la vie sauve².

En 1943, il est également témoin de la « pacification » du village de Nienadówka par les Allemands, qui le marque profondément. De plus, Grotowski montre rapidement les signes d'une santé fragile, et de problèmes de reins dont il souffrira toute sa vie. En 1948, suite à des complications liées à la scarlatine, il est contraint de passer une année entière à l'hôpital de Rzeszów. Les médecins considèrent qu'il est pratiquement incurable³. Il est installé dans une salle commune, entouré de malades et de mourants : « Autour de lui on meurt. Il éprouve dans sa chair et dans son esprit ce qu'est l'agonie. Il sortira de l'épreuve transformé. Joyeux garçon auparavant, actif, passionné de natation, il commence à étudier, à méditer, il fait d'innombrables lectures⁴ ». Cette expérience de la maladie amène Grotowski à la prise de conscience tragique de la finitude de

1 J. GROTOWSKI, réponse à un sondage intitulé « Quel portrait ? », J. SZACKI, *Teatr 21*, septembre 1965 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 55 : « *martyrs of theatre* ».

2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 49 : « *Nei dintorni di Drohobycz il treno venne bombardato, sotto gli scoppi delle bombe e le mitragliate tutti furono costretti a scappare, e i suoi occhi di bambino di sei anni ebbero davanti immagini apocalittiche : dapprima il panico e la folla in fuga, i cadaveri confusi tra i vivi all'interno dei vagoni, e subito dopo una montagna di cadaveri sparsi per i campi, che bisognava letteralmente scavalcare se si voleva aver salva la vita.* »

3 Pour plus de détails sur cet événement, voir Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 61.

4 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 56.

l'existence : « Le signe de notre temps est l'éphémère. Tout est ainsi¹. » Cependant, il trouvera, dans les expériences quasi-initiatiques et dans les lectures précédemment mentionnées, la ressource et l'inspiration nécessaires pour comprendre profondément que face à un tel constat, il est d'autant plus nécessaire de « défendre ce qui a en soi une valeur réelle, ce qui a un sens authentique, ce qui est créatif et vital² ». Cette réflexion n'est pas sans lien avec la pensée du poète allemand Hölderlin, qui dans son poème « Pain et vin » demande : « À quoi bon des poètes en temps de détresse³ ? » – question à laquelle il répond, dans le même poème : « Nous gardons souvenance des immortels, qui furent jadis nos hôtes, et qui reviendront aux temps propices⁴ ». Grotowski et Hölderlin évoluent évidemment dans des paradigmes très différents, mais tous deux sont profondément concernés par ce que Hölderlin appelle *das Heilige* : le sauf, l'indemne, l'intègre – ce qui peut encore être sauvé. « Être capable de nommer *das Heilige*, le sacré ou plutôt le sauf, voilà donc la tâche des poètes modernes, de ceux qui vivent dans la “nuit sacrée” de la modernité et qui doivent endurer l'absence des dieux⁵. » La formulation de cette « tâche » poétique par Françoise Dastur nous semble fertile pour mieux comprendre ce que nous pourrions appeler la « mission » artistique de Grotowski : c'est ce qui l'amènera à entreprendre son aventure à travers le théâtre – et c'est là le « fil » secret qui orientera souterrainement son long travail de recherche et de transmission, à travers ses différentes étapes, et jusqu'à sa mort en 1999⁶.

2. Le choix du théâtre et les premières années de formation [1951 – 1955]

En 1991, dans une conversation publique avec le metteur en scène russe Anatoli Vassiliev⁷ et

1 J. GROTOWSKI, « O praktykowaniu romantyzmu [La pratique du romantisme] », *Dialog*, n°3, 1980, p. 119 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 63 : « *Il segno del nostro tempo è l'effimero. Tutto è così.* »

2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 63 : « *difendere ciò che ha in sé un valore reale, che ha un senso autentico, che è creativo e vitale.* »

3 F. HÖLDERLIN, P. JACCOTTET (dir.), « Pain et Vin », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967, p. 813.

4 *Ibid.*, p. 814.

5 F. DASTUR, « Retrait des dieux et modernité selon Novalis et Hölderlin », *Les Études philosophiques*, n°116, 2016, p. 42.

6 Nous avons formulé ces réflexions dans une intervention intitulée *La Nostalgie du Monde, ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine*, dans le cadre du séminaire virtuel « L'idée de Monde en littérature et en philosophie – V – L'Art de faire monde », organisé par Alexandre Gefen (CNRS-Université Paris Sorbonne Nouvelle) et Pamela Krause (Sorbonne université, Université Catholique Louvain), le 14 mai 2021. Le texte de cette intervention a été publié dans S. LHULLERY, « La Nostalgie du Monde ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine », A. GEFEN, P. KRAUSE (dirs.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 347, *Refaire Monde*, juillet-septembre 2022, p. 89-101.

7 Fondateur de l'École d'Art dramatique de Moscou, lieu dédié à la création à la recherche théâtrales, Anatoli Vassiliev fut un ami et un « compagnon de route » de Grotowski. Depuis la mort de Grotowski, il est toujours en contact avec le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, et continue de participer aux événements, aux échanges de travail et aux tables rondes organisées par ce dernier.

le chercheur Ferdinando Taviani¹, Grotowski revient sur les raisons pour lesquelles il a commencé sa carrière dans le théâtre :

Alors pourquoi suis-je entré à l'école de théâtre pour devenir metteur en scène ? J'avais trois options sous la main : étudier la psychiatrie, faire des études orientales, particulièrement sur l'Hindouisme, et la troisième était l'école de théâtre. Les auditions pour l'école de théâtre ont commencé plus tôt que les autres examens, j'ai été accepté, et donc je n'ai pas essayé ces autres endroits. Peut-on regarder ces trois directions d'étude comme quelque chose ayant une forte affinité ? Pour moi du moins, ces directions sont absolument liées les unes aux autres. Je savais que je devais travailler sur la vie intérieure de l'homme, en toute honnêteté pour pouvoir révéler ma propre vie intérieure. Pas du point de vue psychologique mais plutôt du point de vue spirituel. Deuxièmement, je ressentais le besoin de travailler avec les autres. Dans le cas de l'Hindouisme cela aurait été possible à travers différentes formes de yoga. Troisièmement, du fait des circonstances historiques particulières je recherchais un endroit où je puisse travailler sans que la censure n'interfère. Alors je me suis dit : la censure peut contrôler le metteur en scène uniquement immédiatement avant la première ; cependant, pendant plusieurs mois on me laisserait seul avec les acteurs, et c'était pendant cette période que nous pourrions essayer de faire quelque chose. C'est-à-dire que pour moi, quelque chose d'authentique a toujours été lié aux répétitions².

On remarque donc que ce choix d'étudier le théâtre plutôt que la psychiatrie ou les études orientales, qui semble avoir été provoqué par un simple hasard du calendrier, n'est pas réellement un « choix » – dans le sens où, dans la pensée de Grotowski, la voie du théâtre n'exclut pas les deux autres : tout au long de sa vie, Grotowski n'aura de cesse d'entremêler ces trois disciplines « absolument liées les

1 Ferdinando Taviani est également l'un des « compagnons de route » de Grotowski – quoiqu'il soit plus directement lié au travail d'Eugenio Barba. Il fera partie du noyau d'intellectuels et de théoriciens amis de l'Odin Teatret, et des membres fondateurs de l'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*).

2 A. VASSILIEV, « Cronaca dal quattordici », A. ATTISANI, M. BIAGINI (éds.), *Opere e sentieri*, vol. III: *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* [*Œuvres et Sentiers*, vol. III : *Témoignages et réflexions sur l'Art comme véhicule*], Bulzoni, Rome, 2008, p. 95 ; cité et traduit en anglais par M. WEIR dans A. ATTISANI, « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond [L'art et le travail de l'acteur de Stanislavski à Grotowski et au-delà] », *Acting Archive Essays – Acting Archives Review Supplement*, n°8, avril 2011, p. 9 : « *Then why did I enter the theatre school to become a theatre director? I had three options at hand: to study psychiatry, to do Oriental studies, especially Hinduism, and the third one was that theatre school. The auditions for the theatre school started earlier than other exams, I was accepted, and so I did not try those other places. Can we regard those three directions of study as something that has a strong affinity? For me at least, those directions are absolutely linked with each other. I knew that I had to work on the inner life of man, frankly in order to be able to reveal my own inner life. Not from the psychological point of view but rather from the spiritual one. Secondly, I felt an urge to work with others. In the case of Hinduism it might have been possible through different forms of yoga. Thirdly, because of particular historical circumstances I was looking for a place where I could work without censorship interfering. Then I said to myself: censorship can control the theatre director only immediately before the premiere; however, for several months I would be left alone with the actors, and it was during that time that we might try to do something. That is, for me something authentic was always linked to the rehearsals.* » La première version de cet article a été publiée en italien, en guise d'avant-propos à A. ATTISANI, *Actoris Studium – Album #1*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2009.

unes aux autres », de les tresser en un seul fil de pensée et de pratique, et de chercher, à travers le théâtre, à « approcher [...] un type précis et particulier de connaissance spirituelle. Cette connaissance, quoique concrète et exprimable en termes de son et de mouvement, est ineffable, intraduisible en mots¹ ». C'est donc cette recherche d'une connaissance spirituelle concrète, pratique, mais ineffable, qui ne peut être transmise que physiquement, par le corps et par la présence d'un maître ou d'un *yurodiviy*, qui oriente, dès le départ et jusqu'au bout de son voyage, le travail de Grotowski. Ce dernier explique lui-même : « Certains historiens parlent de coupure dans mon itinéraire mais j'ai plus l'impression d'un fil comme un fil d'Ariane que j'ai suivi, un seul fil. Et aujourd'hui j'en arrive à retrouver des centres d'intérêt que j'avais avant de faire du théâtre comme si tout devait se rejoindre² ». De plus, dans l'une de ses conférences autour du Théâtre des Sources, en supposant que le calendrier des examens ait été différent, et qu'il ait commencé son chemin dans le champ des études orientales ou de la psychologie plutôt que dans celui du théâtre, il développe :

Je suis toutefois convaincu que, d'une manière ou d'une autre, à la fin je me serais retrouvé au même endroit que celui où je me trouve à présent.

Naturellement mon vocabulaire aurait été différent, car maintenant je suis marqué par mes expériences théâtrales, bien que j'aie dépassé le théâtre. Du reste je suppose que j'aurais également dépassé la psychiatrie traditionnelle ou la philologie orientale³.

Dans le contexte historique, politique et culturel complexe que nous avons décrit précédemment, Grotowski semblait donc considérer le théâtre comme un lieu dans lequel il pourrait conduire plus ou moins librement ses recherches et son travail sur la « vie intérieure de l'homme », avec un groupe de collaborateurs – les comédiens –, et relativement à l'abri de la censure – dans le cadre du processus de répétition, qui n'était pas surveillé, et qui lui fournirait donc un « terrain fertile pour

1 R. SCHECHNER, « Exoduction : Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski [Exoduction : Changeur de forme, chaman, trickster, artiste, adepte, metteur en scène, leader, Grotowski] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 465 : « *to approach [...] a definite and particular kind of spiritual knowledge. This knowledge, though concrete and expressible in terms of sound and movement, is ineffable, not translatable into words* ».

2 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

3 J. GROTOWSKI, L. KOLANKIEWICZ, « Teatr Zródeł [Le Théâtre des Sources] », *Zeszyty Literackie*, n°19, 1987, p. 104-105, transcription polonaise établie par L. KOLANKIEWICZ ; citée et traduite en italien dans Z. OSIŃSKI, op.cit., p. 524 : « *Sono tuttavia convinto che, in un modo a nell'altro, alla fine mi sarei trovato nello stesso posto in cui mi trovo adesso. Naturalmente il mio vocabolario sarebbe stato diverso, perché adesso sono segnato dalle mie esperienze teatrali, pur avendo superato il teatro. Del resto suppongo che avrei ugualmente superato la psichiatria tradizionale o la filologia orientale.* »

chercher des réponses à ses questions¹ ». Au sein du « totalitarisme à trous² » de la Pologne communiste, dont la politique de surveillance provoquait un état permanent de défiance³ et de cynisme, le théâtre, dans le sens de la recherche et du travail au plateau pendant les phases de répétition, pouvait ainsi devenir le lieu d'une quête d'authenticité dans les rapports humains. Cette conscience d'un besoin d'authenticité, en réaction à une époque qui ne permet que des rapports inauthentiques entre les hommes, entre l'homme et la nature, ou entre l'homme et le monde, résonne encore une fois avec l'« appétit communautaire⁴ » qui traverse les années soixante et soixante-dix – et ne fera que s'accroître, dans le travail de Grotowski puis de ses héritiers, notamment du Workcenter, à mesure de l'évolution de la société occidentale, du développement des nouvelles technologies et du délitement des liens humains physiques et interpersonnels.

En septembre 1951, Grotowski passe donc les examens pratiques et théoriques d'entrée à l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie (PWST). Ses résultats médiocres en pratique⁵ sont compensés par son excellente dissertation sur le sujet : *De quelle façon le théâtre peut-il contribuer à la construction du socialisme en Pologne ?* Ce sujet à lui seul est un bon indicateur du climat artistique et politique dans lequel se déroulent les études théâtrales de Grotowski. Une fois admis, il commence sa formation d'acteur, qui dure quatre années (1951-1955) au cours desquelles il étudie en pratique le jeu, la déclamation, la construction du personnage, le placement de la voix, la diction, la musique, la danse, et l'escrime ; et théoriquement les œuvres classiques et contemporaines, la littérature mondiale, l'histoire de l'art – mais aussi l'esthétique marxiste et le « matérialisme dialectique et historique⁶ ». Il complète sa formation par de nombreuses lectures, en étudiant

1 J. SLOWIAK, J. CUESTA, *Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 4 : « He believed that the rehearsal process might provide a fertile field to seek answers to his questions ».

2 L. FLASZEN, « Les Enfants d'Octobre regardent l'Occident », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 31.

3 Cette état de défiance permanente était si profondément ancré qu'il devint une sorte de réflexe de protection pour Grotowski, comme l'explique Marc Fumaroli en relatant sa première rencontre avec Grotowski, qui en 1968 avait été invité par Eugenio Barba à diriger séminaire pratique à Holstebro : « 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 et d'en prendre moins. Au bout d'un certain temps, j'ai vu Eugenio Barba, alarmé, revenir vers 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, bien décidé à reprendre l'avion pour Paris le lendemain. Le soir, Grotowski vint me trouver avec Barba dans ma cellule. 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. [...] J'ai pu vérifier deux ou trois ans plus tard, le retrouvant à New York, qu'il n'avait pas exagéré. Un agent de la sécurité polonaise accompagnait la troupe, et bien que ce personnage ne fût pas très doué, Grotowski et son *alter ego* Ludwik Flaszen, recouraient à des ruses de Sioux pour surveiller ses faits, gestes et rencontres encore plus étroitement qu'il n'était capable de le faire pour eux et pour les acteurs. » M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2013, p. 24.

4 J. M. PRADIER, « L'Être ensemble », M.-C. AUTANT-MATHIEU (dir.) *Créer, Ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques*, L'Entretemps, Montpellier, 2013, p. 61.

5 Grotowski obtient les notes suivantes : B (voix), C (mouvement, expression), D (diction), A (théorie).

6 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 66, note n°3 : « materialismo dialettico e storico ».

notamment le sanskrit et en continuant de développer sa connaissance de la pensée orientale. C'est également à ce moment qu'il découvre le travail de Stanislavski – dans sa version approuvée par le régime communiste et mâtinée de réalisme socialiste : « le Stanislavski qui était alors au programme en Pologne et même en Russie était un méli-mélo fade de techniques basées avant tout sur précisément ce “pompage émotionnel” auquel [Grotowski] était si hostile¹ ». À propos de sa propre expérience de directeur littéraire du Teatr Słowackiego à Cracovie, à peu près à la même période, Ludwik Flaszen écrit : « Je participais aux répétitions, observant le travail des acteurs et des metteurs en scène, assimilant la méthode Stanislavski, la seule officiellement reconnue que donc pour cette raison, et pour son naturalisme, j'aimais peu². » Toutefois, voyant au-delà de cette « vulgarisation déformante³ », Grotowski développe rapidement une passion pour Stanislavski, et en devient de son propre aveu un « adepte fanatique⁴ » :

Au fond, je ne peux que dévoiler mon propre mythe de Stanislavski, comme d'autres l'ont fait auparavant, sans savoir dans quelle mesure ces autres mythes étaient fondés sur la réalité. Quand j'ai commencé mes études d'acteur à l'école de théâtre, j'ai fondé toute la base de mes connaissances théâtrales sur les principes de Stanislavski. En tant qu'acteur j'étais possédé par Stanislavski. J'étais un fanatique. Je pensais que c'était la clef qui ouvrait toutes les portes de la créativité. Je voulais le comprendre mieux que les autres. J'ai beaucoup travaillé pour arriver à en savoir le plus possible sur ce qu'il avait dit ou ce qui avait été dit sur lui⁵.

Pour satisfaire ce fanatisme, et pour s'émanciper du « “système” ossifié et déformé⁶ » enseigné en Pologne, Grotowski entreprit la « découverte laborieuse d'un *autre* Stanislavski⁷ », en lisant tout ce

Cette note recense la majorité des résultats de Grotowski aux examens qu'il passa au cours des quatre années de sa formation d'acteur.

- 1 A. ATTISANI, « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond [L'art et le travail de l'acteur de Stanislavski à Grotowski et au-delà] », *Acting Archive Essays – Acting Archives Review Supplement*, n°8, avril 2011, p. 13 : « *the Stanislavski that was then on the curriculum was a bland hotchpotch of techniques based above all precisely on that “emotional pumping” that was so inimical to him* ».
- 2 L. FLASZEN, « Le début du théâtre », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 40. Ludwik Flaszen occupa cette fonction de directeur littéraire au Teatr Słowackiego pendant un an, en 1953.
- 3 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 57.
- 4 *Ibid.*
- 5 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », traduit en anglais par K. SALATA, *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 32 : « *Basically, I can only reveal my own myth of Stanislavsky, as others have done before, without knowing to what extent these other myths were founded on reality. When I was beginning my studies in the acting department of the theatre school, I founded the entire base of my theatrical knowledge on the principles of Stanislavsky. As an actor, I was possessed by Stanislavsky. I was a fanatic. I believed that it was the key opening all the doors of creativity. I wanted to understand him better than others did. I worked a lot to know as much as possible about what he had said or what was said about him.* » Ce texte est issu d'une conférence prononcée par Grotowski à la Brooklyn Academy of Music de New York le 22 février 1969, transcrite par L. KOLANKIEWICZ et révisée par Grotowski pour être publiée en polonais sous le titre « Odpowiedź Stanisławskiemu », *Dialog*, mai 1980, p. 111-119.
- 6 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski, op. cit.*, p. 12 : « *the ossified, deformed “system”* ».
- 7 A. ATTISANI, « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond [L'art et le travail de

qu'il pouvait lire sur le fondateur du Théâtre d'Art de Moscou, notamment *via* des correspondances écrites et des échanges avec Irena Schiller, la femme de Leon Schiller, qui lui fournit des photocopies de plusieurs textes inaccessibles autrement¹. L'une des lectures les plus importantes de Grotowski à cette période fut celle de *Stanislavski en Répétition*², de Vassili Toporkov, publié quelques années plus tôt. Ce livre décrivait la « méthode des actions physiques », l'ultime étape de la recherche théâtrale de Stanislavski avant sa mort – étape complètement occultée dans l'enseignement officiel de la « méthode » du maître russe en Pologne³. Cette découverte de la « méthode des actions physiques » fut une révélation pour Grotowski, qui utilisa le Cercle Étudiant de Recherche [*Studenckie Kolo Naukowe*] de son école comme terrain d'expérimentation pour mettre cette méthode en pratique. Grotowski explique :

En Pologne, l'enseignement du système de Stanislavski était encore pire qu'en Union soviétique. [...] Pendant ma deuxième année [à l'école de théâtre], mes collègues et moi avons organisé quelque chose comme une école parallèle pour ne pas perdre de temps inutilement. Je dois dire que mes professeurs me comprenaient bien, personne n'a essayé d'empêcher cela, et bien au contraire, ils ont essayé de me protéger. Nous étudions Stanislavski non pas comme une méthode, mais comme l'une des approches possibles pour de nouvelles découvertes, nos propres découvertes⁴.

Ainsi, grâce à la bienveillance de ses professeurs – et à des financements du Ministère de la Culture⁵ – Grotowski put participer avec le Cercle Étudiant de Recherche à des camps estivaux, où pendant quelques semaines, voire plusieurs mois, les étudiants « les plus doués et ambitieux⁶ » des

l'acteur de Stanislavski à Grotowski et au-delà] », *op. cit.*, p. 8 : « *laborious discovery of another Stanislavsky* ».

1 Z. OSIŃSKI, *op. cit.*, p. 68.

2 Voir notamment V. TOPORKOV, J. BENEDETTI (trad.), *Stanislavski in Rehearsal [Stanislavski en répétition]*, Bloomsbury Methuen Drama, Londres, 2001. Voir également, en français, M.-C. AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques – Répétitions et exercices de Stanislavski*, L'Entretemps, 2008.

3 Il est nécessaire de préciser que cette vision réductrice et déformante du travail de Stanislavski est toutefois très loin d'être propre à la Pologne : pour ne prendre que l'exemple le plus marquant, la lecture américaine du « système » ou de la « méthode Stanislavski » par Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler, Elia Kazan et Robert Lewis (entre autres), d'après les enseignements de Richard Boleslawski et Maria Ouspenskaya, anciens élèves de Stanislavski qui émigrèrent aux États-Unis, et la consultation de (mauvaises) traductions américaines des textes du maître russe, est une lecture très partielle et réductrice, centrée quasiment exclusivement sur le concept de « mémoire affective » et sur l'approche psychologique du jeu de l'acteur – ce qui aboutit au naturalisme psychologique endémique de la « méthode *Actors Studio* », en occultant complètement les phases ultérieures du travail de recherche de Stanislavski.

4 A. VASSILIEV, « Cronaca dal quattordici », *op. cit.*, cité et traduit en anglais par M. WEIR dans A. ATTISANI, « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond [L'art et le travail de l'acteur de Stanislavski à Grotowski et au-delà] », *op. cit.*, p. 8 : « *In Poland the teaching of Stanislavsky's system was even worse than in the Soviet Union. [...] During my second year there, my colleagues and I organized something like a parallel school so as not to lose time unnecessarily. I must say that my teachers could well understand me, no one tried to hinder that, and quite on the contrary, they tried to protect me. We were studying Stanislavsky not as a method, but as one of the possible approaches to new discoveries, our own discoveries.* »

5 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, *op. cit.*, p. 69.

6 *Ibid.* : « *gli studenti più dotati e ambiziosi* ».

trois grandes écoles de théâtre de Pologne (Cracovie, Varsovie et Łódź) étaient rassemblés pour travailler ensemble, débattre, échanger, rechercher et expérimenter de nouvelles pratiques théâtrales. C'est dans ce cadre qu'en 1955, Grotowski rencontra pour la première fois Zygmunt Molik, qui étudiait alors le théâtre à Varsovie, et qui deviendrait l'un des acteurs les plus importants du Théâtre Laboratoire. L'année précédente, Grotowski avait convié à l'un de ces camps la jeune actrice Rena Mirecka, qui allait également faire partie des premiers membres de la troupe du Théâtre des 13 Rangs. Ces camps d'été, et les autres activités du Cercle Étudiant de Recherche, constituaient ainsi une sorte d'école alternative, un espace en marge du cursus officiel, dans lequel Grotowski prit rapidement une place de leader et put à loisir diriger des expérimentations sur la méthode des actions physiques de Stanislavski : le but de ce Cercle était de « mettre en pratique les connaissances acquises à partir du système de Stanislavski et de créer dans ce sens une atmosphère de recherche dans toute l'École¹ ». Par ailleurs, lors des camps estivaux, Grotowski organisa et dirigea également des expériences théâtrales en forêt, cherchant à dépouiller ses collègues comédiens de leurs habitudes de jeu en les mettant dans une situation « menaçante et incertaine² » – ce qui n'est pas sans rappeler certains éléments de la phase du parathéâtre. Dans le compte rendu de l'une de ces expériences en forêt par l'actrice Irena Jun, collègue de Grotowski à l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie, on peut déceler les germes du travail que Grotowski mènera avec les acteurs du Théâtre Laboratoire :

Je pense que c'étaient les prémices de sa méthode, de ce qu'il allait perfectionner plus tard. Je crois que ce qu'il avait fait avec nous faisait partie de ses exercices d'acteur complexes qui permettaient à l'acteur de s'ouvrir, parce qu'ils consistaient en la reconstruction de la sphère des émotions, étouffée chez l'homme par les habitudes conventionnelles, par la routine des comportements³.

Le terme de « méthode » employé par Irena Jun est à nuancer, puisque comme nous le verrons il n'existe pas de « méthode Grotowski », dans le sens d'une recette efficace, d'un ensemble de techniques et de « trucs » qu'il suffirait d'appliquer pour améliorer son jeu d'acteur. Toutefois, on voit dans ce témoignage que dès 1954 (date de l'expérience théâtrale en question), Grotowski

1 Compte rendu de l'activité du Cercle Étudiant de Recherche pour l'année 1953-1954, cité dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 74 : « rendere pratiche le conoscenze acquisite dal sistema di Stanislavskij e di creare in questa direzione un'atmosfera di ricerca in tutta la Scuola ».

2 I. JUN, I. WIECZOREK, E. POMORSKA, « Podobała nam się jego tajemniczość [Nous aimions son air mystérieux] », *Notatnic Teatralny*, n°4, hiver 1992, p. 123 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 70 : « una situazione minacciosa e incerta ».

3 *Ibid.* : « Penso che siano stati gli inizi del suo metodo, di ciò che avrebbe perfezionato dopo. Credo che quello che aveva fatto con noi facesse parte dei suoi complicati esercizi attoriali che permettevano all'attore di aprirsi, perché consistevano nella ricostruzione della sfera delle emozioni, soffocata nell'uomo da abitudini convenzionali, dalla routine dei comportamenti. »

commence, expérimentalement et à tâtons, à essayer de trouver des moyens de libérer les blocages physiques et psychiques de l'acteur – ce qui préfigure le travail qui dans l'équipe du Théâtre Laboratoire portera le nom de *via negativa*¹, la voie négative. Ces recherches et ces expérimentations amènent Zbigniew Osinski à considérer le Cercle Étudiant de Recherche comme « le premier laboratoire théâtral de Grotowski² ».

3. L'apprentissage de la mise en scène et l'engagement politique [1955 – 1959]

En juin 1955, Grotowski obtint son diplôme de l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie. « L'emploi immédiat étant la procédure normale³ » dans le système polonais, Grotowski était censé commencer à travailler dès la saison suivante, au Teatr Stary de Cracovie. Cependant, il reçut une bourse d'études qui lui permit de partir un an en Russie, pour étudier la mise en scène à l'Institut d'État d'art théâtral (GITIS), sous la direction de Yuri Zavadski, un acteur et metteur en scène russe d'origine polonaise, ayant travaillé directement avec Stanislavski, puis avec son disciple Evgueni Vakhtangov. « C'était un artiste célèbre et décoré. Il faisait un excellent travail avec les acteurs, mais ses spectacles étaient en revanche dans le pire style du régime [le réalisme socialiste], ce qui lui avait valu de multiples distinctions honorifiques⁴ », écrit Eugenio Barba avec une pointe d'ironie. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, pendant son séjour à Moscou, Grotowski ne s'intéressa pas tant au travail de Stanislavski – qu'il maîtrisait déjà assez largement – qu'à celui de l'un de ses disciples, Vsevolod Meyerhold⁵ :

Il [Grotowski] alla à Moscou pour approfondir sa connaissance [de Stanislavski], pour la vérifier à la source. Le résultat de ce séjour devait toutefois se révéler inattendu pour lui-même. Là, sur place, il découvrit par lui-même Vsevolod Meyerhold. Il prit connaissance aussi précisément que possible de son héritage, et en particulier il étudia tous les documents liés à la mise en scène

1 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, traduit en français par CLAUDE B. LEVENSON, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, p. 16.

2 Z. OSIŃSKI, « Il primo laboratorio teatrale di Grotowski. Il circolo Studentesco di Ricerca, 1951-1959 [Le premier laboratoire théâtral de Grotowski. Le Cercle Étudiant de Recherche, 1951-1959] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, *op. cit.*, p. 65-91. Ce chapitre contient de précieux témoignages et comptes rendus d'anciens collègues de Grotowski pendant la période de ses études théâtrales.

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 4 : « immediate employment being the normal procedure ».

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Opole », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 28.

5 Disciple de Stanislavski, Vsevolod Meyerhold « trahit » son maître en s'éloignant de son approche psychologique du jeu, pour développer ce qu'il appela la « biomécanique », une méthode de formation de l'acteur fondée sur un ensemble de techniques corporelles systématisées. Cette « haute trahison », caractéristique des plus grands disciples, n'empêcha pas les deux créateurs d'entretenir une longue estime mutuelle. Son approche physique et chorégraphique du jeu le poussa à rejeter l'esthétique du réalisme socialiste, en se tournant vers les avant-gardes théâtrales, le futurisme et le constructivisme. Du fait de cette dissidence, il fut arrêté, torturé puis exécuté en février 1940.

meyerholdienne du *Revizor*, rentrant chez lui fasciné par tout cela¹.

Cette rencontre indirecte avec le travail de Meyerhold fut extrêmement importante pour Grotowski, comme l'écrit Raymonde Temkine : « C'est à travers lui qu'il comprit qu'un spectacle n'était pas une représentation de la pièce mais une réponse à la pièce, non une soumission mais une réaction, et que c'était cela créer² ». Comme nous l'avons déjà évoqué, Meyerhold, aux côtés d'autres maîtres de la Grande Réforme Théâtrale, fut pour Grotowski un modèle du metteur en scène en tant que véritable « auteur » d'un spectacle – et dans l'étude attentive de la documentation de son *Revizor*, il découvrit de précieux outils, qui lui serviraient par la suite pour le travail de « montage » de ses propres spectacles. Il découvrit également les recherches de Meyerhold sur la « biomécanique », qui l'inspirèrent énormément dans son travail sur le jeu de l'acteur. Partant de l'observation des réflexes spontanés du corps, et s'inspirant, selon Gabriele Sofia³, des recherches du physiologue russe Nikolai Bernstein sur le mouvement humain, ainsi que des travaux conduits notamment par Ivan Pavlov et William James sur la physiologie des émotions, Meyerhold composa une méthode de formation de l'acteur s'appuyant sur le fondement physiologique et biologique des émotions : « Si l'émotion est le résultat d'un processus physique, en recréant avec précision les processus biomécaniques l'acteur peut induire chez le spectateur (et pas nécessairement en lui-même) un vécu émotif particulier⁴. » Cette notion d'« induction » d'un « vécu émotif » à travers la maîtrise parfaite du corps et la composition du mouvement sera au cœur du travail de Grotowski sur le jeu de l'acteur, jusqu'à la fin de sa vie. Qui plus est, en s'éloignant de la ligne psychologique théorisée par Stanislavski, « la biomécanique considère la ligne du personnage comme une série de phrases physiques reliées entre elles et motivées intellectuellement⁵ » : on imagine de quelle manière les travaux de Meyerhold ont pu nourrir Grotowski dans la construction de ce qui, dans la terminologie du Théâtre Laboratoire, s'appellerait la « partition⁶ » physique. Comme nous le verrons lorsque nous étudierons plus précisément le fonctionnement de la *via negativa*, le travail de Grotowski avec ses acteurs repose sur la complémentarité de la spontanéité et de la discipline formelle – ce que

1 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 382 : « Andò a Mosca per approfondire la sua conoscenza in questo campo, verificarla alle fonti. Il risultato di questo soggiorno dovette tuttavia rivelarsi per lui stesso inaspettato. Là, sul posto, scopri per se stesso Vsievobod Mejerchol'd. Fece conoscenza quanto più accuratamente possibile con la sua eredità, e in particolare studiò tutti i documenti legati all'allestimento meyerholdiano del Revisore, tornando a casa affascinato da tutto questo. »

2 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 58.

3 G. SOFIA, « Towards a 20th Century History of Relationships between Theatre and Neuroscience [Vers une Histoire des relations entre théâtre et neurosciences au XXème siècle] », *Brazilian Journal on Presence Studies*, vol. 4, n°2, Porto Alegre, 2014, p. 318-319.

4 *Ibid.*, p. 319 : « Since emotion is the result of a physical process, by reproducing biomechanical processes with precision the actor can induce the spectator (and not necessarily himself) to live a particular emotive experience. »

5 J. BALDWIN, K. MEDEROS SYSSOEVA, « La biomécanique de Meyerhold et l'acteur contemporain : comment former l'acteur complet », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 25, 1999, p. 142-143.

6 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 38.

Grotowski appelle la *conjunctio oppositorum* ou la « *conjonction des opposés* qui donne naissance à l'acte total¹ » : loin de se nuire l'une à l'autre, une discipline rigoureuse dans la construction et dans l'accomplissement de la partition physique de l'acteur permet de laisser émerger la spontanéité des émotions, et d'affecter profondément le spectateur. Lorsque, dans « Le Nouveau Testament du théâtre », Eugenio Barba l'interroge sur cette combinaison de spontanéité et de discipline, Grotowski répond ainsi :

L'élaboration de l'artificialité est une question d'idéogrammes – sons et gestes – qui évoquent des associations dans la psyché de l'auditoire. [...] Cela consiste par exemple à analyser le réflexe de la main pendant un processus psychique et son développement successif à travers l'épaule, le coude, le poignet et les doigts pour décider comment chaque phase de ce processus peut être réalisée par un signe, un idéogramme, qui soit communiquerait immédiatement les motivations cachées de l'acteur, soit polémiquerait avec elles².

Il sera nécessaire, dans la suite de notre travail, de préciser ce que Grotowski entend par « idéogrammes » – mais dans un premier temps, il nous semble pertinent de faire le lien entre ces propos de Grotowski et sa découverte de la « biomécanique » meyerholdienne : il semble que les expérimentations de Meyerhold sur les réflexes corporels et les processus psychiques qui les soutendent, d'une part ; et sur la composition artificielle du mouvement et les processus physiques qui la gouvernent, d'autre part, aient profondément intéressé Grotowski – et que ce travail ait servi de base théorique et pratique aux recherches du Théâtre Laboratoire. Parmi les modèles théâtraux de Grotowski, Meyerhold et de Stanislavski semblent ainsi représenter deux pôles complémentaires :

L'un des plus grands dangers qui menacent l'acteur est, bien entendu, le manque de structure, le chaos. On ne peut pas s'exprimer par l'anarchie. Je crois qu'il ne peut pas y avoir de processus créateur dans l'acteur s'il manque de discipline ou de spontanéité. Meyerhold a fondé son travail sur la discipline, sur la formation extérieure ; Stanislavski, sur la spontanéité de la vie quotidienne. Il s'agit là, en fait, de deux aspects complémentaires du processus créateur³.

De son séjour à Moscou, Grotowski tira un autre précieux enseignement, rapporté par Eugenio Barba. Alors que Grotowski se trouvait dans la demeure de Zavadski, ce dernier

[...] avait ouvert un tiroir et lui avait montré son passeport, une pièce que personne ne possédait

1 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 94. [Italiques originaux.]

2 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 37.

3 D. BABLET, J. GROTOWSKI, « La technique de l'acteur », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 176.

dans un pays socialiste : « Je peux aller à Capri, ou à Londres, dès demain si je veux voir un spectacle à West End ». Il l'avait emmené près de la fenêtre et lui 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 warty*, ça ne vaut pas le coup. Ce que tu vois, c'est le fruit du compromis. »

Quarante ans plus tard, à Holstebro, Grotowski évoqua ce moment-là comme un tournant dans sa vie. Chaque fois qu'il y repensait, disait-il, c'était comme la scène à rebours de Satan soumettant le Christ à la tentation, et il se demandait si cette conversation ne lui avait pas permis de résister à la situation polonaise. Zavadski avait été son maître¹.

Cette anecdote de son « maître », que Grotowski garda en mémoire pour la transmettre plusieurs décennies après à celui qui deviendrait son propre « disciple » – avec tout ce que cela suppose à la fois de fidélité et d'affranchissement, de respect et de trahison –, est éclairante pour mieux comprendre le contexte politique dans lequel se pratiquait le théâtre, en Russie comme dans les démocraties populaires du bloc de l'Est. Face à cette question de la création artistique au prix de la compromission politique, Ludwik Flaszen écrit que les « artistes dans les années de la Pologne populaire apparaissaient sous la forme de trois créatures de base. Il y avait les Rhinocéros, comme ceux de Ionesco, les Renards et les Lions² ». Cette métaphore animalière est parlante : les Lions étaient « des animaux courageux qui se battaient ouvertement³ » ; et les Renards jouaient de ruses et de manigances pour « s'efforcer de préserver leur identité créatrice et leur fidélité à leurs principes⁴ » ; là où les artistes atteints de « rhinocérite », la maladie inventée par Eugène Ionesco, s'alignaient sur le régime et le pouvoir pour conserver leur place, à l'image de Zavadski. Flaszen insiste toutefois sur la fluidité et le métissage de ces catégorisations :

Les Rhinocéros pouvaient devenir des Lions, et souvent – en fonction de ce qu'on appelait des « étapes », ils pouvaient faire semblant d'être des Lions. Du reste, chaque créateur ambitionnait d'être un Lion, mais le plus souvent entrait dans la peau d'un Renard qui dans l'animalerie de l'époque était l'espèce la plus répandue. [...] En fonction de l'esprit du temps, de l'élargissement ou du rétrécissement des marges de libertés, on endossait telle ou telle peau. Il y avait des Rhinocéros libéraux, des Renards totalitaires, des Lions conjoncturels⁵.

Après avoir passé ses examens à l'Institut d'État d'art théâtral de Moscou (GITIS) en juin 1956, et fort de sa découverte approfondie du travail de Meyerhold, Grotowski rentra en Pologne. Dans la

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Opole », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 29.

2 L. FLASZEN, « Rhinocéros, Renards et Lions », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 31.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

période de l'Octobre polonais, il connut une brève phase de Lion pendant laquelle, « communiste avec passion¹ », il s'engagea activement en politique et manifesta, dans ses articles et ses discours, un anti-stalinisme virulent². Il devint membre du Secrétariat du Comité Central Provisoire de l'Union de la Jeunesse Socialiste (ZMS), puis, considérant que cette organisation n'était pas assez radicale, il participa à la fondation du Centre Politique de la Gauche Académique, affilié à l'Union de la Jeunesse Socialiste (POLA ZMS). Cependant, cette organisation, d'abord tolérée par le pouvoir politique, fut ensuite critiquée et attaquée comme une faction trop radicale : elle fut finalement dissoute au bout de six mois d'existence, et à l'automne 1957, « Grotowski devait se justifier devant les autorités politiques de Cracovie pour son activité au sein de POLA ZMS. Ses explications n'ont été acceptées qu'en partie [...]. Mais depuis quelques mois déjà Grotowski a trouvé un autre terrain d'action et d'autres passions l'ont capturé³ ». Pendant la même période, Ludwik Flaszen, qui écrivait alors pour le journal *Życie Literackie* [*La Vie Littéraire*], fut renvoyé de l'équipe éditoriale, parce qu'il s'était indigné contre un éditorial « anti-libertaire⁴ » dirigé contre les Comités Révolutionnaires de la Jeunesse, à l'instar de POLA ZMS. Grotowski et Flaszen ne se connaissaient pas encore, mais cette affinité politique et idéologique, « de failli à failli⁵ », allait être l'un des éléments qui justifieraient leur rencontre et leur collaboration, comme on peut le lire sous la plume élégante de Flaszen :

Concours de circonstances ? Rencontre mystérieuse du destin ? Volonté de la Providence ? J'avais été mis à la porte pour avoir ouvertement défendu la révolte de jeunes qui se battaient pour de profondes réformes du socialisme. L'un des leaders de ce mouvement était un jeune adepte de l'art théâtral à Cracovie, une personnalité au talent d'homme d'action réellement passionné, Jerzy Grotowski. Je n'avais pas encore fait le rapprochement entre ces deux éléments : ma protestation et l'action politique de Grotowski.

1 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 56.

2 Pour de plus amples informations sur cette période d'activisme politique, voir notamment R. FINDLAY, « Grotowski's Laboratory Theatre – Dissolution and diaspora [Le Théâtre Laboratoire de Grotowski – Dissolution et diaspora] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 178 et 182-183, où l'on trouve des extraits de déclarations de Grotowski appelant notamment la jeunesse polonaise à « participer à la vie du pays, et à travailler pour la cause commune [*join in the life of the country, and to work for the common cause*] ». La chercheuse Magda Romanska, dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 65-66, apporte un éclairage bien plus nuancé sur cet engagement politique de Grotowski, en l'accusant d'avoir fait preuve d'un « opportunisme flagrant [*blatant opportunism*] » en suivant les modes et les tendances politiques de son temps, notamment dans sa position par rapport à l'esthétique du réalisme socialiste. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous interrogerons la réception polonaise de Grotowski et des travaux du Théâtre Laboratoire.

3 « Plenum WKKP w sprawie weryfikacji członków partii [L'assemblée plénière du Comité Régional de Contrôle du Parti sur la question de la vérification des membres du parti] », *Gazeta Krakowska*, n°281, 1957 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *op. cit.*, p. 100 : « *Grotowski dovette giustificarsi davanti alle autorità politiche di Cracovia per la sua attività nei POLA ZMS. Le sue spiegazioni vennero accettate soltanto in parte [...]. Ma ormai già da qualche mese Grotowski ha trovato un altro terreno di azione e altre passioni lo hanno catturato.* »

4 L. FLASZEN, « Le dégel, morne époque », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 37.

5 L. FLASZEN, « Avec Grotowski, de failli à failli », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 41.

Octobre touchait à ses limites : la raison d'État et le rôle toujours dirigeant du Parti avaient triomphé. Grotowski, tribun enflammé du socialisme démocratique avait perdu la bataille. Des jeunes plus durs, plus raisonnables et conformistes, avaient gagné. Et lui restait comme moi, un failli, une épave abandonnée par la vague d'Octobre. Le temps des Lions était passé, au moins en politique.

Il se consacra avec une énergie redoublée à sa vocation véritable : le théâtre. Il canalisa son élan révolutionnaire et sa volonté de puissance dans un mouvement de rénovation théâtrale. Et moi, fatigué des disputes littéraires et pour satisfaire ma faim d'accomplissement, je me suis lancé dans le théâtre¹.

Ainsi, une fois passées la « vague d'Octobre » et les désillusions qui la suivirent, Grotowski reprit ses études théâtrales, en s'inscrivant à nouveau en septembre 1956 à l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie (PWST), cette fois-ci pour y étudier la mise en scène. Comme le voulait l'organisation du système éducatif polonais, il y travailla également comme assistant d'enseignement, et comme assistant de mise en scène pour de nombreux spectacles : il collabora ainsi avec Władysław Krzemiński, pour *Intrigue et Amour*, de Friedrich Schiller (janvier 1955, alors qu'il était encore dans son premier cursus de formation) ; Jerzy Kaliszewski, pour *Antigone* d'Anouilh, avec une scénographie de Tadeusz Kantor² (janvier 1957), et pour *Pantagleize* de Michel de Ghelderode (mars 1958) ; Jerzy Kreczmar, pour *Port-Royal*, d'Henry de Montherlant (décembre 1957) ; et Halina Gryglaszewska, pour *The Crucible [Les Sorcières de Salem]*, d'Arthur Miller (mai 1958). De plus, grâce à diverses bourses d'études et projets liés à sa formation théâtrale, entre 1956 et 1959, Grotowski eut l'opportunité de voyager hors des frontières polonaises, ce qui était un privilège rare sous le régime communiste. Après son séjour de deux mois au Turkménistan en avril et mai 1956, que nous avons déjà évoqué ; il participa notamment en juillet 1957 à la troisième Rencontre Internationale de la Jeunesse à Avignon, où il découvrit le travail de Jean Vilar et de son

1 L. FLASZEN, « Le début du théâtre », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 39-40.

2 Célèbre metteur en scène d'avant-garde polonais, plasticien et créateur de *happenings*, Tadeusz Kantor est particulièrement connu pour *La Classe morte* (1975). Ludwik Flaszen, dans L. FLASZEN, *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 33, le qualifie de « dandy et grand mage romantique qui célébrait des rites novateurs » au Théâtre Cricot 2 de Cracovie. Il jouit encore aujourd'hui en Pologne d'une bien plus grande reconnaissance artistique que Grotowski. L'ouvrage de M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, analyse en détail cette différence de réception, en comparant les spectacles *Akropolis* et *La Classe morte*. À propos des relations entre ces deux créateurs majeurs du théâtre polonais du siècle dernier, elle écrit, p. 10 : « Grotowski et Kantor ont régné sur le théâtre polonais au cours des cinq dernières décennies. Mais bien qu'ils soient tous deux considérés comme des maîtres dans leurs domaines, ils représentent des pôles d'influence distincts et souvent antithétiques. Leur antipathie mutuelle est bien documentée. Bien que Grotowski ait été, la plupart du temps, diplomatique dans sa relation avec Kantor, Kantor n'a jamais caché sa conviction que Grotowski était un charlatan ou, pire, un imposteur. [*Grotowski and Kantor have reigned over Polish theatre for the last five decades. But while both are considered masters of their domains, they represent distinct and frequently antithetical poles of influence. Their mutual antipathy is well documented. Although Grotowski was, for the most part, diplomatic in his relationship with Kantor, Kantor never hid his belief that Grotowski was a charlatan or, worse, an impostor.*] » Nous reviendrons sur ce point en étudiant la réception polonaise de Grotowski et du Théâtre Laboratoire.

maître, Charles Dullin, à travers des rencontres, des débats, et trois mises en scène de Vilar : *Meurtre dans la Cathédrale*, d'Eliot ; *Le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais ; *Henri IV*, de Pirandello. Avant de rentrer en Pologne, il visita Paris – où il passa un second séjour entre décembre 1958 et janvier 1959, pendant lequel il fut « fortement influencé par une rencontre avec le maître mime Marcel Marceau¹ ». Enfin, en août 1959, juste avant la première saison du Théâtre des 13 Rangs, dont il venait d'obtenir la direction aux côtés de Ludwik Flaszen, il parcourut l'Europe et le Moyen-Orient, en traversant la Roumanie, la Grèce, la Turquie, la Syrie, le Liban et l'Égypte. À travers ces voyages et ces rencontres, qui ne furent que les premiers d'une longue série, Grotowski s'est nourri des travaux et des recherches, parfois contradictoires en apparence, de nombreux praticiens et théoriciens du théâtre. Cherchant à « localiser les sources² » de son approche du théâtre et de l'art de l'acteur, Grotowski écrit, dans les toutes premières pages de *Vers un Théâtre pauvre* :

J'ai étudié les méthodes les plus marquantes d'entraînement de l'acteur d'Europe et d'ailleurs. Les plus importantes parmi elles : les exercices de rythme de Dullin, les recherches de Delsarte³ sur les réactions extraverties et introverties, les travaux de Stanislavski sur « les actions physiques », l'entraînement biomécanique de Meyerhold, les synthèses de Vakhtangov. Les techniques d'entraînement du théâtre oriental sont aussi très stimulantes – en particulier l'Opéra de Pékin⁴, le *Kathakali*⁵ hindou et le théâtre du *Nō* japonais⁶.

Après cette impressionnante – et quelque peu ambitieuse⁷ – accumulation, il précise toutefois, pour

1 J. SLOWIAK, J. CUESTA, *Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 8 : « strongly influenced by a meeting with master mime Marcel Marceau. »

2 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 13.

3 François Delsarte était un pédagogue et théoricien du mouvement, que Grotowski découvrit grâce au livre de S. VOLKONSKI, *Výrazitel'nyj čelovek. Sceničeskoe vospitanie žesta (po Del'sartu) [L'Homme expressif. Éducation scénique du geste (Selon Delsarte)]*, Apollon, Saint-Petersbourg, 1913, traduit en polonais par Mieczysław Szpakiewicz en 1920.

4 En août-septembre 1962, Grotowski fit un voyage en Chine, en tant que délégué officiel groupe de travail du Ministère de la Culture et des Arts polonais sur les affaires théâtrales. Il y observa les méthodes de formation des acteurs du *jīngjù*, connu en Occident sous le terme ethnocentré d'« Opéra de Pékin » – notamment leur travail sur les « résonateurs » du corps humain, qui eut une grande importance dans le travail du Théâtre Laboratoire.

5 Entre juillet et décembre 1963, Eugenio Barba voyagea en Inde avec Judy Jones, avec qui il se marierait deux ans plus tard. Dans la région du Kerala, il découvrit l'art du *kathakali*, et il en observa la formation extrêmement rigoureuse des jeunes acteurs. Il écrivit sur ce travail un article, E. BARBA, « The Kathakali Theatre [Le Théâtre Kathakali] », *TDR*, vol. 11, n°4 (Été, 1967), p. 37-50, dans le premier paragraphe duquel il précisa qu'il s'agissait pour lui de « [se] familiariser avec une technique spécifique et d'évaluer les possibilités de l'adapter au *training* des acteurs européens [to acquaint myself with a specific technique and assess the possibilities of adapting it for the training of European] ». Il décrivit également ces exercices dans une lettre à Grotowski, dont il était à cette époque l'assistant. La réponse de Grotowski révèle que les observations de Barba furent essentielles dans le développement des exercices du Théâtre Laboratoire. E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 126 : « Vos remarques sur le *kathakali* me semblent très importantes (travail sur les muscles du corps, du visage, travail avec les yeux, massages, respiration). Nos exercices vocaux et respiratoires vont assez bien, mais ce sont les exercices de plastique qui sont le plus déficients sur le plan de la méthode (à l'exception des masques faciaux et de ceux du corps) : les enseignements du *kathakali* pourraient être décisifs. »

6 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 14.

7 La version anglaise est encore plus ambitieuse : « I have studied all the major actor-training methods of Europe and

parer à d'éventuelles mésinterprétations ou accusations de pillage et d'éclectisme : « Je pourrais citer d'autres systèmes de théâtre, mais la méthode que nous développons n'est pas une combinaison de techniques empruntées à ces sources (même si nous en adoptons parfois des éléments pour notre usage¹) ». S'il se défend ainsi d'emprunter simplement des méthodes et des techniques, pour fournir à l'acteur un « bagage d'artifices² », il semble nécessaire d'interroger plus précisément le rapport de Grotowski à ces grands réformateurs et à ces grandes traditions du théâtre.

4. Grotowski, Stanislavski et les « martyrs du théâtre³ » : un « héritage moral⁴ »

En 1965, en réponse à un étonnant sondage demandant à des artistes polonais quel tableau d'une personne de théâtre ils choisiraient d'accrocher dans le bureau du directeur artistique du Théâtre National de Varsovie, et dans leur propre bureau, Grotowski répondit avec humour :

J'ai des difficultés à répondre à ces questions. Premièrement, je n'ai pas de bureau à moi ; deuxièmement, même si j'en avais un, je n'y accrocherais probablement pas de portrait. En ce qui concerne le bureau du directeur artistique du Théâtre National, je pense que nous devrions lui laisser cette décision. Mais si je devais accrocher des portraits, je proposerais, en guise d'avertissement, d'accrocher les tableaux des martyrs du théâtre⁵.

Parmi ces « martyrs », Grotowski cite Stanislavski, Meyerhold, Witkiewicz, Artaud, ainsi que

beyond », que l'on pourrait traduire par « J'ai étudié toutes les grandes méthodes d'entraînement de l'acteur d'Europe et d'ailleurs » [nous soulignons]. J. GROTOWSKI, « Towards a Poor theatre », *Towards a Poor theatre*, Routledge, New York, 2002, p. 16. Le même texte apparaît sous une autre forme, dans R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 146 : « J'ai tenté, dans la mesure du possible, de me mettre au courant des tendances qui, en Europe ou ailleurs, prévalent dans la formation de l'acteur ». En proposant cette traduction très libre depuis l'anglais, il nous semble que Raymonde Temkine essaie de rendre le personnage de Grotowski plus accessible, plus humble, et peut-être plus acceptable que l'impression que l'on peut en avoir à la lecture du texte original – ce qui est en continuité logique avec sa volonté de promouvoir en France le travail de Grotowski.

1 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 14.

2 *Ibid.* L'image est plus frappante en anglais : « a bag of tricks ». J. GROTOWSKI, « Towards a Poor theatre », *Towards a Poor theatre, op. cit.*, p. 16.

3 J. GROTOWSKI, réponse à un sondage intitulé « Quel portrait ? », J. SZACKI, *Teatr 21*, septembre 1965 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *op. cit.*, p. 55 : « martyrs of theatre ».

4 J. GROTOWSKI, « O sztuce aktora. Teatr Laboratorium 13 Rzedow [Sur l'art de l'acteur. Théâtre Laboratoire des 13 Rangs] », interview avec Janusz Budzynski, *op. cit.*, p. 10 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *op. cit.*, p. 53 : « moral heritage ».

5 J. GROTOWSKI, réponse à un sondage intitulé « Quel portrait ? », J. SZACKI, *Teatr 21*, septembre 1965 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », *op. cit.*, p. 55 : « I have difficulties answering these questions. First of all, I have no office of my own; second of all, even if I had it, I most likely wouldn't hang any portrait there. In regards to the office of the artistic director of the National Theatre, I think we should leave that decision up to him. But if I had to hang some portraits, I would propose, for a warning, to hang the pictures of the martyrs of theatre. »

Juliusz Osterwa et Mieczysław Limanowski, les fondateurs du groupe de la Reduta, pour que les « soi-disant hommes de théâtre qui se moquent des superstitions d'Osterwa, des idées bizarres de Limanowski [...] se rendent compte que les anciennes vérités promues par la Reduta ne sont pas si démodées qu'il serait inapproprié de se les rappeler¹ ». Ainsi, si sur ce ton résolument provocateur, Grotowski prend le parti de qualifier ces créateurs de « martyrs », ce n'est pas uniquement du fait de leurs existences torturées² ; mais aussi et surtout pour mettre en avant le profond décalage qui existe entre les prodigieuses avancées, voire les révolutions que ces réformateurs ont amenées à la pratique théâtrale, en y consacrant toute leur vie – et le peu de reconnaissance qu'ils ont reçu pour cela. À de nombreuses occasions, comme dans cet exemple, Grotowski a entrepris de se constituer en héritier des maîtres de la Grande Réforme du théâtre : dans ses écrits théoriques et ses articles publiés dans la presse locale ; dans ses nombreuses conférences et séminaires, comme celui qu'il dirigea les 5 et 12 mai 1961 au Théâtre des 13 Rangs, intitulé « Ils sont notre tradition : Craig, Meyerhold, Artaud, Taïrov³, Witkacy⁴ » ; ou encore dans les programmes de salle, les notes d'information et les commentaires distribués aux spectateurs du petit théâtre d'Opole. Au-delà des représentations, la compagnie du Théâtre des 13 Rangs a dès le début cherché à s'ancrer dans une tradition théâtrale, et à accompagner et légitimer sa pratique par tout un appareil théorique et critique, soigneusement élaboré pour en orienter la réception. C'est ce qu'explique Ludwik Flaszen :

Grotowski attachait un grand prix à « l'éducation du spectateur ». Il s'agissait en réalité de faire en douce « l'éducation » des critiques par la parole dite ou imprimée. Nous organisons systématiquement des rencontres avec les spectateurs (qui n'étaient pas très nombreux). En coulisses, avant ou après la représentation, nous discutons en tête-à-tête avec les critiques pour leur expliquer ce qu'ils avaient vu. Notre avenir pouvait dépendre d'un article défavorable dans un journal. Au moins à Opole.

Une abondante production de mots accompagna notre activité dès le tout début. Les destinataires étaient multiples : le spectateur ordinaire comme on dit, le critique, les faiseurs d'opinion, et par eux les milieux responsables : autorités municipales, Direction générale des théâtres du Ministère de la culture, Section de la culture du comité central du Parti, et bien évidemment les milieux professionnels⁵ ...

1 *Ibid.* : « So that those so-called men of theatre who laugh their faces off at the superstitions of Osterwa, the weird ideas of Limanowski [...] would realize that the old truths that Reduta promoted did not go so far out of fashion that it would be inappropriate to remind them. »

2 Meyerhold fut exécuté en février 1940 pour avoir, entre autres, rejeté l'esthétique du réalisme socialiste ; le dramaturge polonais Witkiewicz mena une vie tourmentée et se donna la mort en se tranchant la gorge ; Artaud fut interné très jeune en asile psychiatrique où il subit des électrochocs, et passa son existence à composer avec la folie.

3 Homme de théâtre russe, qui fut formé par Stanislavski et Meyerhold, puis fonda le Théâtre Kamerny, dans lequel il chercha, dans son travail théâtral centré sur l'acteur, à s'affranchir de l'enseignement de ses deux maîtres.

4 Diminutif de Witkiewicz.

5 L. FLASZEN, « Commentaire des commentaires », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 130.

Toutefois, au-delà de cette méticuleuse entreprise de « communication », destinée à faire connaître et reconnaître les travaux de la jeune compagnie¹, la volonté de Grotowski de se construire comme héritier de cette tradition est loin de n'être qu'une pose ou une manœuvre commerciale. Au contraire, il voue le plus grand respect à ces maîtres, à ces « martyrs », et souhaite réellement s'inscrire dans leur sillage :

Quand nous confrontons la tradition de la Grande Réforme du théâtre de Stanislavski à Dullin et de Meyerhold à Artaud, nous réalisons que nous ne sommes pas les premiers mais que nous travaillons dans une atmosphère spéciale et définie. Quand notre recherche révèle et confirme les intuitions de quelqu'un d'autre, nous sommes remplis d'humilité².

Cette « atmosphère spéciale et définie » dans laquelle travaille le Théâtre Laboratoire est semblable au champ du poème de La Fontaine, « Le Laboureur et ses enfants³ » : on n'hérite pas passivement du « trésor » qui y est caché – cela demande du courage, de l'humilité, de la patience et du travail. Autrement dit, la tradition n'est pas une chose figée et donnée, que l'on reçoit sans effort ; mais une chose vivante, qui se travaille, se recueille, se cultive, et que l'on doit s'approprier activement, avec bien sûr ce que cela suppose d'interprétation et de trahison – ce que l'historien du théâtre Fabrizio Cruciani définit par la formule de « tradition active » : « D'autre part, tout théâtre de création a, plus ou moins explicitement, *construit et déterminé sa propre histoire du théâtre*, réalisant et matérialisant une *tradition active, qui vit de sa propre recherche*, de sa redécouverte du mouvement qui a présidé à la création⁴ ». Grotowski avait parfaitement conscience de la nécessité d'une telle

1 Cette démarche valut d'ailleurs à Grotowski de nombreux détracteurs, à l'image du critique Jan Paweł Gawlik, qui écrivit : « La méthode de Grotowski est une méthode de chantage à la “branchitude”, soutenue par une autopromotion tapageuse et écrasante. [*Grotowski's method is a method of blackmail with “hipness”, supported by loud and overwhelming self-promotion.*] », J. PAWEŁ GAWLIK, « Sztuka Skromności [L'art de l'humilité] », *Życie Literackie*, n°40, 4 octobre 1959 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor [Le Théâtre post-traumatique de Grotowski et Kantor]*, op. cit., p. 53.

2 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 23.

3 J. DE LA FONTAINE, « Le Laboureur et ses enfants », *Fables*, Bernardin-Béchet, Libraire-Éditeur, Paris, 1874, p. 164 : « Travaillez, prenez de la peine : / C'est le fonds qui manque le moins. // Un riche laboureur, sentant sa mort prochaine, / Fit venir ses enfants, leur parla sans témoins. / Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage / Que nous ont laissé nos parents : / Un trésor est caché dedans. / Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage / Vous le fera trouver : vous en viendrez à bout. / Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'oût : / Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place / Où la main ne passe et repasse. / Le père mort, les fils vous retournent le champ, / De çà, de là, partout ; si bien qu'au bout de l'an / Il en rapporta davantage. / D'argent, point de caché. Mais le père fut sage / De leur montrer, avant sa mort, / Que le travail est un trésor. »

4 F. CRUCIANI, « Problemi di storiografia dello spettacolo [Problèmes d'historiographie des arts du spectacle] », *Teatro e Storia*, anno III, n°1, avril 1993, p. 4 : « *D'altra parte ogni teatro creativo ha, più o meno esplicitamente, costruito e determinato una sua storia del teatro, realizzando e inverando una tradizione attiva, che vive nel suo cercarsi, del suo riscoprire il movimento che a presieduto alla creazione.* » [Nous soulignons.] Comme l'a montré Marco Consolini, dans une intervention intitulée « “Notre patron, note modèle et notre ami”. Molière selon Copeau », dans le cadre du colloque international *Molière par la scène. Les leçons de l'interprétation*, tenu à La Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, du 10 au 12 juillet 2022, cette formule de Fabrizio Cruciani fut inspirée par celle de

« tradition active », c'est-à-dire de la nécessité d'entretenir un rapport créatif à ceux dont il voulait se constituer en héritier : son but n'était pas d'emprunter simplement des techniques à ces grands réformateurs du théâtre aux positions esthétiques extrêmement différentes, voire dans certains cas antagonistes – mais bien plutôt, à travers un travail opiniâtre, de relever les défis lancés par eux, et de reprendre les questions qu'ils avaient posées pour y apporter des réponses nouvelles et personnelles. « Il ne s'agit donc pas d'influences mais d'une sorte de transmission, le flambeau repris n'étant pas relique à éteindre avec révérence pour mettre sous globe, ni feu sacré à préserver pieusement. Simple flamme bonne à allumer un nouveau foyer ; et ce qu'il en advient ne le regarde plus¹. »

Il faut toutefois noter qu'il s'agit dans le cas de Grotowski d'une transmission « indirecte » : il n'a jamais été le disciple direct de Stanislavski ou de Meyerhold, n'a jamais rencontré Artaud, et n'a jamais vu de spectacle du groupe de la Reduta. Grotowski écrit d'ailleurs dans une lettre à Tadeusz Byrski, un ancien membre de la Reduta : « J'ai fondé ma compréhension de la Reduta sur ce qui m'a été transmis indirectement² », à travers des écrits, des photographies, des correspondances et des échanges personnels avec certains membres du groupe³. Ainsi, l'héritage que Grotowski a pu recevoir de ceux qu'il a adoptés comme figures tutélaires de son Théâtre Laboratoire tient beaucoup moins de la technique ou de l'esthétique, qui sont propres au contexte

« tradition de naissance » revendiquée par Jacques Copeau dans sa réinvention de Molière. Eugenio Barba fait d'ailleurs lui-même référence à Jacques Copeau pour définir sa propre tradition : « Jacques Copeau disait qu'il existe deux façons de se référer à la tradition : l'une qui regarde les résultats, l'autre qui s'inspire des démarches et qu'il définissait “tradition de la naissance”. / Ce qui était intéressant, selon lui, ce n'était pas de reconstruire les grandes œuvres du passé, mais de redécouvrir cette nécessité qui les avait fait naître [...]. La tradition de la naissance ne consiste pas, par exemple, à conserver les valeurs originelles des œuvres de Molière, mais à poursuivre l'œuvre de ce rebelle qui savait dissimuler la blessure et l'envie de blesser sous le voile léger de l'ironie. / Pour moi, elle est synonyme de “tradition de la révolte”. E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, L'Entretiens, Saussan, 1999, p. 17-18.

1 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 207.

2 Lettre de Grotowski à Tadeusz Byrski, écrite à Wrocław le 15 avril 1970, citée et traduite en anglais dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *op. cit.*, p. 56 : « *I have based my understanding of Reduta on what was passed on to me indirectly.* »

3 Il en est de même pour Meyerhold, que Grotowski découvrit à travers les textes et documents de travail qu'il étudia pendant son séjour à l'Institut d'État d'art théâtral de Moscou (GITIS) ; et pour Stanislavski, qu'il étudia à travers des textes, des documents, des correspondances, complétés par l'enseignement de Zavadski. Interrogé par Jean-Pierre Thibaudat sur cette « transmission livresque » et sur l'importance irremplaçable du « travail de la transmission orale », Grotowski répondit : « C'est ce qui assure le relais : j'ai travaillé avec certains vieux acteurs de la Reduta et Zavadski, un proche collaborateur de Stanislavski et Vakhangov. D'autre part, en lisant les textes de Stanislavski et les descriptions de sa manière de travailler, je ressentais une compréhension pratique immédiate. Et quand j'essayais d'appliquer cela dans mon travail, Zavadski qui observait s'est écrié : “Mais Jerzy travaille exactement comme Stanislavski”. Et puis il n'y a pas seulement le théâtre. Depuis l'enfance, je m'intéressais aux différents types de techniques “psychophysiques”. » J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

historique et à la personnalité artistique de chaque créateur, et qui sont difficilement transmissibles sans la présence directe d'un maître ou d'un *yurodiviy* ; que d'une forme d'*éthique* du travail théâtral qui, elle, peut se transmettre de manière indirecte, à condition que le « disciple » déploie suffisamment d'efforts pour cela – et c'est précisément, comme nous l'avons vu, ce qu'a fait Grotowski envers Stanislavski, en cherchant de manière presque fanatique à « en savoir le plus possible sur ce qu'il avait dit ou ce qui avait été dit sur lui¹ ». C'est la conscience de cette profonde différence entre l'esthétique et l'éthique du travail théâtral qui amène Grotowski à déclarer :

Je considère la méthode² de Stanislavski comme l'un des plus grands *stimuli* pour le théâtre européen, en particulier dans la formation de l'acteur ; et en même temps je me sens distant de son esthétique. L'esthétique de Stanislavski était un produit de son époque, de son pays, et de sa personne. Nous sommes tous le produit de la rencontre de notre tradition avec nos besoins. Ce sont des choses qui ne peuvent pas être transplantées d'un endroit à l'autre sans tomber dans des clichés, dans des stéréotypes, dans quelque chose qui est déjà mort au moment où nous l'appelons à l'existence³.

Ainsi, s'il considérait Stanislavski comme une « figure paternelle⁴ », comme « le père authentique

1 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », traduit en anglais par K. SALATA, *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 32 : « *I worked a lot to know as much as possible about what he had said or what was said about him* ».

2 Grotowski parle ici de la « méthode des actions physiques », la dernière étape de la recherche de Stanislavski – et non pas de ce qui, aux États-Unis, est couramment appelé le « système Stanislavski » ou simplement « la Méthode », fondée essentiellement sur le concept de la « mémoire affective », dont le maître russe s'éloigna à la fin de sa vie pour se concentrer précisément sur les actions physiques.

3 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », *op. cit.*, p. 31 : « *I consider Stanislavsky's method one of the greatest stimuli for the European theatre, especially in actor education; at the same time I feel distant from his aesthetics. Stanislavsky's aesthetics were a product of his times, his country, and his person. We are all a product of the meeting of our tradition with our needs. These are things that one cannot transplant from one place to another without falling into clichés, into stereotypes, into something that is already dead the moment we call it into existence.* » Il est intéressant de noter que cette communication à la Brooklyn Academy of Music de New York, prononcée le 22 février 1969, reprend quasiment mot pour mot un entretien avec Grotowski enregistré par Lucien Attoun en 1968, qui fut diffusé sur France Culture dans l'émission de Claire Jordan *Les Arts du spectacle*, puis publié dans la revue *Le Théâtre*, en janvier 1969 : « Ainsi, même si je considère que la méthode de Stanislavski a été l'un des plus grands stimulants du théâtre mondial, et en particulier pour la formation de l'acteur, je me sens très éloigné de son esthétique qui a été le produit de son pays, de son temps et, avant tout, de sa structure psychique. Et nous sommes tous le produit de ces ensembles, consciemment ou inconsciemment (qui sont, comme les appelait Jung, “des mémoires archétypales”) et de nos besoins personnels, de nos manques. Ce sont donc, pour Stanislavski, pour nous, comme pour un autre, des choses que l'on ne peut transplanter d'un endroit à l'autre, d'un pays à l'autre, sans tomber dans les clichés, dans un théâtre stéréotypé, déjà mort en naissant. » L. ATTOUN, J. GROTOWSKI, « À propos de Grotowski », *Le théâtre*, n°2, janvier 1969 ; reproduit dans J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 361. Cette similitude – qui ne constitue qu'un exemple parmi de nombreux autres – mérite d'être mise en lumière, parce qu'elle prouve que si Grotowski, en tant qu'orateur, se méfiait de l'écrit et parlait généralement sans notes (ou simplement à partir de quelques lignes directrices, dont il n'hésitait pas à s'éloigner à travers de longues digressions selon les besoins du moment), son art oratoire était loin d'être purement improvisé, et était au contraire fondé sur une maîtrise profonde à la fois de son sujet et de son auditoire.

4 A. ATTISANI, « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond [L'art et le travail de l'acteur de Stanislavski à Grotowski et au-delà] », *op. cit.*, p. 8 : « *father figure* ».

de tous ceux qui cherchent une méthode au théâtre¹ », Grotowski gardait une attitude critique envers le maître russe, et les spectacles du Théâtre Laboratoire étaient esthétiquement radicalement différents de ceux du Théâtre d'Art de Moscou. Dès le deuxième paragraphe de « Vers un théâtre pauvre », Grotowski précise d'ailleurs :

J'ai été nourri de Stanislavski ; ses recherches continues, son renouvellement systématique des méthodes d'observation et sa relation dialectique avec son propre travail précédent en font mon idéal personnel. Stanislavski a posé les questions méthodologiques fondamentales. Pourtant, nos solutions diffèrent grandement des siennes – parfois nous arrivons à des conclusions opposées².

Dans sa conférence de 1969 intitulée « Réponse à Stanislavski », Grotowski développe plus précisément le rapport qu'il entretient à « [son] propre mythe de Stanislavski³ », en expliquant que son profond respect pour ce dernier est fondé sur deux choses :

[...] premièrement son auto-réforme permanente, sa remise en cause constante des périodes précédentes dans son travail. Ce n'était pas une tendance à rester moderne. C'était le prolongement cohérent de ce qui était essentiellement la même recherche de la vérité. [...] Si sa recherche s'est arrêtée à la méthode des actions physiques, ce n'est pas parce qu'il y avait trouvé la plus haute vérité de la profession, mais parce que la mort a interrompu la poursuite de son exploration⁴.

On comprend ici en quoi Stanislavski a pu servir de modèle éthique à Grotowski, qui a fait de cette « auto-réforme permanente » l'une des fondations de sa propre recherche, d'abord dans le théâtre, puis dans les phases qui suivirent, en n'hésitant pas à revenir sur ses propres hypothèses, à changer radicalement de paradigme, à entretenir un rapport polémique avec les étapes précédentes de son propre travail, et à corriger voire abandonner ses méthodes si ces dernières, par usure ou par habitude, se transformaient en stéréotypes, en clichés ou en purs exercices de virtuosité – là aussi dans le « prolongement cohérent de ce qui était essentiellement la même recherche de la vérité », comme nous l'avons déjà évoqué en parlant du « fil d'Ariane⁵ » qui guida son cheminement

1 M. BATAILLON, R. GAUDY, J. GROTOWSKI, « Grotowski et l'esthétique théâtrale », *La Nouvelle Critique*, n°7, 1965, p. 36.

2 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 13-14.

3 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », *op. cit.*, p. 32 : « *my own myth of Stanislavsky* ».

4 *Ibid.*, p. 33 : « *This respect is based on two things, first his permanent self-reform, his constant questioning of the previous periods in his work. It was not a tendency to remain modern. It was the consistent prolongation of what was essentially the same search for truth. [...] If his search stopped at the method of physical actions, it wasn't because he had found in it the highest truth of the profession, but because death interrupted his further exploration.* »

5 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet

artistique. La deuxième cause du respect de Grotowski pour Stanislavski

[...] est son effort pour penser sur la base de ce qui est pratique et concret. Comment *toucher* ce qui est *intouchable* ? Il souhaitait trouver des voies concrètes vers des processus secrets et mystérieux. Pas les moyens – il combattait ces derniers, il les appelait des clichés – mais les voies¹.

Cette volonté d'approcher de manière pratique et concrète des « processus secrets et mystérieux », de toucher à ce qui est profondément vivant et organique dans l'humain, sans l'enfermer dans des « moyens » techniques qui contraignent et stérilisent ce qui doit toujours rester « *in statu nascendi*² », se cristallisa dans la dernière étape de la recherche de Stanislavski en ce qu'il appela la « méthode des actions physiques³ » – dans laquelle il « mit en doute nombre de ses précédentes découvertes⁴ », notamment son propre concept de « mémoire affective ». Selon Grotowski, comprenant que « les émotions ne sont pas soumises à notre volonté⁵ », et que par conséquent, fonder l'art de l'acteur sur leur convocation mémorielle volontaire ne pouvait aboutir qu'à une forme de « pompage émotionnel⁶ » dépendant des circonstances ; Stanislavski décida à la fin de sa vie de s'éloigner de ce concept de « mémoire affective » pour orienter son travail vers ce qui dépendait effectivement de notre volonté : les actions physiques. C'est ce courage méthodologique et cette éthique dans la recherche théâtrale qui poussèrent Grotowski à considérer Stanislavski comme son maître, ce qu'il exprima dans le discours qu'il prononça à l'occasion de la réception du titre de Docteur *honoris causa* de l'université de Wrocław, en 1992 :

Je voudrais dire que j'ai toujours été un élève de Stanislavski et qu'à cet égard rien n'a changé. J'ai simplement commencé mon chemin là où Stanislavski avait terminé le sien à cause de sa mort.

1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-gerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

- 1 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky », *op. cit.*, p. 33 : « *The second reason I have a deep respect for Stanislavsky is his effort to think on the basis of what is practical and concrete. How to touch that which is untouchable ? He wished to find concrete paths to secret, mysterious processes. Not the means – against these he fought, he called them clichés – but the paths.* »
- 2 Z. OSIŃSKI, « La tradizione di Konstantin S. Stanislavskij [La tradition de Konstantin K. Stanislavski] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, *op. cit.*, p. 392.
- 3 Voir à ce sujet M.-C. AUTANT-MATHIEU, *La ligne des actions physiques – Répétitions et exercices de Stanislavski*, L'Entretemps, 2008. Dans cet ouvrage, la chercheuse spécialiste du théâtre russe et soviétique expose le contexte artistique et politique du développement de cette étape essentielle – et encore relativement méconnue – du travail de Stanislavski ; à travers des traductions françaises inédites de textes de Stanislavski, de sténogrammes de répétitions et de comptes rendus de travail – notamment par Vassili Toporkov, l'un des grands acteurs de Stanislavski, dont le livre *Stanislavski en répétition* fut comme nous l'avons vu l'un des outils essentiels de la découverte du travail de Stanislavski sur la « méthode des actions physiques » par Grotowski pendant ses années d'apprentissage.
- 4 *Ibid.* : « *in which Stanislavsky put in doubt many of his earlier discoveries* ».
- 5 *Ibid.* : « *emotions are not subject to our will* ».
- 6 A. ATTISANI, « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond », *op. cit.*, p. 13 : « *emotional pumping* ».

Stanislavski ne s'est jamais arrêté à aucune étape du travail qui lui avait valu une certaine renommée ou un certain succès. Il a continué d'aller de l'avant. Pour cela, il était traité même dans sa propre institution théâtrale d'origine comme un excentrique, ou un fou. Parce que les gens finissent par s'habituer à ce qu'ils ont découvert, à ce qu'ils ont conquis, et voudraient s'asseoir dessus, comme dans un fauteuil. Mais Stanislavski a continué. Il a arrêté de continuer quand il est mort. Et j'ai repris son travail là où il l'avait laissé¹.

En reprenant ainsi le travail de Stanislavski là où la mort de ce dernier l'avait interrompu, Grotowski en tira un troisième enseignement fondamental, qui eut une importance considérable dans le travail du Théâtre Laboratoire : « Tout au long de sa vie dans l'art, Stanislavski nous a donné l'exemple du fait qu'il faut se préparer au travail. C'est lui qui a formulé la nécessité du travail de laboratoire et des répétitions comme processus de création sans spectateurs. Et aussi l'obligation pour l'acteur de se former². » Là aussi, l'héritage de Stanislavski choisi par Grotowski est de l'ordre de l'éthique du travail théâtral : tant pour l'élaboration de ses spectacles, à travers un travail de laboratoire pendant de longues périodes de répétitions fermées au public ; que pour la formation de ses acteurs³, à travers des *trainings* extrêmement rigoureux, consistant en différents types d'exercices physiques et vocaux « connectés seulement par un but commun⁴ » et « destinés sans exception à l'annihilation des résistances, des blocages, et des stéréotypes individuels ou professionnels⁵ » des acteurs du Théâtre Laboratoire. Cependant, ces exercices, inspirés – entre

1 Extrait du discours prononcé par Grotowski à l'occasion de la remise du titre de docteur *honoris causa* de l'université de Wrocław, en 1992, cité et traduit en italien dans J. DEGLER, M. FABBRI, R. MOLINARI, G. ZIÓLKOWSKI (éds.), *Essere un uomo totale [Être un Homme total]*, Titivillus, Pise, 2005, p. 48 : « *Vorrei dire che sono sempre stato un allievo di Stanislavskij e che sotto questo aspetto nulla è cambiato. Ho semplicemente iniziato il mio percorso là dove Stanislavskij l'aveva terminato a causa della morte. Stanislavskij non si fermò mai a nessuno stadio del lavoro che gli avesse recato una qualche fama o successo. Lui continuò ad andare avanti. Per questo veniva trattato perfino nella stessa istituzione teatrale d'origine come un eccentrico, o un folle. Perché la gente finisce per abituarsi a quello che a scoperto una volta, che ha conquistato, e vorrebbe sedersi sopra, come su una poltrona. Ma Stanislavskij continuava. Smise di continuare quando morì. E io ho ripreso il suo lavoro nel punto in cui lui l'aveva interrotto.* »

2 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky », *op. cit.*, p. 34 : « *Through his whole life in art, Stanislavsky gave us the example that one must be prepared for work. It was he who formulated the necessity of laboratory work and rehearsals as creative processes without spectators. And also the obligation for the actor to train.* »

3 Aujourd'hui, cette nécessité de la formation de l'acteur semble une évidence – mais ce n'était pas nécessairement le cas en Pologne à cette époque. C'est ce qu'explique par exemple Ludwik Flaszen, en parlant de l'acteur polonais Jacek Woszczerowicz, un ancien membre du groupe de la Reduta, qui fut un modèle vénéré par les acteurs du Théâtre Laboratoire pour son scrupuleux travail quotidien sur les gestes, les actions physiques et les réactions physiologiques, alliant l'organique au symbolique. Flaszen explique : « Il faisait un très beau travail. Nous l'avons connu quand il était vieux ; il était très proche de nous. Parmi les acteurs [polonais], il n'était pas populaire. Chez nos comédiens en Pologne, l'opinion qui prévalait était : si l'on est un artiste, on ne devient pas un objet d'étude, car on n'est pas un étudiant. Woszczerowicz était un étudiant à vie. Comme nous le sommes. » L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, vol. 30, n°3, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 315 : « *He did very beautiful work. We knew him when he was old; he was very close to us. Among the actors, he wasn't popular. With our actors in Poland, the opinion prevails: if one is an artist, it doesn't become one to study, because one isn't a student. Woszczerowicz was a life-long student. As we are.* »

4 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky », *op. cit.*, p. 34 : « *connected only by a common goal* ».

5 *Ibid.*, p. 35 : « *aimed without exception at the annihilation of resistances, blocks, and individual or professional*

autres – de la « méthode des actions physiques », étaient constamment révisés, ou abandonnés, dès qu'ils étaient maîtrisés et menaçaient de devenir des « moyens » et non plus des « voies », risquant alors d'enfermer la recherche d'un processus organique dans « la technique pour la technique, le savoir *comment*¹ » – ce qui montre l'importance de l'éthique stanislavskienne de l'« auto-réforme permanente² » dans le travail de Grotowski.

Ainsi, s'il s'est constitué en disciple et héritier indirect de Stanislavski, Grotowski ne s'en considérait pas comme un imitateur ou un épigone. Il a d'ailleurs sévèrement critiqué ces derniers : « D'innombrables “disciples” de Stanislavski répètent des termes de son vocabulaire, parlent de “super-objectif” ou de “ligne d'action”. C'est évident ici en Amérique, où l'abus de sa terminologie est courant. [...] Stanislavski a été assassiné par eux après sa mort. C'est une grande leçon³. » Il est utile de rappeler ici que Grotowski prononça ces mots à la Brooklyn Academy of Music en 1969, devant une assemblée d'acteurs et de metteurs en scène américains, dont une part probablement importante put se sentir visée par cette accusation de meurtre posthume. En formulant sa propre « réponse à Stanislavski », Grotowski invitait ses auditeurs à accomplir envers le maître un acte de « haute trahison – en action, pas en paroles⁴ ». Cette « haute trahison » peut avoir lieu si « elle émerge de la fidélité à sa propre voie. Personne ne peut prescrire cette voie à quelqu'un d'autre ; personne ne peut la calculer. On ne peut la découvrir qu'au prix d'énormes efforts⁵ ». Par ailleurs, Grotowski n'était pas moins exigeant ou plus tendre envers ses propres disciples – qu'ils soient choisis ou auto-proclamés : « J'ai dit un jour (ce qui n'est d'ailleurs pas original) qu'un vrai disciple trahit son maître à un haut niveau. Et donc, si je cherchais de vrais disciples, je cherchais ceux qui me trahiraient à un haut niveau⁶. » Eugenio Barba fut l'un de ceux qui accomplirent cet acte de « haute trahison » envers Grotowski, ce qu'il exprima lui-même en 2003, à l'occasion de la réception d'un doctorat *honoris causa* de l'Université de Varsovie, en reprenant quasiment mot pour mot les formulations de Grotowski : « Je reconnais en Jerzy Grotowski mon Maître. Et pourtant je ne me sens ni son élève, ni son disciple. Ses interrogations sont devenues les miennes. Mes réponses sont de plus en plus différentes des siennes⁷. » Il semble donc qu'à son tour, Eugenio Barba

stereotypes ».

1 *Ibid.* : « *technique for the sake of technique, the knowing how* ».

2 *Ibid.*, p. 33 : « *permanent self-reform* ».

3 *Ibid.*, p. 38 : « *Countless Stanislavsky “disciples” repeat terms from his vocabulary, talk about “superobjective” and “line of action”. This is evident here in America, where the abuse of his terminology is common. [...] Stanislavsky was murdered by them after his death. This is a great lesson.* »

4 *Ibid.*, p. 39 : « *high treason – in action, not in words* ».

5 *Ibid.* : « *it emerges from faithfulness to one's own path. No one can prescribe this path for someone else; no one can calculate it. One can only discover it through enormous effort* ».

6 *Ibid.*, p. 38 : « *I once said (which is not original, by the way) that a true disciple betrays his master on a high level. And so, if I looked for true disciples, I sought those who would betray me on a high level.* »

7 E. BARBA, « *La maison des origines et du retour* », discours prononcé par Eugenio Barba à l'occasion de la réception

ait formulé sa propre « réponse à Grotowski », comme nous le verrons ultérieurement.

5. La Reduta, Artaud : un rapport actif et créatif à la tradition¹

Il apparaît ainsi que pour le Théâtre Laboratoire, Stanislavski fonctionna comme « un mythe fertile plutôt que comme un monument ou un objet de culte. L'étude de Stanislavski et l'expérimentation concrète de ses idées, en chair et en os, affectèrent tous les aspects du travail de Grotowski dans le théâtre² ». Il est toutefois important de rappeler qu'au moment où Grotowski élut Stanislavski comme son maître, le contexte théâtral polonais était « exceptionnellement défavorable à une réception créative de Stanislavski³ » et à « la décision de se réclamer directement de Stanislavski comme tradition acceptée pour sa propre recherche artistique⁴ » : comme nous l'avons vu, l'enseignement de Stanislavski en Pologne était à cette époque extrêmement déformé par le prisme du réalisme socialiste, et réduit à « un stupide entraînement forcé, un triste rituel bureaucratique⁵ » contre lequel se révoltaient les jeunes créateurs de cette époque. En désignant Stanislavski comme figure tutélaire du Théâtre Laboratoire, Grotowski allait donc contre son temps, en « s'engageant dans une action de “contre culture”⁶ » visant en quelque sorte à réhabiliter la figure de Stanislavski, qu'il considérait comme nous l'avons vu comme un « martyr du théâtre ». C'est la même volonté de réhabilitation qui poussa Grotowski, en 1966, à adopter l'emblème du groupe de la

d'un doctorat *honoris causa* de l'Université de Varsovie le 28 mai 2003, *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, avril 2003, p. 2, consulté le 02/06/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4753/2003-warsawa-univ-fr-la-maison-des-origines-et-du-retour.pdf> Nous avons interrogé Eugenio Barba au sujet de cet hommage, après une conférence intitulée « L'instinct de laboratoire », qu'il donna le 14 mai 2018 à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord : ce dernier nous a expliqué qu'il s'agissait à la fois d'un hommage conscient ; et dans une certaine mesure d'une assimilation inconsciente du vocabulaire et du mode de pensée de Grotowski, à force d'échanger et de travailler ensemble.

- 1 Ici encore résonne la notion de « tradition active » théorisée par Fabrizio Cruciani. Voir F. CRUCIANI, « Problemi di storiografia dello spettacolo [Problèmes d'historiographie des arts du spectacle] », *Teatro e Storia*, vol. 14, avril 1993, p. 4 : « *tradizione attiva* ».
- 2 A. ATTISANI, « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond [L'art et le travail de l'acteur de Stanislavski à Grotowski et au-delà] », *Acting Archive Essays – Acting Archives Review Supplement*, n°8, avril 2011, p. 10 : « *as a fertile myth rather than as a monument or as an object of cult worship. The study of Stanislavski and concrete experimentation with his ideas, in flesh and blood as it were, affected every aspect of Grotowski's work in the theatre* ».
- 3 Z. OSIŃSKI, « La tradizione di Konstantin S. Stanislavskij [La tradition de Konstantin K. Stanislavski] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy Grotowski et son Laboratoire]*, *op. cit.*, p. 385 : « *eccezionalmente sfavorevole a una ricezione creativa di Stanislavskij* ».
- 4 *Ibid.*, p. 386 : « *La “congiuntura” era dunque in quegli anni in Polonia decisamente sfavorevole alla decisione di richiamarsi direttamente a Stanislavskij come tradizione accettata per le proprie ricerche artistiche.* »
- 5 A. MACKIN, « Ideal moralny Stanislawskiego [L'Idéal moral de Stanislavski] », *Dialog*, n°1, 1963, p. 127-130, cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, « La tradizione di Konstantin S. Stanislavskij [La tradition de Konstantin K. Stanislavski] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy Grotowski et son Laboratoire]*, *op. cit.*, p. 385 : « *uno sciocco addestramento forzato, in un triste rituale burocratico* ».
- 6 A. ATTISANI, « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond », *op. cit.*, p. 12-13 : « *the youthful Grotowski was engaging in an action of “counter culture”* ».

Reduta¹ comme symbole du Théâtre Laboratoire. Fondé en 1919 à Varsovie par Juliusz Osterwa et Mieczysław Limanowski – qui pendant la Première Guerre mondiale avaient tous deux été enrôlés de force et déportés en Russie où ils « eurent des contacts avec Stanislavski et son travail de Studio² » –, la Reduta était un groupe théâtral et, à partir de 1922, un Institut de recherches, tourné fondamentalement vers la formation de l'acteur. Le metteur en scène polonais Kazimierz Braun le décrit (un peu hâtivement) comme « la première communauté théâtrale de l'histoire³ » ; et l'historien Dariusz Kosiński (plus justement) comme le « premier théâtre-laboratoire polonais⁴ ». En effet, ce groupe théâtral, quoique largement ignoré et souvent pris à la légère du fait de sa marginalité, était connu pour sa radicalité et son éthique rigoureuse dans l'approche de l'art de l'acteur, aboutissant à « une sorte de prêtrise théâtrale associée, tantôt à des expériences authentiques proches de l'état mystique, tantôt à des actions para-rituelles⁵ » ; et fut souvent comparé à un monastère, du fait des règles strictes qui régissaient non seulement le travail au plateau, mais aussi la vie de la communauté, le partage des responsabilités techniques et administratives entre tous ses membres, ainsi que leur engagement moral et spirituel dans la mission qu'ils s'étaient donnée :

L'approche du théâtre d'Osterwa était basée sur l'affirmation que sa mission est avant tout spirituelle, éducative et morale. Le travail théâtral doit reposer sur l'éthique individuelle des acteurs et metteurs en scène, de toutes les personnes impliquées dans la création théâtrale, y compris les spectateurs. L'éthique individuelle doit être renforcée par le groupe ; le groupe doit renforcer l'individu. [...] Vers la fin de sa vie, Osterwa alla encore plus loin et lança une idée de théâtre-confrérie, théâtre-couvent, théâtre-monastère. Il écrivit une règle pour cet ordre de moines/artistes dans lequel l'activité artistique améliorerait l'individu moralement, et dans lequel la créativité de groupe servirait la société⁶.

Cet investissement d'une mission spirituelle au théâtre amena Osterwa à déclarer : « Dieu a créé le

1 Pour plus de précisions sur l'histoire et les enjeux de cette communauté théâtrale, voir notamment J. PAWELCYK, « Inspirations spirituelles et engagement social du laboratoire polonais Reduta (1919-1939), M.-C. AUTANT-MATHIEU (dir.), *Créer, Ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe-XXe siècles)*, L'Entretemps, Montpellier, 2013, p. 281-297.

2 D. KOSIŃSKI, « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », texte traduit en français et complété par M. MASŁOWSKI et A. GULMON, *Ligeia*, 2008/2, n° 85-88, p. 140.

3 K. BRAUN, « Where Is Grotowski ? », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 235 : « *the first theatre-community in history* ».

4 D. KOSIŃSKI, « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », *op. cit.*, p. 141.

5 *Ibid.*

6 K. BRAUN, « Where Is Grotowski ? », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 235-236 : « *Osterwa's approach to the theatre was based on the contention that its mission is above all spiritual, educational, and moral. Work in the theatre should be based on the individual ethics of actors and directors, of all people involved in creating theatre, including the spectators. Individual ethics should be reinforced by the group; the group should strengthen the individual. [...] In the late period of his life Osterwa went even further and launched an idea of the theatre-brotherhood, theatre-convent, theatre-monastery. He wrote a rule for the order of monks/artists in which artistic activity would improve an individual morally and in which group creativity would serve the society.* »

théâtre pour ceux à qui l'église ne suffit pas¹ » – ce qui témoigne une nouvelle fois d'une forme de crise des valeurs dans le monde occidental, une « rupture de paradigme² » qui poussa certains créateurs du vingtième siècle à rechercher dans la pratique théâtrale un rapport à la communauté, à la transcendance et au sacré, qu'ils ne trouvaient plus dans les institutions religieuses traditionnelles. C'est fondamentalement cela, que nous pourrions appeler le « sens de la mission » du théâtre, qui amena Grotowski à vouloir s'inscrire dans la lignée de la Reduta. Pour justifier le choix d'adopter l'emblème de la Reduta comme celui du Théâtre Laboratoire, Grotowski écrivit en 1966 :

L'idée est d'abord venue de mon agacement face au manque de respect que les gens de théâtre ont souvent lorsqu'ils parlent du style monastique et des idées naïves de la Reduta. À mon avis, la Reduta a été le phénomène théâtral le plus important de l'entre-deux-guerres, principalement pour leur tentative de recherche à long terme sur l'art de l'acteur et pour leurs proclamations éthiques, qui peuvent sembler naïves aujourd'hui, mais qui avaient tout leur sens, car elles étaient une tentative de nettoyer le théâtre des influences du demi-monde artistique. L'artisanat, et la vocation par l'artisanat – je pense qu'il est impossible de créer une œuvre théâtrale sans confronter ces deux notions³. [...] Nous considérons la Reduta comme une grande tradition du théâtre polonais, et nous serions fiers si notre travail était reconnu comme une continuation [du leur]. Et c'est la deuxième raison pour laquelle nous reprenons l'emblème de la Reduta. [...] Dans nos aspirations, la Reduta nous fournit un héritage moral⁴.

Ainsi, de la même manière qu'avec la figure de Stanislavski, si les spectacles du Théâtre Laboratoire étaient esthétiquement très différents de ceux du groupe fondé par Osterwa et Limanowski, l'héritage de la Reduta résidait avant tout pour Grotowski dans une forme d'éthique du

1 J. OSTERWA, *Przez teatr – poza teatr [Par le théâtre, au-delà du théâtre]*, TN Societas Vistulana, Cracovie, 2004, p. 109 ; cité dans J. FRET, M. MASLOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2013, p. 7.

2 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, n°3-4, octobre 2020, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

3 La tournure orale de cette phrase, grammaticalement incorrecte, tient au fait que ce texte ait été, comme la grande majorité des « textes » de Grotowski, élaboré à partir de la transcription d'une formulation orale.

4 J. GROTOWSKI, « O sztuce aktora. Teatr Laboratorium 13 Rzedow [Sur l'art de l'acteur. Théâtre Laboratoire des 13 Rangs] », interview avec Janusz Budzynski, *ITD*, n°28, 10 juillet 1966, p. 10 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 53 : « *The idea came first of all from my irritation with the lack of respect theatre people often have when they speak about the monastery style and naive ideas of Reduta. In my opinion Reduta was the most important theatre phenomenon during the interwar period, mainly because of their attempt at long-term research on the actor's craft and because of their ethical proclamations, which may sound naive today, but which made perfect sense, because they were an attempt at cleansing theatre of the influences of the artistic demimonde. Craft, and a vocation through craft – I think there is no way to create theatrical work without confronting these two notions. [...] We consider Reduta a great tradition of Polish theatre, and we would feel proud if our work were recognized as a continuation [of theirs]. And this is the second reason for our taking up Reduta's emblem. [...] In our aspirations, Reduta provides us with a moral heritage.* »

travail théâtral : en s'inscrivant dans le sillage de la Reduta, il s'agissait de reprendre la mission de « nettoyer le théâtre des influences du demi-monde artistique », c'est-à-dire du dilettantisme, en prônant un retour à une forme d'« artisanat » théâtral, dans le sens d'un travail quotidien, humble, rigoureux et méthodique, visant à développer progressivement la maîtrise de « lois objectives¹ » sur lesquelles fonder l'art de l'acteur – en considérant ce dernier comme l'élément central du théâtre, et en l'investissant d'une dimension spirituelle. Dans son article intitulé « *Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre* [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », Zbigniew Osinski apporte de précieux éclairages sur la place de la tradition de la Reduta au sein du Théâtre Laboratoire de Grotowski. Il y établit une longue liste de similarités entre les deux groupes théâtraux – notamment leur position de marginalité par rapport à la sphère théâtrale officielle et le fait que « leur travail créatif [ait souvent été] vu comme une hérésie² » ; leur méfiance commune envers les avant-gardes ; leur conscience de la nécessité de la formation de l'acteur, comprise comme « un travail insistant et méthodique sur soi, tant au sens professionnel qu'humain, qui dans ce cas sont synonymes³ » ; ou encore leur rapport au silence, que l'historien développe en convoquant une note de communication interne signée de la main de Grotowski :

Il est rappelé que lors de la réunion du 27 [mai 1961], la Compagnie a décidé de suivre l'exemple de la Reduta et d'observer un silence absolu dans les locaux du Théâtre une heure avant la représentation pour offrir aux collègues la possibilité de se concentrer de manière appropriée sur leurs tâches créatives. Tout manquement entraînera des sanctions administratives⁴.

Il apparaît ainsi que les membres du Théâtre Laboratoire ont pleinement revendiqué « la tradition du travail de la Reduta comme la [leur]⁵ », en souhaitant « faire tout [leur] possible pour en devenir

1 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 23. La recherche de ces « lois objectives » de l'art de l'acteur sera au cœur des recherches de Grotowski et du Théâtre Laboratoire ; mais également du travail d'Eugenio Barba, avec ses acteurs de l'Odin Teatret, et au sein de l'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*).

2 Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *op. cit.*, p. 63 : « *their creative work was often read as heresy* ».

3 *Ibid.*, p. 66 : « *insistent and methodical work on oneself in both the professional and human sense, which in this case are synonymous* ».

4 J. GROTOWSKI, document interne du Théâtre Laboratoire « des 13 Rangs », daté de mai 1961 ; cité et traduit en anglais dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *op. cit.*, p. 54 : « *This is a reminder that during the meeting held on the 27th the Company decided to follow the example of Reduta and observe absolute silence within the Theatre premises one hour before the performance to provide colleagues with a chance to appropriately focus on their creative tasks. Any failure to comply will result in administrative penalties.* »

5 J. GROTOWSKI, télégramme daté du 29 novembre 1964, envoyé aux participants d'une rencontre organisée à l'occasion de la célébration des quarante-cinq ans de la fondation de la Reduta ; cité et traduit en anglais dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », *op.*

dignes¹ ». Toutefois, l'intérêt essentiel du travail de Zbigniew Osinski sur les liens entre la Reduta et le Théâtre Laboratoire est de montrer que pour Grotowski, « la tradition signifie toujours une situation basée sur le dialogue, la continuation à travers la polémique, la fidélité dans la trahison et la trahison dans la fidélité² ». La position de Grotowski face à cette tradition n'était donc pas passive, mais « active, dynamique³ » et changeante en fonction des besoins des différentes étapes de son travail. Osinski développe :

Ainsi, nous pourrions dire que ce n'est pas tant la Reduta qui a façonné le Théâtre Laboratoire, mais plutôt Grotowski qui a continuellement façonné sa propre image de la Reduta, qui a par conséquent subi divers changements et modifications. Par exemple, si pendant la période du Théâtre de Productions, le facteur clef pour Grotowski était l'*ethos* de la Reduta, [...] plus tard, dans les années 1970 [pendant la période du parathéâtre], Grotowski fit appel à l'image d'Osterwa dans la dernière période de sa vie, quand [ce dernier] travaillait sur des manières détaillées de « sortir du théâtre⁴ ».

On voit ici, en reprenant les termes de Fabrizio Cruciani, comment Grotowski a « construit et déterminé sa propre histoire du théâtre, réalisant et matérialisant une tradition active, qui vit de sa propre recherche⁵ ». Considérant ce rapport actif et évolutif à la tradition en fonction des besoins du Théâtre Laboratoire, Osinski formule une conclusion qui, à notre sens, est valable non seulement pour l'« héritage moral » de la Reduta, mais également pour celui de Stanislavski – et de tous les « martyrs du théâtre » choisis par Grotowski comme emblèmes du Théâtre Laboratoire :

[Les membres du Théâtre Laboratoire] ont choisi les aspects de la tradition qui étaient les plus proches et les plus intéressants pour eux, puis ont travaillé à intérioriser et inclure ces aspects dans leurs expériences et leurs besoins. Et c'est ainsi que s'opère un dialogue véritablement créatif avec la tradition – un dialogue dans lequel « ce n'est pas la tradition qui règne sur nous,

cit., p. 54 : « *We consider the tradition of Reduta's work as our own.* »

1 *Ibid.* : « *We wish to do all we can to become worthy of it.* »

2 Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », *op. cit.*, p. 64 : « *Tradition always means for Grotowski a situation based on dialogue, continuation through polemics, faithfulness in betrayal and betrayal in faithfulness.* »

3 *Ibid.*, p. 71 : « *active, dynamic.* »

4 *Ibid.* : « *Thus we could say that it wasn't so much Reduta that shaped the Laboratory Theatre, but rather Grotowski who kept shaping his own picture of Reduta, which accordingly underwent various changes and modifications. For example, if during the period of the Theatre of Productions the key factor for Grotowski was Reduta's ethos, [...] then in the 1970s, Grotowski called upon the image of Osterwa from the last period of his life, when he worked on detailed ways of "leaving the theatre".* »

5 F. CRUCIANI, « Problemi di storiografia dello spettacolo [Problèmes d'historiographie des arts du spectacle] », *Teatro e Storia*, *op. cit.*, p. 4 : « *costruito e determinato una sua storia del teatro, realizzando e inverando una tradizione attiva, che vive nel suo cercarsi.* »

mais plutôt nous qui régnons sur la tradition¹ ».²

Enfin, il est nécessaire, pour terminer cette réflexion sur les traditions revendiquées – et pour ainsi dire « créées » – par le Théâtre Laboratoire, d'élucider et de lever certains malentendus au sujet de la relation de Grotowski à la pensée d'Antonin Artaud. En effet, bien que certains spectateurs et critiques aient pu penser, comme Michael Kustow en découvrant en 1963 l'adaptation de *La Tragique histoire du docteur Faust* par le Théâtre Laboratoire, qu'il s'agissait là de « la réalisation la plus complète et la plus bouleversante des rêves d'Artaud³ » ; Grotowski n'avait alors qu'une connaissance extrêmement parcellaire de l'auteur du *Théâtre et son double* : ce livre, alors introuvable, ne lui fut envoyé par Raymonde Temkine qu'en 1964, à la faveur d'une réédition française⁴. C'est Zygmunt Molik⁵ qui, le premier, avait découvert la traduction polonaise d'une conférence d'Artaud intitulée « Alchimie du théâtre », et l'avait donnée à lire à Grotowski et Flaszen. Ainsi, les spectacles du Théâtre Laboratoire ne pouvaient en aucun cas être une mise en acte de la pensée d'Artaud : il s'agissait plutôt, selon Raymonde Temkine, « d'une rencontre, d'une confluence. Mais pour Grotowski, elle n'[avait] rien de miraculeux : les lois objectives du théâtre [devaient] y conduire⁶ ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre Grotowski, lorsqu'il écrit : « Quand notre recherche révèle et confirme les intuitions de quelqu'un d'autre, nous sommes remplis d'humilité⁷ ». Raymonde Temkine propose un autre exemple de ces « intuitions parallèles⁸ » :

1 M. JANION, « Omawianie znaczeń [Discuter des significations] », *Wydawnictwo Literacki*, Cracovie, 1980 ; cité et traduit en anglais dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *op. cit.*, p. 71.

2 Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », *op. cit.*, p. 71 : « *The Laboratory Theatre chose those aspects of tradition that were closest and most interesting to them, then worked on internalizing and including these aspects into their experiences and needs. And this is how a truly creative dialogue with tradition works – a dialogue where “tradition does not rule over us, but rather we rule over tradition”* ».

3 M. KUSTOW, « Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum », *Encore*, Londres, octobre 1963, p. 9-14 ; cité et traduit en français dans R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 221.

4 Voir R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 222. Eugenio Barba écrit également à ce sujet : « Nous n'avons jamais parlé d'Artaud. Je ne le connaissais pas, Grotowski non plus peut-être. C'est Raymonde Temkine qui m'en a parlé pour la première fois quand elle est venue à Opole pour Pâques 1963. Pourtant, en 1958-1959, j'avais étudié la littérature française à l'Université d'Oslo, en me spécialisant en littérature du XXe siècle. Mais Artaud n'était pas considéré comme un poète et un écrivain et il ne devint un mythe que lorsque Gallimard publia, entre 1961 et 1964, les trois premiers tomes des *Œuvres Complètes* comportant ses manifestes et ses textes sur le théâtre. », E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 59-60.

5 Zygmunt Molik explique à propos de cette découverte : « C'est dans le courant des années soixante que j'ai trouvé un article sur Artaud quelque part dans une revue et je l'ai donné à Flaszen et à Grotowski, et alors ils ont commencé à s'intéresser à lui. Ils n'avaient jamais entendu parler de lui avant cet épisode ». G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski [Le Travail Voice and Body de Zygmunt Molik – L'Héritage de Jerzy Grotowski]*, Routledge, Londres et New York, 2010, p. 21 : « *It was already in the sixties when I found an article about Artaud somewhere in a review and I gave this to Flaszen and Grotowski, and then they started to be interested in him. They had never heard anything about him before this episode.* »

6 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 222.

7 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 23.

8 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 223.

[...] celui de S. I. Witkiewicz qui, sous le pseudonyme de Witkacy, développa des théories proches de celles d'Artaud, et se suicida en 1939, sans avoir soupçonné qu'une exigence semblable à la sienne à l'égard du théâtre se manifestait en France. C'est plutôt envers son compatriote que Grotowski aurait une dette¹.

Comme pour Stanislavski, si Grotowski voyait en Artaud un « prophète mystique² », qui avait posé des questions essentielles pour la pratique du théâtre, les réponses qu'il apportait à ces questions étaient radicalement différentes de celles d'Artaud – et comme pour Stanislavski, Grotowski critiqua très sévèrement le dilettantisme des épigones du créateur du « théâtre de la cruauté » :

Quant aux lamentables spectacles que l'on peut voir dans l'*avant-garde* théâtrale de nombreux pays, ces ouvrages chaotiques et avortés, pleins d'une soi-disant cruauté qui n'effraierait pas un enfant, quand nous voyons tous ces *happenings* qui révèlent seulement un manque de métier, des tâtonnements et de l'amour pour les solutions faciles, des spectacles qui sont violents uniquement en surface (ils devraient nous blesser mais n'y parviennent pas) – quand nous voyons ces sous-produits dont les auteurs appellent Artaud leur père spirituel, alors nous pensons qu'il y a peut-être vraiment de la cruauté, mais seulement envers Artaud lui-même³.

Grotowski intitula l'article sus-cité « Il n'était pas entièrement lui-même », en référence à une formule d'Artaud tirée de sa correspondance avec Jacques Rivière : « Je ne suis pas entièrement moi-même⁴ ». Dans cette même correspondance, le poète du théâtre écrivit : « Un homme se possède par éclaircies, et même quand il se possède, il ne s'atteint pas tout à fait. Il ne réalise pas cette cohésion constante de ses forces sans laquelle toute véritable création est impossible⁵. » Face à ce diagnostic, Grotowski réagit en précisant : « [Artaud] a saisi la moitié de son propre dilemme : comment être soi-même. Il a laissé l'autre moitié intouchée : comment être entier, comment être complet⁶. » Cette seconde moitié du dilemme était au cœur des préoccupations du Théâtre Laboratoire, et s'incarnait dans ce que Grotowski appelait l'« acte total⁷ » de l'acteur, qu'il considérait comme une « alternative au “théâtre de la cruauté⁸” ».

1 *Ibid.*

2 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 94.

3 *Ibid.*, p. 85-86.

4 A. ARTAUD, cité par J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 92.

5 A. ARTAUD, « Correspondance avec Jacques Rivière », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, Paris, 1984, p. 40.

6 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 92.

7 *Ibid.*, p. 93.

8 *Ibid.*

En effet, selon Grotowski, Artaud a lancé un défi aux générations suivantes : celui du « salut par le théâtre¹ », dans l'espoir de guérir la civilisation occidentale de sa « schizophrénie, de sa rupture entre intelligence et sentiment, corps et âme² » – mais il n'a en revanche « laissé derrière lui aucune route concrète, il n'a indiqué aucune méthode. Il a laissé des visions, des métaphores³ ». C'est ici qu'apparaît la différence essentielle entre Artaud et Grotowski : le premier était un « poète des possibilités⁴ », qui ne parvint jamais, faute de moyens concrets, à réaliser ses visions ; le second recherchait avant tout des chemins pratiques vers cet « acte total » qu'il définissait comme un « acte de sincérité [...] modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée et dans la circulation du sang, quand c'est ordonné et amené à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle⁵ ». Toutefois, malgré cette différence essentielle, Grotowski termine son article en hommage à Artaud par une citation de ce dernier qui, selon lui, « porte le fondement même de l'art de l'acteur comme action extrême et ultime. “Les acteurs doivent être comme des martyrs brûlés vifs, qui nous feront encore signe de leurs bûchers⁶” ». Il précise, probablement à l'attention des imitateurs frivoles d'Artaud :

Permettez-moi d'ajouter que ces signes doivent être articulés, et qu'ils ne peuvent être uniquement du charabia ou du délire, appelant à tout et à rien – sauf si une œuvre donnée demande précisément cela. Avec cette réserve, nous affirmons que cette citation contient, dans son style d'oracle, tout le problème de la spontanéité et de la discipline, cette *conjonction des opposés* qui donne naissance à l'acte total⁷.

Ainsi, selon Raymonde Temkine, « Grotowski n'a pas pris ses distances avec Artaud ; il a rectifié l'illusion d'optique de spectateurs et de critiques qui jugeaient – et c'est naturel – sur l'apparence⁸ » : en revendiquant la tradition d'Artaud comme la sienne, tout en accusant les différences⁹ entre ces

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 92.

3 *Ibid.*, p. 86.

4 *Ibid.*, p. 94.

5 *Ibid.*, p. 93.

6 *Ibid.*, p. 94. Cette citation est approximative. Dans le texte original d'Antonin Artaud, il est écrit : « Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. » A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, p. 14. Nous supposons que la différence entre ces deux formulations vient du fait que cette phrase ait d'abord été traduite du français à l'anglais par Grotowski (« *Actors should be like martyrs burnt alive, still signalling to us from their stakes* »), J. GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, *op. cit.*, p. 125 ; puis à nouveau de l'anglais au français par Claude B. Levenson.

7 *Ibid.*

8 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 225.

9 Ludwik Flaszen insiste sur ces différences, dans L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 314 : « Par exemple, le problème de la voix : le son de nos performances était celui de la voix produite par des moyens organiques et humides, comme la gorge d'un homme est humide, comme le plasma vivant est humide. Mais le son pour Artaud était sec, comme le brisement des minéraux, ou le son

deux approches du théâtre, Grotowski a pris soin d'en souligner la profonde « convergence [qui] a plus de portée qu'une filiation¹ ». L'affirmation de cette convergence illustre une nouvelle fois le rapport complexe de Grotowski aux « martyrs du théâtre » et à la tradition du Théâtre Laboratoire, dont il était « en un sens à la fois le créateur et le gardien² », et qui ne s'est pas assemblée à travers une réception passive, mais construite à travers un héritage actif et créatif. En s'appuyant sur la notion d'« invention de la tradition³ », théorisée comme nous l'avons vu par Eric Hobsbawm et Terence Ranger, la chercheuse Lisa Wolford propose une lecture qui nous semble extrêmement pertinente de la « tradition inventée » par Grotowski en s'appuyant sur ces « martyrs du théâtre », ainsi que sur les spécialistes rituels des diverses traditions rencontrés au cours de son cheminement – ceux qu'il qualifiait de *yurodiviy* :

En mettant en avant la *relation entre la tradition et la recherche*, Grotowski a articulé une notion de *tradition-en-tant-que-processus* qui est en accord avec les paradigmes récents de la recherche ethnographique, une conceptualisation qui met en avant l'agentivité dans la transmission et la production des pratiques rituelles et permet l'adaptation, l'invention et le changement, même si elle évite les questions politiquement chargées de la propriété et de l'intervention culturelles. Comme l'ont suggéré Eric Hobsbawm et Terence Ranger, *il est dans la nature d'une tradition inventée de trouver sa généalogie dans le passé*, de se suturer à une base de coutumes prétendument anciennes afin de *légitimer son efficacité et son importance*. Idéalement, si une tradition se perpétue sur une longue période de temps, l'aspect d'« invention » peut devenir si naturalisé qu'il en devient presque invisible, et les actes d'hybridation et de transplantation impliqués dans sa création passent inaperçus, donnant peut-être *l'illusion que la pratique inventée est le résultat d'une transmission ininterrompue à travers les âges*⁴.

d'un instrument. C'est un autre univers sonore. [...] Si la perception du monde se réduisait au mouvement, le monde d'Artaud serait fait de vibration. Mais l'univers de Grotowski est fait de pulsation. C'est une différence fondamentale, et les œuvres qui en sont issues montrent la différence. [*For example, the problem of the voice: the sound of our performances was of the voice made through organic, humid means, as a man's throat is humid, as live plasma is humid. But sound for Artaud was dry, like the breaking of minerals, or the sound of an instrument. It's a different universe of sound. [...] If the perception of the world were reduced to movement, then Artaud's world would be vibrating. But Grotowski's universe is pulsating. It's a very fundamental difference and the works which originate from it show the difference.*]

1 *Ibid.*

2 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread [Introduction générale : le fil d'Ariane] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 17 : « *the tradition of which Grotowski was in a sense both creator and keeper* ».

3 Voir E. HOBBSAWM, T. RANGER (dirs.), *The Invention of Tradition [L'Invention de la tradition]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

4 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread [Introduction générale : le fil d'Ariane] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 17 : « *By foregrounding the relation between tradition and research, Grotowski articulated a notion of tradition-as-process that is in keeping with recent paradigms of ethnographic scholarship, a conceptualization that foregrounds agency in the transmission and production of ritual practices and allows for adaptation, invention and change, even as it sidesteps politically-charged issues of cultural ownership and intervention. As Eric Hobsbawm and Terence Ranger have suggested, it is the nature of an invented tradition to find its genealogy in the past, to suture itself on to a base of purportedly ancient custom in order to legitimize its efficacy and importance. Ideally, if a tradition perpetuates itself over an extended period of time, the*

L'étude attentive de la manière dont cette tradition fut « inventée » par Grotowski, et la mise en évidence des « sutures », des « actes d'hybridation et de transplantation », ainsi que des processus complexes de transmission qui y présidèrent – particulièrement à partir de la phase du Théâtre des Sources, puis de l'« Art comme véhicule » – seront au cœur des réflexions qui guideront la suite de notre travail.

6. Les germes du Théâtre Laboratoire dans les mises en scène et les textes de « l'époque paléo-grotowskienne¹ » [1956 – 1959]

Dans une lettre à Zbigniew Osiński, Grotowski établit un parallèle intéressant entre trois « couples² » ou « mariages³ » théâtraux : celui de Stanislavski avec Vladimir Nemirovich-Danchenko ; celui de Mieczysław Limanowski avec Juliusz Osterwa ; et le sien avec Ludwik Flaszen. Il explique :

Ludwik avait écrit des critiques très désapprobatrices de mon travail de mise en scène, et pourtant, lorsqu'il a reçu une offre pour diriger un théâtre à Opole, il me l'a transmise, en disant : « M. Grotowski, vous serez le directeur artistique, et je serai votre collaborateur principal » – nous ne nous appelions pas encore par nos prénoms. Nemirovich-Danchenko était très critique envers Stanislavski ; néanmoins, usant de sa position influente, il a joué un rôle clef dans la fondation du Théâtre d'Art de Moscou. [...] De même, Limanowski a écrit des retours critiques sur les productions d'Osterwa et, comme Nemirovich-Danchenko (et comme Ludwik), il a fourni à Osterwa la base institutionnelle [...] pour la future Reduta. On voit ici dans ces trois « mariages » quelque chose de très similaire, même si tout le reste est différent⁴.

aspect of "invention" may become so naturalized as to be nearly invisible, and the acts of hybridization and transplantation involved in its creation recede from view, perhaps giving an illusion that the invented practice is the result of an uninterrupted transmission through the ages. » [Nous soulignons.]

1 L. FLASZEN, « Commentaire des commentaires », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 131.

2 Lettre de Grotowski à Zbigniew Osiński, qui ne fut pas envoyée, mais dont l'historien put prendre connaissance et recopier des fragments lors d'un séjour au Workcenter, à Vallicelle, le 26 avril 1988 ; citée et traduite en anglais dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *op. cit.*, p. 71.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.* : « *Ludwik had written heavily disapproving reviews of my directing work, and yet, when he received an offer to run a theatre in Opole, he passed it on to me, saying, "Mr. Grotowski, you will be the artistic director, and I will be your main collaborator" – we did not address each other by first names yet. Nemirovitch-Danchenko was very critical towards Stanislavsky; nevertheless, using his influential position, he played a key role in founding the Moscow Art Theatre. [...] Similarly, Limanowski wrote critical reviews of Osterwa's productions, and, like Nemirovitch-Danchenko (and like Ludwik) provided Osterwa with the institutional basis [...] for the future Reduta. Here we see in these three "marriages" something very similar, even if everything else is different.* »

Cet intéressant parallélisme pousse à s'interroger sur les raisons qui amenèrent Ludwik Flaszen à proposer à Grotowski de le rejoindre à la direction du Théâtre des 13 Rangs, lorsqu'il en obtint la direction en 1959, et à fournir à ce jeune metteur en scène encore à peu près inconnu, et dont il avait critiqué les spectacles, la « base institutionnelle » du futur Théâtre Laboratoire. Pour ce faire, il est nécessaire de se tourner vers les premiers travaux de mise en scène de Grotowski : avant de rejoindre Ludwik Flaszen à Opole, il dirigea à Cracovie une adaptation d'*Ubu roi*¹, d'après Alfred Jarry ; *Les Chaises*², d'après Ionesco, avec notamment Halina Gallowa³, une ancienne actrice de la Reduta ; *Une Femme est un diable*⁴, d'après Prosper Mérimée ; *Les Dieux de la pluie [Bogowie deszczu]*⁵, une adaptation par Grotowski de *La Famille malheureuse [Rodzina pechowców]*, de Jerzy Krzysztoń ; *Les Malheureux [Pechowcy]*⁶, une nouvelle adaptation de l'œuvre de Krzysztoń ; et *Oncle Vania*⁷, d'après Tchekhov, de nouveau avec Halina Gallowa. En 1958, il dirigea également trois adaptations radiophoniques pour le Théâtre de la Radio Polonaise : *Le Vol de l'éléphant blanc* d'après Mark Twain ; *Shakuntala*⁸ d'après le poète indien Kālidāsa ; et *Mariage : cinq images radio [Małżeństwo, pięć obrazów radiowych]*, d'après des textes de Theodore Dreiser, Zona Gale, Booth Tarkington, Julian Street et James Hopper.

En étudiant les recensions et les critiques de ces premières productions de Grotowski – ainsi que certains textes, articles et manifestes écrits par ce dernier – il est possible de déceler, en germes, certains traits qui deviendraient par la suite caractéristiques du travail du Théâtre Laboratoire. Avant d'explorer ces éléments embryonnaires, il est toutefois nécessaire de préciser que Grotowski ne se préoccupait pas alors de faire du théâtre « pauvre » : au contraire, il appelait à renforcer l'impact

1 Entre juillet et décembre 1956, au sein de la compagnie du *Studencki Teatr Eksperymentalny* [Théâtre Expérimental Étudiant], dont Grotowski était devenu le directeur. Du fait de divergences entre Grotowski et ses acteurs dans la vision du travail théâtral, le projet n'arriva jamais à son terme.

2 En juin 1957, au Teatr Poezji. Cette volonté de mettre en scène un texte d'Eugène Ionesco témoigne de la « découverte » de la littérature occidentale qui suivit l'Octobre polonais.

3 Cette collaboration avec Halina Gallowa, qui fut l'élève de Mieczysław Limanowski, témoigne une nouvelle fois des liens entre Grotowski et la Reduta. Grotowski entretint une correspondance régulière avec Halina Gallowa, ainsi que Tadeusz et Irena Byrski, et Jacek Woszczerowicz. Pour lire quelques extraits de cette correspondance, voir notamment Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *op. cit.*, p. 54-58. Par ailleurs, Zbigniew Osiński rapporte qu'au début des années soixante, alors que le Théâtre des 13 Rangs faisait face à de très mauvaises critiques, Grotowski reçut une lettre de soutien des époux Byrski, disant : « N'ayez pas peur, n'abandonnez pas, on se moquera de vous – quand un homme fait quelque chose pour de vrai, les autres éclatent de rire ». J. GROTOWSKI, « Jak żyć by można [Comment vivre] », *Odra*, n°4, 1972, p. 34 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo teatro laboratorio*, *op. cit.*, p. 117-118 : « Non abbiate paura, non arrendetevi, vi derideranno – quando un uomo fa qualcosa davvero, gli altri scoppiano a ridere. »

4 En juin 1958, dans le cadre de ses études de mise en scène à l'École supérieure d'art dramatique (PWST).

5 En juillet 1958, au Teatr Kameralny.

6 En novembre 1958, au Théâtre des 13 Rangs. Il s'agit donc de la première mise en scène de Grotowski au Théâtre des 13 Rangs, avant d'en recevoir la charge l'année suivante.

7 En mars 1959, au Teatr Kameralny.

8 Ce texte fit ensuite l'objet d'une adaptation théâtrale avec les comédiens du Théâtre Laboratoire, en 1960.

émotif de l'action scénique par « des éléments d'illustration musicale, par des jeux de lumière et de couleurs, par un rythme suggestif, par une architecture synthétique et spacieuse¹ » ; et n'hésitait pas, comme pour son adaptation des *Malheureux* au Théâtre des 13 Rangs en novembre 1958, à employer des moyens théâtraux riches et variés, allant « de la convention des plans scéniques et des accessoires, sur le modèle du théâtre antique et des moralités médiévales, à la projection moderne sur écran, en passant par le commentaire à travers un haut-parleur² », en profitant de « tous les moyens expressifs du théâtre moderne³ ». Cette précaution étant prise, un certain nombre d'éléments intéressants peuvent apparaître dans ces travaux de jeunesse. Premièrement, le goût de Grotowski pour l'adaptation, le « montage » et le « collage » – qui serait l'une des raisons principales du succès international de ses adaptations de grands textes classiques – était déjà lisible dans ses pièces radiophoniques⁴, ainsi que dans ses deux adaptations de *La Famille malheureuse* [*Rodzina pechowców*], de Jerzy Krzysztoń : *Les Dieux de la pluie* [*Bogowie deszczu*] et *Les Malheureux* [*Pechowcy*], dans lesquelles le texte original de Krzysztoń était retravaillé, réarrangé, et « abondamment incrusté de fragments d'autres auteurs⁵ ». Cette relation au texte comme matériau brut, et cette vision du metteur en scène comme « auteur » de la production théâtrale – qui sont comme nous l'avons vu héritées de la Grande Réforme du théâtre, et notamment du constructivisme de Meyerhold – poussèrent le critique et traducteur Konrad Eberhardt à écrire :

Grotowski n'aborde pas une œuvre sans une certaine conception du théâtre. Au contraire, il se lance avec agressivité sur la pièce de Krzysztoń, la soumet à la vivisection, l'adapte à ses propres principes. Ce n'est pas un hasard si une maxime de Meyerhold apparaît dans le programme : « Choisir l'œuvre d'un auteur – ne signifie pas partager ses idées⁶ ».

1 J. GROTOWSKI, « Marzenie o teatrze [Le rêve du théâtre] », *Dziennik Polski*, n°46, 23 février 1955 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, « Il primo laboratorio teatrale di Jerzy Grotowski », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy Grotowski et son Laboratoire]*, op. cit., p. 77 : « *La poesia dell'azione nel suo impatto emotivo va rafforzata da elementi di illustrazione musicale, da giochi di luci e colori, da un ritmo suggestivo, da un'architettura sintetica e spaziosa* ».

2 K. KONOPACKA-CSALA, « Co oni mają zrobić ? [Que devraient-ils faire?] », *Gazeta Krakowska*, n°84, 1959 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, op. cit., p. 106 : « *dalla convenzione dei piani scenici e degli accessori sul modello del teatro antico e delle moralità medievali alla moderna proiezione su schermo, compreso il commento dell'altoparlante* ».

3 J. FALKOWSKI, « Niektóre twarze naszego pokolenia [Quelques visages de notre génération] », *Współczesność*, n°30/20, 1958 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, op. cit., p. 108 : « *sfruttare tutti i mezzi espressivi del teatro moderno* ».

4 Notamment dans *Małżeństwo, pięć obrazów radiowych* [*Mariage : cinq images radio*], qui est un montage de textes de cinq auteurs différents.

5 Z. OSIŃSKI, op. cit., p. 106 : « *Il testo di Krzysztoń era abbondantemente incrostato di frammenti di altri autori* ».

6 K. EBERHARDT, « Śladami bogów deszczu [Sur les traces des dieux de la pluie] », *Ekran*, n°46, 1958 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, op. cit., p. 102 : « *Grotowski non affronta un lavoro senza una determinata concezione di teatro. Al contrario, si lancia sulla pièce di Krzysztoń in modo aggressivo, sottoponendola a vivisezione, adattandola ai propri principi. Non è caso che nel programma compaia una massima di Meyerhold : "Scegliere il lavoro di un autore - non significa condividere le sue idee".* »

Considérant ce rapport au texte comme un matériau à partir duquel Grotowski construisait ses propres spectacles, Magda Romanska écrit : « suivant cette voie, toutes ses productions furent des adaptations libres et furent étiquetées de manière appropriée avec la formule “d'après”, à commencer par la mise en scène de 1959 d'*Oncle Vania d'après Anton Tchekhov*¹ » au Teatr Kameralny de Cracovie. Qui plus est, à la lecture des critiques de ces premiers spectacles, il semble que cette « agressivité » ne s'exerçait pas uniquement envers le texte théâtral, que Grotowski n'hésitait pas à rudoyer et à disséquer pour en faire un objet neuf, adapté à ses propres besoins et ses propres aspirations – mais également envers les spectateurs, qu'il cherchait à provoquer, à offenser, pour les obliger à « une confrontation continue entre la vie du protagoniste de la pièce et la vie réelle de notre époque² ». Cette volonté d'agresser, d'attaquer mentalement, psychiquement – et parfois physiquement – le spectateur, pour le forcer à confronter ses valeurs, ses croyances et sa vie à celles qui se jouaient sur scène, allait devenir l'une des caractéristiques essentielles des spectacles du Théâtre Laboratoire, notamment pour *Les Aïeux [Dziady]*, d'après Mickiewicz ; *Kordian*, d'après Słowacki ; et *La Tragique histoire du docteur Faust [Tragiczne dzieje doktora Fausta]*, d'après Marlowe.

Le second élément essentiel qui apparaît à l'étude des premiers projets théâtraux de Grotowski est son « inclination pour le travail de laboratoire³ », ainsi que son rejet du dilettantisme dans la pratique théâtrale, auquel il opposait une « aspiration à une véritable maîtrise de l'art de l'acteur⁴ ». Ce rejet du dilettantisme – dont nous avons mentionné quelques exemples à travers les attaques de Grotowski envers les imitateurs de Stanislavski ou d'Artaud – provoqua des divergences entre Grotowski et les acteurs de la compagnie du Théâtre Expérimental Étudiant de Cracovie, ce qui entraîna l'échec de son projet de mise en scène d'*Ubu roi*, d'après Alfred Jarry, et sa destitution de la compagnie en décembre 1956 :

Cette attitude suscita chez la plupart des jeunes une résistance plus ou moins ouverte et décidée. Ils s'intéressaient surtout à avancer dans le travail pour arriver à la première le plus tôt possible ; les intérêts de Grotowski, en revanche, allaient dans une tout autre direction : en particulier, il s'intéressait à acquérir de nouvelles expériences, entièrement pratiques, dans le travail sur l'acteur

1 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit. : « Following this path, all of his productions were free adaptations and were appropriately labeled with the phrase “according to”, beginning with the 1959 production of *Uncle Vanya* According to Anton Chekhov ».

2 K. KONOPACKA-CSALA, « Co oni mają zrobić ? [Que devraient-ils faire?] », op. cit. ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, op. cit., p. 106 : « obbliga lo spettatore ad un continuo confronto della vita del protagonista della pièce con la vera vita della nostra epoca ».

3 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 89 : « la sua inclinazione al lavoro di laboratorio ».

4 *Ibid.*, p. 83 : « insieme all'aspirazione alla vera maestria nell'arte dell'attore ».

[...] Il était certainement beaucoup moins intéressé par le fait d'amener le travail à la représentation publique.

Déjà lors des premières études sur *Ubu roi*, il y avait une grande divergence entre l'attitude et les intérêts de Grotowski et ceux qui prévalaient à l'époque dans les théâtres polonais et les théâtres étudiants où, avant tout, il fallait faire preuve de « spontanéité » et de soi-disant « personnalité », et non pas de capacités professionnelles raffinées dans l'art de l'acteur. Cette divergence deviendrait encore plus visible à l'époque du Théâtre Laboratoire¹.

Ainsi, dès les commencements de son aventure théâtrale, Grotowski s'opposait à cette pseudo-spontanéité, marquée par le cabotinage et l'auto-satisfaction, qu'il critiquait dans les théâtre amateurs étudiants mais aussi dans le théâtre conventionnel polonais – et cette aversion ne s'apaiserait pas avec le temps, comme en témoigne une interview de Grotowski par Claude Sarraute, en mai 1969, alors qu'il était au sommet de sa reconnaissance internationale. Cette interview, qui semble être restée inaperçue dans la plupart des travaux en français sur Grotowski, et dans laquelle Grotowski résume de manière éclairante – et dans un style assez savoureux – son rapport à son propre travail, mais aussi aux avant-gardes théâtrales, et à ses propres imitateurs et disciples auto-proclamés, mérite d'être citée de manière extensive :

Ce que j'observe comme un symptôme bien grave parmi les gens de théâtre, par exemple ici en France, c'est ce besoin de déclamer tout le temps, de répéter certains mots : « personnalité », « liberté de l'individu », « révolution sexuelle », « société nouvelle », etc., [...] dans la plus grande confusion, une sorte de monstrueuse macédoine. [...] On parle de non-conformisme, et en même temps c'est totalement conformiste vis-à-vis de son propre milieu professionnel où se répètent cinq ou six slogans-clés. [...] Au lieu d'accomplir, on papote, [...] on fait une hystérie de groupe, on démontre que c'est « vivant » et « spontané ». Il n'y a pas témoignage si ce qu'on fait n'est pas ordonné. Le témoignage implique un côté clair, lucide, structuré. Tout ce qui est plasma et chaos n'est que le témoignage du dilettantisme².

Ayant observé ces symptômes de dilettantisme dans le théâtre d'avant-garde, Grotowski fait le diagnostic de la civilisation qui les engendre :

1 *Ibid.*, p. 82-83 : « Questo atteggiamento suscitava nella maggior parte dei giovani una resistenza più o meno aperta e decisa. Loro erano interessati prevalentemente a portare avanti il lavoro per arrivare al più presto alla prima ; gli interessi di Grotowski, invece, andavano in tutt'altra direzione : in particolare, lui era interessato ad acquisire nuove esperienze, del tutto pratiche, nel lavoro sull'attore [...]. Era sicuramente molto meno interessato a portare il lavoro alla rappresentazione pubblica. / Già durante i primi studi su *Ubu re* si evidenziò una grande divergenza fra l'atteggiamento e gli interessi di Grotowski e quelli che dominavano in quel tempo nei teatri polacchi e nei teatrini studenteschi dove, prima di tutto, importava mostrare la "spontaneità" e la cosiddetta "personalità", e non invece delle raffinate capacità professionali nell'arte dell'attore. Questa divergenza diventerà ancora più visibile nel periodo del Teatro Laboratorio. »

2 J. GROTOWSKI, C. SARRAUTE, « Grotowski et ses épigones », *Le Monde*, supplément du 16 mai 1969, p. 1.

Les acteurs hurlent, se roulent par terre, entrent en convulsions, frappent le plateau, se battent entre eux : ce sont les stéréotypes du comportement d'un sauvage. [...] Le public, lui aussi, veut jouer au sauvage : [...] il sent son manque quotidien, le fait que tout est tiède et déraciné, que tous les actes sont accomplis à moitié et que rien n'englobe l'être humain dans sa totalité ; il éprouve le besoin d'une vie spontanée, organique, « authentique ». Mais le public est le produit d'une civilisation où l'on cherche toujours une vie plus facile ; on cherche toujours comment faire quelque chose sans payer jusqu'au bout avec son propre être. Alors il est beaucoup plus facile de hurler, de crier et de faire des mouvements désordonnés que de vraiment accomplir certains actes qui nous engagent dans notre totalité. Il est plus facile [...] de se mettre en état d'hystérie que de vraiment se confronter avec les difficultés de sa propre vie, de se mettre en doute (soi-même et pas un autre¹).

Il poursuit alors sa charge contre le manque de rigueur et de structure dans le travail de ses épigones :

Sans aucun système responsable de l'entraînement, sans aucune technique qui pourrait permettre de vraiment rechercher un acte créateur, une conjonction entre la structure significative du rôle et le processus qui révèle notre propre vie dans sa matière palpable, [...] on cherche le succès facile et immédiat. Les formes violentes de jeu masquent seulement l'immaturation professionnelle [...]. Il y a beaucoup de gens qui font cela sous mon nom et je n'ai aucun moyen de me défendre. Et je ne veux pas me mêler aux ballets de putains.

Tout le monde est à la recherche d'un théâtre nouveau. Le théâtre conventionnel, c'est une grenouille morte qui se présente comme pleine de vie, mais le théâtre dit nouveau, c'est la même grenouille galvanisée, avec certains symptômes superficiels de vie. [...] Certains metteurs en scène ou acteurs ont appris de nous cinq ou six exercices (les exercices préparent l'acteur pour son travail ; ils perdent tout leur sens si on les expose au public). Au lieu de poursuivre leur entraînement, tout de suite ils le montrent au public pour dire : « Voilà comment nous travaillons », parce que tout doit être applaudi, tout doit être vendu².

Grotowski exprime ainsi une double insatisfaction : d'une part, envers le théâtre conventionnel, qu'il qualifie par l'étonnante formule de « grenouille morte » ; d'autre part, envers le « théâtre dit nouveau », ou le théâtre d'avant-garde, qui voudrait se construire en réaction au théâtre conventionnel – mais qui selon Grotowski n'en est qu'une réplique « galvanisée », au « non-conformisme » galvaudé. Il semble considérer qu'il s'agit d'une approche irresponsable de la

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

pratique théâtrale, marquée par l'« hystérie », le chaos et la recherche du « succès facile et immédiat » ; et qui tout en se targuant de rechercher la spontanéité, la vie, l'organicité et l'authenticité, n'arrive – par manque de structure et de discipline – à en reproduire que des « symptômes superficiels ». Cette insatisfaction, formulée en 1969 après avoir rencontré de nombreux acteurs, metteurs en scène, praticiens et groupes théâtraux d'avant-garde en Europe et aux États-Unis, est toutefois déjà présente dans des déclarations antérieures de Grotowski, avant même qu'il ne fasse ses premières armes en tant que metteur en scène. Dès février 1955, dans un article-manifeste intitulé « Le rêve du théâtre », Grotowski déclare que ce sentiment d'insatisfaction avec lequel le spectateur ressort même « après des spectacles réussis du point de vue de la mise en scène et de l'interprétation, devrait nous conduire à reconsidérer en profondeur la conception même du théâtre, [...] ainsi que la manière d'exercer une influence artistique sur le spectateur¹ ». Il en appelle alors à un « théâtre des grands sentiments [exigeant] la grande littérature romantique : de Shakespeare, Mickiewicz et Słowacki à Wyspiański² » ; et pour lequel « il faut renoncer à tout “détail quotidien”, s'il n'est pas absolument indispensable pour susciter le grand sentiment désiré et pour obtenir une clarté de l'action³ ». Grotowski ajoute : « Le naturel de l'action et sa composition consciente non seulement ne s'excluent pas mutuellement, mais sont un test pour évaluer le niveau de l'acteur⁴ ». Quelques mois plus tard, en juin 1955, Grotowski prolonge cette réflexion dans son travail théorique pour obtenir son diplôme de l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie, dans une dissertation intitulée « La dimension concrète de l'inspiration ». Il écrit :

Il ne suffit pas de vivre sur scène dans les mêmes conditions que le personnage, il faut composer consciemment cette vie, pour qu'elle soit claire dans chaque détail et qu'elle agisse consciemment sur le spectateur, pour qu'il n'y ait aucun détail naturaliste inutile. La plénitude de l'art de l'acteur est la composition de la vie⁵.

1 J. GROTOWSKI, « Marzenie o teatrze [Le rêve du théâtre] », *Dziennik Polski*, n°46, 23 février 1955 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *op. cit.*, p. 76 : « *La sensazione di insoddisfazione con la quale lo spettatore esce dopo spettacoli riusciti dal punto di vista della regia e dell'interpretazione, dovrebbe indurci a riconsiderare profondamente la stessa concezione del teatro, il suo stesso stile, nonché il modo di esercitare un'influenza artistica sullo spettatore.* »

2 *Ibid.* : « *Il teatro dei grandi sentimenti esige la grande letteratura romantica : da Shakespeare, Mickiewicz e Słowacki a Wyspiański* ». Il est intéressant de noter que Grotowski respecta ce programme annoncé dès 1955 : avec les acteurs du Théâtre Laboratoire, il mit en scène *Les Aïeux* d'après Mickiewicz ; *Kordian* d'après Słowacki ; *Le Prince constant* d'après Calderón et Słowacki ; *Akropolis* d'après Wyspiański ; et travailla à une *Étude sur Hamlet* d'après Shakespeare et Wyspiański.

3 *Ibid.*, p. 77 : « *dobbiamo rinunciare a qualsiasi “dettaglio quotidiano”, se non sono assolutamente indispensabili per suscitare il grande sentimento voluto e per ottenere una nitidezza dell'azione.* »

4 *Ibid.* : « *Naturalizza dell'azione e sua composizione consapevole non solo non si escludono a vicenda, ma sono un test per valutare il livello dell'attore.* »

5 J. GROTOWSKI, « O konkretności natchnienia [La Dimension concrète de l'inspiration] », dissertation dactylographiée non numérotée, conservée dans les archives de l'Institut Grotowski à Wrocław ; citée et traduite en italien dans Z. OSIŃSKI, *op. cit.*, p. 78 : « *Non basta vivere sul palco nelle stesse condizioni del personaggio, bisogna comporre questa vita coscientemente, perchè sia chiara in ogni particolare e agisca consapevolmente sullo spettatore, perché*

Dans ces premiers textes théoriques de Grotowski, on voit donc déjà se dessiner la nécessité de la « composition consciente » de la vie, qui est indispensable pour que l'action soit claire, précise, pour qu'elle « agisse consciemment sur le spectateur » – et sans laquelle le « naturel » et la spontanéité, par manque de structure ou de forme, risquent de virer à l'anarchie et au chaos : selon Zbigniew Osiński il s'agit là, en germes, de ce qui « au fil du temps, trouverait son correspondant dans la dialectique entre “spontanéité et discipline”¹ », qui serait également au cœur des préoccupations du Théâtre Laboratoire.

7. L'invitation de Ludwik Flaszen et la reprise du Théâtre des 13 Rangs [1959]

Ainsi, comme le soutiennent James Slowiak et Jairo Cuesta, « dès ses premières productions théâtrales et ses premiers écrits, il est possible de sentir l'éclosion des idées et des idéaux de Grotowski, son insatisfaction face à l'état du théâtre, et son engagement envers la responsabilité et l'éthique artistique² » – une déclaration qu'il faut toutefois nuancer, en précisant à nouveau que l'esthétique de ses spectacles était encore très éloignée de celle d'un théâtre « pauvre ». Par ailleurs, ces premières mises en scène connurent un succès assez mitigé : si par exemple *Les Chaises* reçurent des critiques assez favorables³ portant essentiellement sur la qualité du jeu des acteurs, « le spectacle ne rencontra pas les faveurs du grand public⁴ ». Dans sa critique intitulée « Un four, ou la nécessité de la joie⁵ », ironisant sur l'absence de public, Ludwik Flaszen écrit : « Les acteurs jouèrent devant des chaises. La salle devint comme un prolongement de la scène. Un des principes du théâtre moderne se vérifiait de manière originale⁶ ». Imputant cet échec notamment à la difficulté du langage théâtral d'Ionesco, il précise :

La représentation de qualité n'a pas aidé. Ni le jeu des deux personnages, Halina Gallowa et Jerzy Nowak, un jeu concentré, techniquement parfait, parfois même virtuose. Cracovie n'avait pas connu un tel four depuis longtemps. Depuis les premiers navets du réalisme socialiste. Et à

non vi sia nessun inutile dettaglio naturalistico. La pienezza dell'arte dell'attore è la composizione della vita. »

1 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 78 : « che, col passar del tempo, avrebbe trovato il suo corrispondente nella dialettica tra “spontaneità e disciplina” ».

2 J. SLOWIAK, J. CUESTA, *Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 8 : « From his early theatre productions and writings, one can sense the burgeoning of Grotowski's ideas and ideals, his dissatisfaction with the state of theatre, and his commitment to artistic responsibility and ethics. »

3 Voir Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 96-97.

4 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 98 : « lo spettacolo non incontrò i favori del largo pubblico ».

5 L. FLASZEN, « Un four, ou la nécessité de la joie », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 43-47.

6 *Ibid.*, p. 44.

l'époque au moins on y envoyait des bataillons de mouvements de jeunesse. Mais aujourd'hui, avec la démocratisation personne ne forçait personne¹.

Ainsi, malgré son penchant pour le sarcasme, Flaszen reconnaît à la direction d'acteurs de Grotowski des qualités indiscutables. De même, dans sa critique² de l'adaptation grotowskienne d'*Oncle Vania*, en commentant le programme du spectacle, il approuve largement la volonté affichée par Grotowski d'utiliser le texte comme un « thème dramatique³ », un point de départ pour son propre travail créatif :

[...] Je dis : « Juste ! Très juste ! » [...] Que le metteur en scène ait la liberté (si l'auteur ne s'y oppose pas, et ceux qui s'y opposent le moins sont pour des raisons compréhensibles les classiques) de faire avec le texte ce qu'il juge approprié. Qu'il en jette une moitié et modifie l'autre. On ne pose pas de barrage à l'invention. Petite condition : que toute cette chirurgie soit payante au résultat final, que les potentialités des auteurs vivants soient exprimées, et qu'elle donne les couleurs d'une résurrection aux corps exhumés. Ayons l'illusion que les classiques ont écrit pour nous personnellement, avec une pensée prophétique. Qu'il suffise de voir ici Tchekhov ou tel autre Shakespeare appelés par des tonnerres d'applaudissements venir s'incliner en souriant et baiser la main de la première actrice. Après quoi on pourra partir avec lui prendre une vodka⁴.

Il ajoute cependant, de sa plume acérée : « Après la représentation d'*Oncle Vania* à Cracovie, rien de tel n'aurait pu se produire. Anton Tchekhov n'est pas venu à la première. Et même s'il était venu, il ne serait pas venu boire ensuite. Il se serait excusé d'un rhume ou d'une migraine⁵ ». En le qualifiant de « conventionnel, discipliné et intellectuel⁶ », Flaszen reproche au spectacle de Grotowski de réduire la portée de l'œuvre de Tchekhov en se conformant au « code de “la modernité”⁷ » – tout en manquant de distance et d'un « sens ordinaire de l'humour⁸ ». Il regrette alors que Tchekhov ait ainsi été aseptisé, dépouillé de sa « couleur locale russe⁹ », et « qu'on n'ait pas joué davantage à la guitare, que la lune n'ait pas brillé et les âmes sangloté ... Parce que Tchekhov, on le joue comme il faut. Ou on ne le joue pas¹⁰ ». Grotowski n'exagérerait donc pas en disant que Ludwik Flaszen avait écrit des critiques très défavorables de son travail de mise en scène. Ce dernier était alors un critique

1 *Ibid.*, p. 45.

2 L. FLASZEN, « Un Tchekhov moderne – et ce qu'il en est sorti », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 47-49. Cet article est paru pour la première fois dans *Echo Krakowa*, le 29 avril 1959.

3 *Ibid.*, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 47-48.

5 *Ibid.*, p. 48.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 49.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 48

10 *Ibid.*, p. 49.

prestigieux¹, reconnu – et parfois censuré² – pour son style incisif, ce qui lui avait valu d'être nommé directeur littéraire du Teatr Słowackiego en 1953, puis, après sa démission³, d'obtenir une colonne dédiée à ses critiques dans le journal *Echo Krakowa* :

On ne comprenait pas toujours ce que j'écrivais, mais l'on saisissait les méchancetés abondantes dans mon écriture. Je ne supportais pas le théâtre traditionnel ; la majorité des productions cracoviennes étaient en dessous de mes exigences. Je devins l'épouvantail du monde du théâtre à Cracovie, un *outsider*. On me surnomma, paraît-il, Robespierre ...

J'avais transféré mon esprit de révolte dans le théâtre qui, en raison de tendances naturelles pour les clichés et le conservatisme, était un terrain propice pour un jeune critique en colère. [...] Sans m'en douter, je me préparais à devenir le partenaire de Grotowski⁴.

Ainsi, malgré la « méchanceté » dont Flaszen fit preuve dans ses critiques des premiers travaux de Grotowski, les deux hommes partageaient un même « esprit de révolte » à la fois artistique et, comme nous l'avons vu, politique, étant tous deux des « épaves, des faillis de la révolte d'Octobre 1956⁵ ». C'est fondamentalement cette colère, cette insatisfaction commune envers l'état du théâtre traditionnel⁶, qui amena Flaszen à proposer à Grotowski de devenir son collaborateur, lorsqu'au

1 Ludwik Flaszen confia d'ailleurs que c'est sa notoriété de critique qui lui valut de fréquenter les professeurs de théâtre de Grotowski, et de découvrir les premiers travaux de ce dernier : « J'étais l'ami de ses professeurs à l'académie de théâtre – ils voulaient boire de la vodka avec moi parce que j'étais un critique très sérieux ». S. NUNNS, Ludwik Flaszen and the Pragmatics of Grotowski [Ludwik Flaszen et la pragmatique de Grotowski] », *American Theatre Magazine*, 1er décembre 2009, p. 32 : « *I was friend of his professors at the theatre academy – they wanted to drink vodka with me because I was a very serious critic.* »

2 Voir L. FLASZEN, « Le Mur plus dur que la Tête », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 39 : « Bientôt, mon livre cinglant qui comprenait des pamphlets anciens et nouveaux fut confisqué par la censure. La “normalisation” à la sauce post-stalinienne avait commencé. Le livre avait pour titre *La Tête et le mur* [*Głowa i mur*]. Le mur fut plus dur que la tête, évidemment. Mais un certain nombre d'exemplaires du livre déjà imprimé furent sauvés du bûcher grâce à des complicités dans la maison d'édition. Je dirai, dénué de modestie, que *La tête et le mur* dut être le premier livre de ce circuit clandestin qui se généralisa dans les décennies suivantes en Pologne. »

3 Flaszen justifie ainsi cette démission : « Je ne résistai qu'un an au poste de directeur littéraire de théâtre. J'apprenais avidement. Mais je compris que je servais principalement de paravent. Même pour ce qui est du répertoire – mon domaine professionnel – mon influence était minime. Moi, un critique acerbe à l'éternel esprit querelleur, avec des ambitions de lettré, je devrais me contenter d'un rôle de figurant pour présenter des choses qui m'étaient étrangères ? Je rédigeai sur un ton arrogant une lettre de démission que je lus lors d'une réunion de direction sous les rires jaunes des stars de la scène et des membres du conseil. » L. FLASZEN, « Le début du théâtre », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 40.

4 *Ibid.*, p. 41.

5 *Ibid.*

6 Eugenio Barba, dans un document présentant les expériences théâtrales de Grotowski, résume cette insatisfaction : « Les théâtres restent des bâtiments surannés, exprimant des textes classiques et contemporains dans un alphabet routinier et conventionnel. Il n'y a pas de création sur la scène, simplement une stérile répétition des formules usagées et des styles hybrides, se voulant “modernes” par l'exploitation des derniers résultats d'autres formes d'art : peinture, musique, art de l'étalage. Aucune purification, aucune recherche pour développer (ou pour retrouver?) ces éléments qui constituent l'essence même du théâtre, aucun renouvellement de ses moyens d'expression qui puissent s'adapter à notre siècle [...] ». E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzedów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzedów*, Opole, 1962, p. 1. Une traduction anglaise de ce texte fut publiée en 1965 dans les colonnes de *TDR*, qui s'appelait encore à cette époque *The Tulane Drama Review* : voir E. BARBA, S. SANZENBACH (trad.), « Theatre Laboratory 13 Rzedów », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 153-165.

printemps 1959 il se vit offrir le poste de directeur du Théâtre des 13 Rangs dans la petite ville d'Opole. Ce jeune théâtre, fondé en mai 1958 par Stanisława Łopuszańska-Ławska et Eugeniusz Ławski, et dans lequel Grotowski avait présenté son adaptation des *Malheureux* en novembre de la même année, traversait alors une importante crise financière et artistique, et les autorités d'Opole cherchaient une personne relativement influente et reconnue pour en reprendre la charge.

La légende, consciemment et ironiquement forgée par Grotowski et Flaszen, prétend que le choix de Flaszen d'inviter Grotowski à Opole fut un hasard. Eugenio Barba rapporte que les deux hommes avaient coutume de raconter cette scène : « Flaszen était assis au club des journalistes de Cracovie, se demandant s'il allait accepter la direction du Teatr 13 Rzędów qu'on venait de lui offrir, quand il avait vu passer Grotowski et avait pensé lui proposer de le diriger avec lui¹ ». Cette légende est rapportée telle quelle dans un certain nombre d'ouvrages sur Grotowski, notamment dans la monographie de James Slowiak et Jairo Cuesta, qui relatent : « Grotowski est passé devant la fenêtre et Flaszen s'est dit : “Pourquoi pas² ?” ». Toutefois, précise Barba, « derrière cette version plaisante et auto-ironique se cachait une autre vérité. Flaszen avait rencontré plusieurs fois Grotowski pour parler du programme artistique de leur futur théâtre qui devait avoir pour fondement la “théâtralité” et l'autonomie de la littérature dramatique³ ». Comme nous le verrons, Grotowski a largement émaillé son parcours d'histoires, d'anecdotes et de fables de ce genre, parfois dans une visée apologétique, pour renforcer son aura et celle de son travail ou de son enseignement ; parfois, comme c'est le cas ici, dans un but plus ironique, ou par simple jeu. Dans certains cas, il est presque impossible de démêler la vérité des faits historiques de la légende qui leur est attachée – qui à force d'être racontée et transmise, en est venue à devenir elle-même une part de l'historiographie du Théâtre Laboratoire : la vérité et la fiction « ont servi, l'une comme l'autre, à construire une représentation collective fonctionnant comme la vérité, sans être parfaitement vraie⁴ ». Confronté à la complexité du travail d'historien face à cette dimension fabulée de l'histoire grotowskienne, Zbigniew Osinski écrit :

Grotowski lui-même n'était pas exempt de reproches [...], lui qui inventait parfois des fables, ce qui était dans une certaine mesure déterminé par sa mauvaise mémoire des dates, ce qu'il

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 33.

2 J. SLOWIAK, J. CUESTA, *Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 9 : « Grotowski happened to walk by the window and Flaszen thought: “Why not?” ».

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 33. Il faut ici comprendre « l'autonomie [envers] la littérature dramatique ».

4 Z. OSIŃSKI, « Le Théâtre Laboratoire de Grotowski en tant que groupe créatif », traduit en français par J. PAWELCZYK dans M.-C. AUTANT-MATHIEU (dir.) *Créer, Ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques*, L'Entretiens, Montpellier, 2013, p. 314.

admettait lui-même, du moins dans les conversations privées. La plupart du temps, cependant, il s'agissait de confabulations délibérées, dont il était pleinement conscient, mais qui devaient remplir certaines fonctions, comme par exemple faire impression sur l'auditeur. [...] J'ai moi-même déclaré à plusieurs reprises que j'étais parfois mal à l'aise avec Grotowski. [...] En ma présence, par exemple, il ne pouvait pas parler de certaines choses dont il parlait le plus souvent efficacement avec des personnes plus jeunes, comme le fait que le Théâtre Laboratoire fût persécuté dans la Pologne communiste. Je ne savais que trop bien qu'une telle déclaration ne pouvait se référer qu'à Opole, en aucun cas à Wrocław. Devant les différentes fables inventées par Grotowski, un témoin comme moi était parfois malvenu¹.

Nous aurons l'occasion, dans le présent travail, de revenir sur certaines de ces fables, qui participent de la « légende grotowskienne » – et sur les difficultés politiques rencontrées par le Théâtre Laboratoire à Opole. Toujours est-il qu'au printemps 1959, après plusieurs échanges téléphoniques, rencontres et conversations avec Grotowski, dans lesquelles les deux hommes établirent « quelques points de départ, par exemple le fait que le théâtre est un art autonome et non une illustration de la littérature, que la division en genres est dépassée, que le théâtre officiel est mort et qu'il faut chercher une autre voie² » ; Ludwik Flaszen décida de partager avec ce dernier la direction du Théâtre des 13 Rangs³, « sans [se] rendre compte qu'entre [ses] mains se trouvait l'une des clefs du théâtre contemporain mondial⁴ ». Alors que le jeune metteur en scène commençait à se faire un nom dans le paysage théâtral de Cracovie, qui était à l'époque « l'épicentre culturel et théâtral de la Pologne⁵ », Flaszen se souvient : « Grotowski accepta sans sourciller. Il quitta son poste à Cracovie, abandonna sa carrière prometteuse et partit en province. Il y avait de la folie dans tout cela, mais

1 Z. OSIŃSKI, « Dall'autore [À propos de l'auteur] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 16 et p. 23-24 : « Non fu esente da colpa [...] lo stesso Grotowski, che a volte inventava delle favole, cosa che era in una certa misura determinata dalla sua scarsa memoria per le date, che ammetteva lui stesso, almeno nelle conversazioni private. Per lo più tuttavia si trattava di confabulazioni volute, di cui egli era pienamente consapevole, ma che dovevano assolvere a determinate funzioni, come ad esempio fare impressione sull'ascoltatore. [...] Io stesso ho dichiarato in più occasioni di essere stato a volte scomodo per Grotowski. [...] In mia presenza, ad esempio, lui non poteva parlare di alcune cose di cui per lo più parlava efficacemente con i più giovani, come il fatto che il Teatro Laboratorio fosse perseguitato nella Polonia comunista. Io sapevo fin troppo bene che una simile affermazione poteva riferirsi soltanto ad Opole, in nessun caso a Wrocław. Davanti alle varie favole inventate da Grotowski, un testimone come me a volte era indesiderato. »

2 L. FLASZEN, J. JAROCK, « Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte : z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki [Les invités du Sary Teatr. Dixième réunion : Ludwik Flaszen interviewé par Jerzy Jarocki] », rencontre datée du 13 février 1994 ; transcrite par M. ZIELIŃSKA, *Teatr*, n°10, 1994, p. 6-7 ; citée et traduite en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 87 : « stabilimmo alcuni punti di partenza, ad esempio che il teatro è un'arte autonoma e non l'illustrazione della letteratura, che la divisione in generi è antiquata, che il teatro ufficiale è morto e bisogna cercare un'altra strada ».

3 Il était habituel pour les théâtres en Pologne à cette époque d'avoir un directeur artistique et un directeur littéraire.

4 L. FLASZEN, J. JAROCK, op. cit. ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 87 : « senza rendermi conto che nelle mie mani riposava una delle chiavi del teatro contemporaneo mondiale. »

5 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 53 : « the cultural and theatrical epicenter of Poland ».

surtout un grand sens de la mission¹ ». C'est ce « sens de la mission », conjugué à la probable opportunité d'une plus grande liberté de création – et à l'éloignement de l'effervescence des grandes villes, qui risquait d'être une distraction dans le travail – qui expliquent cette décision de Grotowski de s'éloigner du foisonnement artistique de Cracovie, pour s'installer à Opole.

Entre mai et juin 1959, Grotowski et Flaszyn échangeèrent donc avec les autorités de l'Administration Centrale des Théâtres de la ville d'Opole, afin de choisir le répertoire de la première saison du théâtre, de prévoir des tournées à Cracovie, Varsovie, Łódź et Wrocław – et de définir les conditions de fonctionnement de la nouvelle compagnie : « la garantie d'un emploi pour tous les acteurs de la compagnie, un poste stable pour le directeur littéraire, le libre choix du répertoire et de la compagnie, une subvention fixe et un budget permettant de réaliser le travail sans surprises constantes² ». La compagnie serait ainsi entièrement subventionnée par le Conseil du Peuple de la province d'Opole, ce qui lui permettrait de ne pas dépendre des recettes pour survivre, et assurerait une certaine stabilité financière et institutionnelle à ses membres, qui pourraient alors se consacrer entièrement à leur travail. Il faut toutefois préciser que cette subvention restait très modeste³ : les conditions de travail et de vie des membres de la compagnie étaient austères⁴, et « de nature à faire fuir promptement les indolents et les prétentieux⁵ ». Comme au sein de la Reduta, les acteurs se partageaient également les responsabilités techniques, administratives, et le ménage. Par ailleurs, comme le souligne Raymonde Temkine, « personne ne [songeait] non plus à se référer à quelque convention qui limiterait les heures de travail ou le nombre de répétitions⁶ », ce qui venait également du fait que les acteurs n'avaient pas « à chercher dans la radio ou la télévision des moyens d'existence⁷ ». C'est ainsi dans ces conditions à la fois stables et spartiates, propices au « recueillement et [à] la concentration, [ainsi qu'à] l'autorité indiscutée d'un chef qui s'impose par sa

1 L. FLASZYN, J. JAROCK, *op. cit.* ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 87 : « Grotowski accettò senza batter ciglio. Lasciò il posto di Cracovia, piantò la sua carriera promettente e se ne venne in provincia. C'era in questo della follia, ma soprattutto una grande senso della missione. »

2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 110 : « la garanzia dell'assunzione per tutti gli attori della compagnia, un posto stabile per il direttore letterario, libera scelta per il repertorio e la compagnia, sovvenzione fissa e budget che permettesse uno svolgimento del lavoro senza continue sorprese ».

3 En 1963, cette subvention annuelle était de 287 200 zlotys, ce qui équivaut environ à 60 000 € pour monter les spectacles et faire vivre toute la compagnie pendant un an (si tant est qu'une telle comparaison ait du sens : il faut prendre en compte des contextes économiques extrêmement différents).

4 Ainsi, Magda Romanska décrit la salle qui servait de « loge » au Théâtre des 13 Rangs comme « une loge de 12,5 mètres carrés, remplie de costumes et d'accessoires, partagée par huit acteurs, une costumière et deux électriciens, sans douche ni eau chaude ». M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 60 : « a 135 square-foot dressing room, stuffed with costumes and props, shared by eight actors, a wardrobe person, and two electricians, without showers or hot water ».

5 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 121.

6 *Ibid.*, p. 123.

7 *Ibid.*

personnalité et n'use, pour que règne une discipline, que de son ascendant¹ », que commencèrent les travaux du Théâtre des 13 Rangs. L'austérité, l'exigence et la discipline de la jeune compagnie lui valurent souvent d'être comparée à la Reduta, à un monastère, ou à un « *ashram* » – y compris par Grotowski lui-même, comme le rapporte Robert Findlay : « “Tout le monde me demandait ce que nous allions faire à Opole. Je disais que nous allions former un ashram.” [Grotowski] rit un peu et ses yeux se plissent légèrement : “Comme personne ne savait à l'époque ce qu'était un ashram, j'étais tranquille² ...” ». Ces conditions exigeantes provoquèrent également une certaine instabilité dans les premières années du groupe, que plusieurs acteurs³, ne supportant pas la rigueur des entraînements, l'éthique du travail, ou plus simplement la personnalité de Grotowski, décidèrent de quitter – et que d'autres rejoignirent pour ces mêmes raisons⁴. Jennifer Kumiega résume :

Ce groupe a été assez fluide au cours des premières années, mais sur les neuf acteurs initiaux, trois sont restés avec Grotowski pour faire partie de sa compagnie permanente : Rena Mirecka⁵, fraîchement formée à l'école de théâtre de Cracovie ; Zygmunt Molik⁶, également formé à

1 *Ibid.*

2 R. FINDLAY, H. FILIPOWICZ, « Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora [Le Théâtre Laboratoire de Grotowski : dissolution et diaspora] », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 214 : « “Everyone was asking me what we were going to do in Opole. I said we were going to form an ashram.” He laughs a little and his eyes crinkle slightly: “Since nobody knew at that time what an ashram was, I was okay ...” ».

3 Notamment Tadeusz Barktowiak, Małgorzata Darecka, Maja Komorowska, Aleksander Kopczewski, Adam Kurczyna, Barbara Kurzejówna-Barska et Stanisław Szreniawski.

4 À ce sujet, Ludwik Flaszen expliqua en 1978 : « Il y a toujours eu des “fluctuations de personnel”, mais cela s'est toujours fait de manière marginale. Ceux d'*Apocalypsis* étaient là dès le début. Les acteurs venaient de l'extérieur, certains ont été adoptés, d'autres non, et ils sont partis, pour de nombreuses raisons. La raison principale était qu'ils constituaient un corps “étranger”. Un acteur nous accompagnait, puis un changement se produisait ou l'acteur changeait et il partait. Sa présence serait mauvaise pour lui et pour le groupe. Ou le groupe serait compromis. Ce fut le cas avec l'actrice Maja Komorowska, qui a été avec nous pendant un certain temps. Quand elle est partie, elle est devenue une excellente star de cinéma. En ce moment, elle est considérée comme la meilleure actrice du cinéma polonais, et c'est vraiment une excellente actrice. » L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *op. cit.*, p. 304 : « There have always been “fluctuations of personnel”, but this always took place marginally. Those in *Apocalypsis* were there from the beginning. The actors came from the outside, and some were adopted, some not, and they left, for many reasons. The basic reason was that they were an “alien” body. An actor would go with us, and then a change would occur or the actor would change and he'd leave. His presence would be wrong for himself and the group. Or the group would be compromised. This was the case with the actress Maya Komorowska, who was with us for awhile. When she left, she became an excellent film star. At the moment, she's considered to be the best actress in Polish cinema, and really she's an excellent actress. »

5 Rena Mirecka fut formée à l'École supérieure d'art dramatique (PWST) de Cracovie, où elle reçut notamment l'enseignement d'Halina Gallowa, ancienne actrice de la Reduta. Pendant sa formation, en 1954, elle fut invitée par Grotowski à participer à un camp d'été du Cercle Étudiant de Recherche. Ayant terminé sa formation théâtrale en 1957, elle travailla en tant qu'actrice à Cracovie, avant de rejoindre en 1959 le Théâtre des 13 Rangs, où elle resta jusqu'à sa dissolution en 1984, et incarna tous les principaux rôles féminins. Dans la division des rôles au sein du Théâtre Laboratoire, elle fut responsable des « exercices plastiques », des *trainings* sur l'art de la composition du mouvement. Aux côtés de Grotowski et de Ryszard Cieślak, elle participa à de nombreuses démonstrations des techniques d'entraînement du Théâtre Laboratoire, notamment au Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy en avril 1964 et en mai 1965. Après l'arrêt des spectacles du Théâtre Laboratoire, elle commença à développer son propre travail artistique à travers des ateliers de formation, en Pologne comme à l'étranger. Elle poursuivit son enseignement parathéâtral en fondant, avec l'actrice polonaise Ewa Benesz, le Centre international de travail Prema Sāyi en Sardaigne, en 1993 ; puis en créant sa propre école, THE SUN – The School of Rena Mirecka, en lien avec l'Institut Grotowski de Wrocław, en 2010.

6 Zygmunt Molik fut formé à l'École supérieure d'art dramatique (PWST) de Varsovie, après des études de droit peu

Cracovie¹ mais ayant travaillé depuis au Teatr Ziemi Opolskiej d'Opole ; et Antoni Jahółkowski², transféré d'un autre théâtre à la troupe de Grotowski. En 1961, ils ont été rejoints par Zbigniew Cynkutis³ (également transfuge du Teatr Ziemi Opolskiej) et Ryszard Cieślak⁴. Avec l'arrivée de Stanisław Scierski⁵ en 1964, la troupe du Théâtre Laboratoire était au complet (à l'exception de la seule non polonaise, la sud-américaine Elizabeth Albahaca⁶, qui a rejoint la troupe à la fin des années soixante). La stabilité de base de ce groupe central d'acteurs a été l'un des facteurs importants de leur développement et de la qualité de leur travail⁷.

fructueuses. Tout comme Rena Mirecka, son premier contact avec Grotowski fut au cours d'un camp d'été organisé par le Cercle Étudiant de Recherche, en 1955. Après l'obtention de son diplôme d'acteur en 1957, il travailla au Teatr 7.15 de Łódź, puis au Teatr Ziemi Opolskiej à Opole, avant de rejoindre en 1959 la compagnie de Grotowski, dont il était le doyen et l'un des membres les plus expérimentés – ce qui lui valut d'incarner souvent les rôles principaux dans les spectacles, notamment Gustaw-Konrad dans *Les Aïeux*, Jacob et le Harpiste dans *Akropolis*, Hamlet dans *Étude sur Hamlet*, et Judas dans *Apocalypsis cum figuris*. Épuisé par l'exigence extrême de ces rôles, il s'éloigna temporairement du Théâtre Laboratoire pour se reposer, en 1965-1966. Pendant cette période, il travailla au Państwowy Teatr Rozmaitości, un théâtre de divertissement de Cracovie, avant d'être « rappelé » par Grotowski pour reprendre son rôle dans *Akropolis*. Dans les *trainings* du Théâtre Laboratoire, il fut responsable du travail sur la voix, et notamment sur les « résonateurs » corporels. Après l'arrêt des spectacles de la compagnie, il continua à développer son travail sur l'organicité de la voix à travers des ateliers intitulés *Acting Therapy*, et continua jusqu'à la fin de sa vie à expérimenter et à transmettre son travail sous le nom de *Voice and Body*.

- 1 Jennifer Kumiega fait ici une erreur : Zygmunt Molik ne fit pas ses études théâtrales à Cracovie, mais à Varsovie.
- 2 Antoni Jahółkowski travailla au Teatr Rozmaitości de Cracovie avant de rejoindre en 1959 le Théâtre des 13 Rangs, où il resta jusqu'à sa mort d'un cancer, le 1er septembre 1981 – ce qui serait l'un des facteurs du déclin puis de la dissolution du Théâtre Laboratoire en 1984. Au sein du groupe, il composa certaines chansons des spectacles, et fut responsable des exercices de chant et de musique – à ne pas confondre avec le travail sur la voix de Zygmunt Molik : Molik s'occupait essentiellement de la « lutherie », de la formation organique de l'instrument vocal ; et Jahółkowski de la musique, de ce que l'on faisait de cet instrument une fois formé.
- 3 Zbigniew Cynkutis étudia le jeu à l'école de cinéma de Łódź, puis travailla, comme Zygmunt Molik, au Teatr Ziemi Opolskiej à Opole, avant de rejoindre le groupe de Grotowski en 1961. Il y incarna les personnages-titres dans *Kordian* et *La Tragique histoire du docteur Faust*. Dans les *trainings* de la compagnie, il fut responsable des exercices rythmiques. Tout comme Zygmunt Molik, épuisé physiquement et psychologiquement par ces rôles, il s'éloigna temporairement du Théâtre Laboratoire, entre 1964 et 1966, pour travailler au Teatr Powszechny à Łódź, avant de reprendre son rôle dans *Akropolis*. Après l'arrêt des spectacles du Théâtre Laboratoire, comme Rena Mirecka, il développa son propre travail et dirigea des ateliers de formation d'acteurs en Pologne et à l'étranger. Il fonda dans les années soixante-dix son Laboratoire d'analyse des événements [*Laboratorium Analizy Zdarzenia*], dans le cadre de l'Institut des acteurs du Théâtre Laboratoire, dans lequel il développa sa vision du travail théâtral, et dirigea l'un des derniers projets du Théâtre Laboratoire, intitulé *Tree of People [Drzewo ludzi / L'Arbre des gens]*. À la dissolution du Théâtre Laboratoire, il devint à partir du 1er janvier 1985 directeur du Drugie Studio Wrocławskie [Second Studio de Wrocław], visant à préserver et à prolonger l'héritage du Théâtre Laboratoire à travers un travail d'archives et de création, et occupa ce poste jusqu'à sa mort dans un accident de voiture, le 9 janvier 1987.
- 4 Ryszard Cieślak fut formé au département de marionnettes de l'École supérieure d'art dramatique (PWST) de Cracovie, avant de rejoindre Grotowski à Opole en 1961. Au sein de la compagnie, il fut responsable des *trainings* physiques, visant à la maîtrise parfaite des capacités du corps – à ne pas confondre avec les « exercices plastiques » dirigés par Rena Mirecka, visant plutôt la composition du mouvement. Ryszard Cieślak se révéla dans *Le Prince constant*, à travers son travail intime et personnel avec Grotowski sur le rôle de Don Fernand – qui fut considéré comme la première réalisation de ce qui, dans le vocabulaire du Théâtre Laboratoire, s'appellerait « l'acte total ». Lors des tournées de la compagnie, acquit une reconnaissance internationale fulgurante et reçut de nombreuses récompenses pour ce rôle, et devint l'incarnation des idéaux et des techniques du Théâtre Laboratoire – dont il fit la démonstration, aux côtés de Rena Mirecka, au Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy en avril 1964 et en mai 1965 ; ainsi que dans les séminaires dirigés par Grotowski, notamment à Londres en août 1966, pour la Royal Shakespeare Company, à l'invitation de Peter Brook ; à New York en automne 1967, à la New York University's School of the Arts, à l'invitation de Richard Schechner ; et à Holstebro en été 1969, à l'Odin Teatret, à l'invitation d'Eugenio Barba. Il participa activement au travail parathéâtral du Théâtre Laboratoire, en dirigeant notamment les événements intitulés *Special Project*. À partir du milieu des années soixante-dix, « abandonné » par Grotowski qui se tournait alors vers le Théâtre des Sources, il mena de nombreux ateliers de formation d'acteurs, et

Pour bien comprendre le fonctionnement et l'importance de ce groupe, il est nécessaire de préciser que contrairement à la Reduta, les membres de la compagnie n'habitaient pas ensemble ; et que le « mythe de la communauté, caractéristique de nombreux groupes des années soixante, n'a jamais eu cours¹ » au sein de la compagnie, où le « groupe était toujours compris à travers des relations personnelles entre des personnes concrètes² », et non à travers des idéaux abstraits – ce que Grotowski reprochait, comme nous l'avons vu, à certains groupes de théâtre d'avant-garde. Il n'en reste pas moins vrai que la compagnie du Théâtre des 13 Rangs, puis du Théâtre Laboratoire, fonctionnait comme un groupe créatif, organisé selon des règles strictes régissant le travail, la discipline, la répartition des tâches ou les critères d'admission ; et rassemblé par des convictions, par une éthique, par « la conscience du “nous” et des valeurs propres à ce groupe³ » – et bien évidemment par la position de *leader* charismatique occupée par Grotowski. En effet, ses ambitions et ses convictions artistiques, ses qualités d'orateur et de stratège, sa force de persuasion, sa présence et son pouvoir de fascination – en un mot, son « aura » était « l'une des conditions

dirigea le tout dernier projet du Théâtre Laboratoire, intitulé justement *Thanatos polonais* [*Tanatos Polski / Polish Thanatos*]. Dans les années quatre-vingt, il continua son travail de formation d'acteurs, dirigea plusieurs projets de mise en scène, et joua dans l'adaptation *Mahābhārata* de Peter Brook. Il mourut le 15 juin 1990, à Houston, d'un cancer du poumon.

- 5 Stanisław Scierski rejoignit le Théâtre Laboratoire en 1964, d'abord en tant technicien et régisseur, puis en tant qu'acteur stagiaire, avant d'en devenir un membre à part entière en 1970. Il joua le rôle de Jean dans *Apocalypsis cum figuris*, puis s'impliqua dans les recherches parathéâtrales du groupe, tout en dirigeant des ateliers avec Rena Mirecka et Zbigniew Cynkutis, et créa ses propres ateliers, intitulés « Rencontres de travail [Spotkania Robocze] ». Il participa aux derniers projets du Théâtre Laboratoire, *Tree of People* et *Thanatos Polski*, avant de se donner la mort, le 11 juillet 1983, suite à une dépression imputée notamment à la dissolution de fait du Théâtre Laboratoire, qui serait actée officiellement l'année suivante.
- 6 Elizabeth Albahaca étudia le théâtre et la danse, d'abord au Teatro Universitario de Caracas au Venezuela, et séjourna à Paris en 1961, où elle suivit une formation de mime à l'école de Jacques Lecoq, et étudia la danse contemporaine avec Winifred Winerer. En participant en 1965 au Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy, elle assista à une conférence de Grotowski et à une représentation du *Prince constant* – ce qui la poussa, l'année suivante, à rejoindre le Théâtre Laboratoire en tant que stagiaire étrangère, avant d'en devenir membre à part entière. Elle joua dans *Apocalypsis cum figuris*, puis participa aux travaux parathéâtraux du groupe, notamment *Special Project* et *Tree of People*. Elle fut notamment chargée de l'entraînement des nouveaux stagiaires du Théâtre Laboratoire, sous la tutelle des membres plus anciens du groupe. Après la dissolution du Théâtre Laboratoire, elle et son compagnon Teo Spsychalski (un autre membre du Théâtre Laboratoire, arrivé en 1967) quittèrent la Pologne, et donnèrent des ateliers au Venezuela ; puis rejoignirent le Groupe de la Veillée, à Montréal, où ils fondèrent leur Studio de travail de l'acteur.
- 7 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 8 : « *This group was quite fluid during the first few years, but of the original nine actors, three remained with Grotowski to form part of his permanent company : Rena Mirecka, fresh from actor training at Cracow Theatre School ; Zygmunt Molik, who also trained at Cracow but had since worked at the Teatr Ziemi Opolskiej in Opole ; and Antoni Jaholkowski, who had transferred to Grotowski's group from another theatre. In 1961 they were joined by Zbigniew Cynkutis (also a defector from the Teatr Ziemi Opolskiej) and Ryszard Cieślak. With the addition of Stanisław Scierski in 1964, the Laboratory Theatre acting company was complete (apart from the only non-Pole, the South American Elizabeth Albahaca, who joined in the late sixties). The basic stability of this central group of actors has been one of the significant factors in their development and the quality of their work.* »
- 1 Z. OSIŃSKI, « Le Théâtre Laboratoire de Grotowski en tant que groupe créatif », traduit en français par J. PAWELCZYK dans M.-C. AUTANT-MATHIEU (dir.) *Créer, Ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques*, op. cit., p. 304.
- 2 *Ibid.*
- 3 *Ibid.*, p. 301.

indispensables de la force créative et de la cohésion du Théâtre Laboratoire¹ », ce que nous aurons l'occasion de développer dans la suite de notre travail. Concernant l'organisation du Théâtre Laboratoire, le sociologue du travail Aleksander Matejko écrit :

L'énorme effort pour atteindre le niveau artistique actuel n'a été possible que grâce à la cohésion du groupe et à la cristallisation des motivations de chacun des membres ainsi qu'à la création d'une collectivité authentique, consciente de sa mission artistique. Les gens s'y trouvent à leur place et ressentent la nécessité du travail sur eux-mêmes. Le cynisme dans leur relation à l'art et à leur profession est étranger à ce petit milieu. Le pathos qui lui est propre lui va bien car il exprime les sentiments authentiques de gens qui ont pris à cœur l'art auquel ils ont lié leurs destins personnels. Cela vient de l'attitude de la direction, qui rejette le profit personnel, des relations amicales entre les membres et de l'approche rationaliste avec laquelle le groupe est géré. Le style de gestion est dépourvu d'agressivité et en même temps strict, sans compromis et ne permet à personne un attachement à son propre confort. [...] Dans ce théâtre expérimental existe la volonté préméditée de l'approche novatrice non seulement de l'art mais également des moyens de le réaliser. Cela a permis de former une collectivité authentique².

Cette notion d'« authenticité », qui revient trois fois dans l'analyse du sociologue, était centrale dans la pensée de Grotowski, tant dans sa conception des spectacles que dans les « moyens de le[s] réaliser » : dans le travail théâtral même, dans l'organisation du groupe, et dans sa conception des relations humaines et interindividuelles, qui deviendrait le cœur de sa recherche à partir des années soixante-dix. En effet, les objectifs de Grotowski ont évolué au fil de l'histoire du Théâtre des 13 Rangs, puis du Théâtre Laboratoire : s'il s'agissait au départ, comme nous le verrons, de mettre en scène des spectacles pour « agresser » les spectateurs et avoir un impact sur leur psyché ; les travaux du Théâtre Laboratoire se sont ensuite tournés vers la recherche d'un dévoilement, d'une révélation de soi à travers le processus de la *via negativa*³, qui permettrait alors aux acteurs d'« accomplir un acte authentique à la place des spectateurs, un acte d'une sincérité totale, authentique et disciplinée⁴ ». Grotowski insiste à nouveau sur la discipline nécessaire pour atteindre cette authenticité, qui ne peut en aucun cas se résumer à la « spontanéité » et l'expression de soi souvent recherchées dans les avant-gardes théâtrales. Au contraire, cette recherche d'authenticité implique une profonde responsabilité de la part de tous les membres du groupe. C'est

1 *Ibid.*, p. 312.

2 A. MATEJKO, « Socjalizacja w zespole pracy twórczej [La socialisation dans l'équipe de travail créative] », A. PODGÓRECKI (éd.), *Socjotechnika. Jak oddziaływać skutecznie ? [Sociotechnique. Comment agir efficacement ?]*, Książka i Wiadza, Varsovie, 1970, p. 417 ; cité et traduit en français dans Z. OSIŃSKI, « Le Théâtre Laboratoire de Grotowski en tant que groupe créatif », *op. cit.*, p. 302.

3 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 16.

4 J. GROTOWSKI, D. BABLET, « La technique de l'acteur », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 181.

pourquoi, dans une note à usage interne du Théâtre Laboratoire intitulée « Exposé des principes », destinée en particulier aux stagiaires et aux acteurs en période d'essai dans la compagnie, Grotowski définit en dix points l'*ethos* nécessaire au travail créatif du groupe. Dans ce texte, que Zbigniew Osiński qualifie de « décalogue¹ », et qui est inséré stratégiquement en conclusion de *Vers un Théâtre pauvre*, on peut lire les « commandements » suivants :

Le théâtre – par la technique de l'acteur, son art où l'organisme vivant tend vers des motivations supérieures – fournit l'occasion de ce que l'on pourrait appeler l'intégration, l'arrachage des masques, la révélation de l'être réel : la totalité des réactions charnelles et psychiques. Cette possibilité doit être traitée de manière disciplinée, *avec une pleine conscience des responsabilités que cela implique*. [...] Pour ces raisons, tout aspect du travail de l'acteur qui a trait à des choses intimes doit être protégé contre des remarques accessoires, des indiscretions, de la nonchalance, des commentaires frivoles et des plaisanteries. Le royaume personnel – tant spirituel que charnel – ne doit pas être « souillé » par la trivialité, le côté sordide de la vie et le manque de tact envers soi et envers les autres ; au moins sur le lieu du travail ou dans tout autre endroit qui lui est associé².

En insistant sur la nécessité du silence et d'une concentration constante pendant le travail de création, Grotowski développe les raisons d'être de cette discipline et de cette responsabilité envers soi-même, envers le travail, et envers le groupe :

Un acte de création n'a rien à voir ni avec le confort extérieur, ni avec la politesse humaine conventionnelle. Il exige un maximum de silence et un minimum de paroles. Dans ce genre de création, nous discutons par des propositions, des actions et des organismes vivants, pas par des explications. *Quand nous nous trouvons finalement au seuil de quelque chose de difficile et le plus souvent presque intangible, nous n'avons pas le droit de le perdre par frivolité ou par manque de soins*. [...] Dans notre approche des tâches de la création, même si le thème est le jeu, nous devons demeurer en état de préparation – pourrait-on dire de « solennité ». [...] Un acte créateur de cette qualité est accompli en groupe, ce qui implique que nous devons restreindre dans certaines limites notre égoïsme créateur. [...] L'individu qui trouble les éléments de base, qui par exemple ne respecte ni sa propre partition ni celle des autres, détruisant sa structure par une simulation ou une reproduction automatique est celui-là même qui menace les motivations supérieures indéfinissables de notre activité commune. Toute forme de simulation dans le travail est absolument inadmissible³.

1 Z. OSIŃSKI, « Le Théâtre Laboratoire de Grotowski en tant que groupe créatif », traduit en français par J. PAWELCZYK dans M.-C. AUTANT-MATHIEU (dir.) *Créer, Ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques*, op. cit., p. 305.

2 J. GROTOWSKI, « Exposé des principes », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 213-216. [Nous soulignons.]

3 *Ibid.*, p. 217-218. [Nous soulignons.]

Qui plus est, cette responsabilité individuelle de la qualité de la création collective implique un engagement total des acteurs, bien au-delà du plateau, c'est-à-dire un certain mode de vie – ce qui justifie les fréquentes comparaisons du Théâtre Laboratoire avec un monastère :

Un acteur doit toujours être prêt à se joindre à l'acte créateur au moment précis déterminé par le groupe. C'est dans ce sens que *sa santé, sa condition physique et toutes ses affaires personnelles cessent de ne concerner que lui*. Un acte créateur de cette qualité ne peut s'épanouir que nourri de l'organisme vivant. Par conséquent, nous sommes obligés de prendre quotidiennement soin de nos corps afin qu'ils soient toujours prêts pour leurs tâches. Nous ne devons pas nous priver de sommeil pour notre seul plaisir et venir ensuite au travail fatigué ou avec la gueule de bois. [...] La règle ici n'est pas la seule présence obligatoire, mais la préparation physique à la création¹.

Grotowski résume alors l'éthique de travail à laquelle les membres de la compagnie, et ceux qui aspirent à le devenir, doivent s'engager consciemment et volontairement :

Personne qui vient et reste ici ne peut invoquer un manque de connaissance du programme de la troupe. Toute personne venant travailler ici et désireuse de garder ses distances (quant à la conscience créatrice) montre la mauvaise manière de prendre soin de sa propre individualité. Le sens étymologique d'« individualité » est « indivisibilité », ce qui signifie l'existence complète dans quelque chose : l'individualité est le contraire de l'engagement à moitié. Nous soutenons donc que ceux qui viennent et restent ici découvrent dans notre voie quelque chose qui leur est profondément proche, préparé par leurs vies et par leurs expériences. Du fait qu'ils l'acceptent consciemment, nous présumons que chacun des participants se sent obligé de s'entraîner de manière créatrice et [...] de se réorienter lui-même en étant ouvert aux risques de la recherche. C'est juste à l'opposé de toutes sortes de recettes².

Il conclut enfin – et ce sont les derniers mots de *Vers un Théâtre pauvre* :

[... L'acte total] ne peut exister si l'acteur est plus intéressé par le charme, le succès personnel, les applaudissements et un salaire que par la création comprise dans sa forme supérieure. Il ne peut exister si l'acteur le subordonne à l'importance de son rôle et à sa place dans le spectacle. Il ne peut y avoir d'acte total si l'acteur, même loin du théâtre, dissipe ses impulsions créatrices et, comme nous l'avons dit auparavant, les bloque, en particulier par des engagements accessoires de nature douteuse ou par un usage prémédité de l'acte créateur comme moyen de faire avancer sa

1 *Ibid.*, p. 220. [Nous soulignons.]

2 *Ibid.*, p. 220-221.

propre carrière¹.

Ainsi, dans l'éthique du Théâtre Laboratoire, Grotowski oppose l'« individualisme », qui se traduit par la quête du succès, la recherche désordonnée de l'« expression de soi » à tout prix, et ne mène qu'au dilettantisme ; et l'« individualité », qui implique une forme d'abnégation, un investissement total dans l'acte créateur, et une éthique de travail qui engage toute notre existence. C'est ainsi dans ces conditions quasi-monastiques, à la fois austères et propices à un travail intense, qu'en septembre 1959 fut fondée la nouvelle compagnie du Théâtre des 13 Rangs sous la direction de Grotowski et Ludwik Flaszen, « destinée à être le seul théâtre expérimental en Pologne² ». Toutefois, si Flaszen affirme qu'il ignorait alors que leur « révolte mènerait grâce au talent de Grotowski à une révolution du théâtre mondial, [et] deviendrait une référence pour des artistes ambitieux tout autour de la terre, un chapitre de l'histoire du théâtre du siècle³ » – des propos dont il faudra quelque peu nuancer la portée –, Grotowski ne fut pas accueilli à Opole comme le Messie, loin s'en faut. Au contraire, il y rencontra une certaine « hostilité locale envers ses expériences théâtrales d'avant-garde⁴ », et fut longtemps considéré dans le paysage théâtral polonais comme un charlatan, un imposteur, un mystificateur ou un « voleur⁵ », même après avoir acquis sa renommée internationale à la fin des années soixante – et c'est dans une certaine mesure encore le cas aujourd'hui, comme nous le verrons. Ainsi, ayant étudié les fondements de l'entreprise théâtrale de Grotowski à travers les notions d'initiation, d'héritage et de tradition, nous pouvons à présent nous tourner vers l'aventure qui l'amena du Théâtre des 13 Rangs au Théâtre Laboratoire, pour pouvoir en interroger la réception paradoxale.

1 *Ibid.*, p. 222.

2 B. ZAGÓRSKA, « Związek Krakowa z Opolem doznał się pierwszych owoców [Le rapport entre Cracovie et Opole a donné ses premiers fruits] », *Echo Krakowa*, n°174, 1959 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 110 : « destinata ad essere l'unico teatro sperimentale professionale esistente in Polonia ».

3 L. FLASZEN, *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 41.

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 53 : « some local hostility towards his avant-garde theatrical experiments ».

5 Interrogé par Enrico Piergiacomi au sujet de Grotowski, Tadeusz Kantor répondit en 1978 : « S'il vous plaît, ne me parlez pas de Grotowski car il ne m'intéresse pas du tout. Monsieur Grotowski est un voleur. Il a du succès dans les pays avec un mauvais, mauvais théâtre. Grotowski est un voleur ! [Please, don't talk to me about Grotowski because I am not interested in him at all. Mr. Grotowski is a thief. He is successful in countries with bad, bad theatre. Grotowski is a thief !] », T. KANTOR, E. PIERGiacomi, *Sipario*, n°383, 1978, p. 18-22 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 10.

II – ENTRE THÉÂTRE ET RITUEL : DU THÉÂTRE DES 13 RANGS AU THÉÂTRE LABORATOIRE [1959 – 1966]

A. *LE THÉÂTRE PSYCHO-DYNAMIQUE*¹ : LE THÉÂTRE DES 13 RANGS À LA RECHERCHE D'UN RITE COLLECTIF [1959 – 1961]

1. Remarques préliminaires : un rapport évolutif au théâtre et au rituel

Au cours de son existence, le groupe dirigé par Grotowski a connu cinq noms différents : il s'est successivement appelé le Théâtre des 13 Rangs [*Teatr 13 Rzędów*] (1er septembre 1959) ; le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs [*Teatr Laboratorium 13 Rzędów*] (1er mars 1962) ; le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs – Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur [*Teatr Laboratorium 13 Rzędów – Instytut Badań Metody Aktorskiej*] (1er janvier 1965) ; l'Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur – Théâtre Laboratoire [*Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium*] (1er septembre 1965) ; et enfin l'Institut de l'Acteur – Théâtre Laboratoire [*Instytut Aktora – Teatr Laboratorium*] (1er janvier 1970), nom qu'il garda jusqu'à sa dissolution officielle, le 31 août 1984. Ces changements de noms reflètent des évolutions dans le travail, dans les aspirations, et dans le fonctionnement même de ce que nous appellerons dorénavant, pour plus de simplicité, par le terme général de « Théâtre Laboratoire » – sauf quand il sera nécessaire d'insister sur un nom spécifique. Nous discuterons en détail des raisons complexes qui poussèrent Grotowski à employer les termes de « laboratoire », d'« institut de recherches » ou encore de « méthode » : ces choix furent motivés à la fois par des convictions artistiques, éthiques et méthodologiques ; par des raisons politiques et stratégiques (notamment lors du déménagement de la compagnie d'Opole à Wrocław en 1965) – et, pour ce qui est du terme « laboratoire », par une part de hasard. Pour comprendre l'évolution des travaux de Grotowski, un autre changement de nom est significatif : celui du premier opuscule qu'Eugenio Barba rédigea pour promouvoir le travail du Théâtre Laboratoire, en Pologne comme à l'étranger. Le premier manuscrit, rédigé en français à partir de 1962 – à la demande de Ferenc Hont, le directeur du Centre d'Études Théâtrales de Budapest, qui souhaitait publier les théories de Grotowski – s'intitulait *Le Théâtre psycho-dynamique*². Toutefois, lorsque deux ans plus tard, Giampiero Bozzolato, professeur d'italien à l'Université de Cracovie et directeur de la collection « Sarmatica » des éditions Marsilio, à Padoue, proposa à Barba de publier

1 E. BARBA, *Le Théâtre psycho-dynamique*, Opole, 1963.

2 *Ibid.*

une traduction italienne de ce travail, il lui demanda d'en changer le titre, qui « n'aurait pas fait recette¹ ». Barba explique alors : « Je choisis *À la recherche du théâtre perdu*² qui, outre la référence proustienne, évoquait la vision qui guidait Grotowski à ce moment-là : le théâtre comme rituel “laïque³” ». Dans une note, il précise encore :

Le changement de titre reflète la fluctuation de ce que Grotowski et moi voulions mettre en évidence dans le Nouveau Testament du Théâtre⁴. D'abord il fut appelé *Le Théâtre psychodynamique*, pour indiquer l'effet déchirant sur la psyché du spectateur (l'accent était mis sur l'archétype et sur la dialectique d'apothéose et de dérision). Puis *À la recherche du théâtre perdu*, allusion au théâtre comme rituel, comme cérémonie qui impliquait une communauté, vitale et essentielle pour sa vie spirituelle⁵.

Ces changements mettent une nouvelle fois en évidence la dynamique d'auto-réforme permanente que Grotowski empruntait à Stanislavski : dès les premières années d'existence de sa compagnie, les buts et les méthodes de travail de Grotowski ont considérablement évolué, amenant à la naissance progressive du théâtre « pauvre », qui ferait sa célébrité. Toutefois, précise Barba, si en parlant de Grotowski « on a coutume de rappeler aujourd'hui l'expression “théâtre pauvre”⁶ », en pensant à « un spectacle basé essentiellement sur la rencontre entre acteurs et spectateurs sans l'apport d'autres disciplines artistiques telles que la scénographie, la musique ou la littérature⁷ » ; d'une part, comme nous l'avons montré, cette conception grotowskienne du théâtre n'était pas présente dès ses premiers spectacles ; et d'autre part, l'on court le risque de

[...] rapetisser] ainsi la plus profonde révolution qui, au cours de ce siècle, a changé le corps matériel du théâtre sur quatre points fondamentaux : le rapport entre la scène et la salle ; celui entre le metteur en scène et le texte à mettre en scène ; la fonction de l'acteur ; et les potentialités

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 95.

2 E. BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto – Una proposta dell'avanguardia polacca [À la recherche du théâtre perdu – Une proposition de l'avant-garde polonaise]*, Marsilio, Padoue, 1965.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 95.

4 « Le Nouveau Testament du théâtre » est un « entretien » avec Grotowski par Eugenio Barba – ou plutôt un texte construit à partir des longues conversations de ces derniers – qui fut imprimée dans l'opuscule de Barba, avant d'être insérée dans J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 25-52. Pour justifier ce titre, Barba écrit : « Ce n'était pas un problème de terminologie, mais de foi. Je croyais fermement que la pensée de Grotowski ébranlait le vieil édifice des théories et des routines, que ses paroles étaient le Verbe, le Nouveau Testament du Théâtre. Je voulais témoigner, répandre, faire œuvre de prosélytisme. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Mille et une nuits », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 54.

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Persona non grata », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 89, note n°35.

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Nouveau Testament du théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 42.

7 *Ibid.*

de transgression du métier théâtral¹.

Ainsi, en continuant plusieurs décennies après son apprentissage en Pologne à faire l'éloge et la promotion du travail de Grotowski, Barba insiste sur le fait que cette « révolution » théâtrale ne doit pas être réduite à la seule « pauvreté » du théâtre, mais comprise dans toute son ampleur, en prenant en compte tous les aspects qui ont précédé la théorisation du « théâtre pauvre ».

C'est ce cheminement artistique, fait de contradictions et de réformes permanentes, et qui comme nous le verrons se positionne de manière fluctuante entre théâtre et rituel, que nous voulons mettre en lumière dans la suite de notre travail. En effet, comme nous l'avons évoqué, Grotowski recherchait dans la pratique théâtrale un certain rapport à la transcendance, à la communauté et au sacré qui échappait aux institutions religieuses traditionnelles : il cherchait, dans une forme de « croyance messianique [... qui résultait] de ses années de formation, avec la combinaison du marxisme et d'une fascination personnelle pour les philosophies spirituelles de l'Orient² », à retrouver une forme de « rituel “laïque”³ ». Sa volonté profonde était, à travers l'acte théâtral, de guérir l'homme contemporain de sa « schizophrénie⁴ », de son incomplétude, de sa division profonde entre corps et esprit, entre pensée et sentiment – et dans les premiers temps de sa recherche, cette volonté fut nourrie par le fantasme d'un « retour » aux prétendues origines rituelles du théâtre, « presque comme dans les rites de magie reconnus comme ancêtres archaïques du théâtre⁵ », écrit Ludwik Flaszen. Dans un autre texte du directeur littéraire du Théâtre Laboratoire, on peut lire :

À une époque où le développement rapide de la civilisation provoque les souffrances du déracinement, où les disciplines et les métiers traditionnels perdent leur fonction, nous nous dirigeons dans le théâtre vers des sources archaïques. Les spectacles de Grotowski veulent ressusciter l'utopie de ces expériences archaïques données par le rituel collectif où la communauté a comme rêvé sa propre essence dans un élan extatique, rêvé à sa place dans la réalité d'une sphère totale non fragmentée, où le Beau serait identique à la Vérité, l'émotion à l'intellect, l'esprit au corps, la joie à la souffrance, où l'homme ressentirait le lien à la Totalité de l'Être⁶.

1 *Ibid.*

2 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 128 : « *Such a messianic belief [...] is perhaps not such a strange outcome of his formative years, with the combination of Marxism and a personal fascination with the spiritually-developing philosophies of the East.* »

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 95.

4 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 92.

5 L. FLASZEN, « Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 66.

6 L. FLASZEN, « Après l'avant-garde », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 120. Ce texte fut écrit pour le Congrès

Cette « revendication existentielle et ontologique¹ », cette recherche d'une « Totalité de l'Être » et d'une fusion des contraires pour « échapper à la discontinuité, à la dispersion, à la dissolution dans le mouvement du quotidien et de l'historicité² » à travers le recours aux mythes et aux rites collectifs archaïques – en un mot, cette quête d'une « ouverture au “sacré”³ » entre en profonde résonance avec la pensée de Mircea Eliade⁴, qui écrit dans l'introduction de son livre *Le Sacré et le profane* : « L'homme des sociétés archaïques a tendance à vivre le plus possible dans le sacré ou dans l'intimité des objets consacrés. Cette tendance est compréhensible : [...] le sacré équivaut à la puissance et, en définitive, à la réalité par excellence. Le sacré est saturé d'être⁵. » Cette résonance n'est pas un hasard, puisque Eliade comptait parmi les lectures essentielles qui servirent de source d'inspiration aux travaux du Théâtre Laboratoire, comme l'explique Eugenio Barba en relatant les interminables conversations nocturnes qu'il avait avec Grotowski lors de son apprentissage en Pologne :

Puis nous passions à l'alchimie, au chamanisme, à l'état de transe, aux rituels, au *misterium tremendum et fascinans*, et là réapparaissait le même noyau d'auteurs : Jung, Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss, Lévi-Strauss, Caillois, Bachelard, Eliade. Leurs écrits nous faisaient réfléchir à haute voix, nous puisions en nous-mêmes et dans nos expériences pour sonder l'univers fertile des « archétypes », des « représentations collectives », de la « pensée sauvage ». Nous les commentions, nous les paraphrasions, ils nous inspiraient d'interminables suppositions et hypothèses. Ils constituaient la source où nous puisions pour reformuler à l'infini la vision du théâtre⁶.

Il est nécessaire ici de formuler deux remarques préliminaires concernant ce fantasme d'un retour au rituel, considéré comme l'ancêtre du théâtre, et nourri par ces lectures anthropologiques dans lesquelles Grotowski et Barba trouvaient un « univers fertile » pour imaginer ce que pourrait être

international des jeunes écrivains auquel Flaszen participa, à Paris, en 1967.

1 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? ...*, op. cit., p. 12.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 *Ibid.*

4 Mircea Eliade était un historien des religions roumain, qui opposa le « profane » et le « sacré » comme deux modes fondamentalement différents d'être au Monde, dans une perspective d'étude comparative des religions basée sur l'analyse des mythes et des rites des sociétés traditionnelles et modernes. Voir notamment M. ELIADE, *Technique du Yoga*, Gallimard, Paris, 1948 ; *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris, 1950 ; *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, Paris, 1956 ; *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963 ; *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965 ; *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Gallimard, Paris, 1971 ; ou encore *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris, 1976.

5 M. ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 18.

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Mille et une nuits », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 54.

leur théâtre¹. Premièrement, si ce fantasme a effectivement informé les recherches et les expérimentations de Grotowski aux débuts du Théâtre Laboratoire, son rapport au « rituel » a ensuite considérablement évolué : à mesure que nous avancerons dans notre étude, il sera nécessaire de redéfinir ce terme en fonction des différentes étapes et des différentes fonctions du « rituel » au sein de la pratique et de la pensée de Grotowski. À titre d'exemple, si ce terme était clairement revendiqué dans les textes théoriques qui accompagnaient les premiers spectacles de la compagnie, Grotowski commença ensuite à s'en méfier – comme il se méfiait d'ailleurs généralement de tous les mots qui essayaient à toute force de catégoriser sa pratique et sa recherche, et de mettre un terme définitif sur ses travaux. Tout au long de sa vie, il rejeta l'idée d'une « méthode² » Grotowski ou d'un « système » grotowskien, et il fut très critique quant à cette étiquette de « théâtre rituel » qui fut abondamment appliquée à son théâtre. Cette méfiance envers ce terme, pourtant revendiqué aux commencements du Théâtre Laboratoire, date de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, c'est-à-dire à la fois à l'apogée de la reconnaissance internationale des travaux de la compagnie, et au moment de la transition vers le parathéâtre. Ce contexte apporte trois éléments permettant de comprendre cette mise à distance du rituel. Premièrement, à cette époque, Grotowski était très critique envers son propre travail précédent, qu'il considérait dans une certaine mesure comme un échec, comme il l'expliqua en 1968 dans une interview avec Richard Schechner et Theodore Hoffman :

Nous avons fait beaucoup d'expériences de ce genre ; des pièces où les acteurs encerclaient les spectateurs, où ils posaient des questions aux spectateurs, où ils touchaient les spectateurs. Mais nous avons vu qu'il y avait toujours de la triche et de la ruse de notre côté. Et en même temps, nous recherchions une sorte de spontanéité de la part du public qui est impossible dans notre société. Nous cherchions des réactions communes qui ne sont possibles que si les gens ont tous les mêmes références de foi, s'ils « connaissent bien la liturgie ». Aujourd'hui, il y a beaucoup de

1 Grotowski précise cependant, au début de *Vers un Théâtre pauvre*, que son travail reste toujours profondément pratique, et qu'il ne s'agit pas d'une simple illustration ou d'une mise en acte de ces écrits théoriques d'anthropologie culturelle – pas plus que des textes d'Artaud : « Une fois encore, les sources rationnelles de notre terminologie ne peuvent être citées avec précision. On me parle souvent d'Artaud quand je parle de “cruauté”, bien que ses formules aient été fondées sur d'autres prémisses et aient un sens différent. Artaud a été un visionnaire extraordinaire, mais ses écrits ont peu d'importance méthodologique parce qu'ils ne sont pas le produit d'investigations pratiques à long terme. C'est une étonnante prophétie, pas un programme. Quand je parle de “racines” ou “d'esprit mythique”, on m'interroge sur Nietzsche ; si je parle de “représentations collectives”, c'est Durkheim qui revient ; si je parle “d'archétypes” – Jung. Mais mes formules ne viennent pas de disciplines humanistes, même si je les utilise pour l'analyse. » J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 22-23.

2 Ce qui entre en contradiction avec le nom même que prit son « Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur » : cette contradiction s'explique, comme nous le verrons, par la nécessité de justifier l'activité de « laboratoire » de la compagnie aux yeux des autorités politiques, en affirmant qu'il s'agissait d'établir une « méthode » scientifique d'entraînement de l'acteur, avec des résultats prouvables et quantifiables. Nous développerons cette réflexion en étudiant l'adoption du terme de « Laboratoire » par le Théâtre des 13 Rangs, en mars 1962.

demi-fois – une Tour de Babel – et il est donc impossible de trouver ce type de rituel¹.

Deuxièmement, à cette période, le Théâtre Laboratoire au sommet de sa renommée comptait de nombreux imitateurs, qui pour la plupart n'avaient qu'une compréhension fragmentaire des travaux de Grotowski, à travers ses écrits, ses séminaires pratiques ou des témoignages indirects, et qui cherchaient à « faire du rituel », en tombant selon Grotowski dans tous les clichés et les « stéréotypes du comportement d'un sauvage² » : hurler, taper des pieds, lever les bras au ciel, se jeter par terre, imiter des états de transe, faire des cortèges et des processions, exprimer les pulsions animales de manière débridée – tout cela de manière chaotique, sans maîtrise technique et sans articuler ces éléments dans une structure nécessaire à l'accomplissement d'un témoignage authentique, à la fois charnel et spirituel. Il est donc probable que Grotowski ait voulu marquer son rejet des solutions de facilité des théâtres d'avant-garde qui se réclamaient de son travail, en refusant l'étiquette de « théâtre rituel » qui lui était généralement attribuée. Troisièmement, dans la phase du parathéâtre, comme nous le verrons, le cœur du travail de Grotowski était de chercher à déconstruire les comportements et les conditionnements des acteurs, pour atteindre un état de présence au monde plus authentique et immédiat. Dans ce cadre, il est compréhensible que le terme de « rituel », compris comme une série de conventions socio-religieuses formalisées et fixées à l'avance, reflétant une structure préétablie, ait été à cette période rejeté du vocabulaire officiel du Théâtre Laboratoire. Ainsi, la définition, la fonction, et la place du rituel ont beaucoup évolué au fil des différentes étapes du travail théâtral et parathéâtral de Grotowski – qui à partir de la période du Théâtre des Sources s'intéressa de nouveau *aux rituels*, au pluriel, de manière bien plus concrète et pragmatique : non plus en tant qu'entité archaïque fantasmée, censée rassembler une communauté idéale ; mais en tant qu'ensemble de pratiques traditionnelles, de techniques corporelles et vocales concrètes, dans lesquelles seraient encodés des savoirs incarnés. Grotowski définit lui-même l'ultime phase de sa recherche en ces termes : « On peut dire “l'Art comme véhicule”, mais aussi “objectivité du rituel” ou “Arts rituels³” ». Le maître polonais précise toutefois : « Quand je me réfère au rituel, je parle de son objectivité ; c'est-à-dire que les éléments de l'*Action*⁴ sont – par leurs

1 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 49 : « 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. At the same time, we were 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, if they “know the liturgy” well. Today, there are many half-faiths - a Tower of Babel - so it is impossible to find this kind of ritual. »

2 J. GROTOWSKI, C. SARRAUTE, « Grotowski et ses épigones », *Le Monde*, supplément du 16 mai 1969, p. 1.

3 J. GROTOWSKI, « De la compagnie théâtrale à l'Art comme véhicule », T. RICHARDS, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1995, p. 184.

4 *Action* est une structure performative développée par Grotowski, en collaboration progressive avec Thomas Richards, qui deviendrait son héritier officiel. Cette forme particulière de performance commença à prendre forme à

impacts directs – les éléments du travail *sur le corps, le cœur et la tête des “actuels”* ». Cette évolution de la conception grotowskienne du rite – partant d'une quête des prétendues origines religieuses du théâtre pour en arriver, à travers un « processus définitif de sécularisation-laïcisation² », à la recherche de la dimension objective du rituel, conçu alors très concrètement comme une « *performance*, une action accomplie, un acte³ » – pousse le chercheur Marco De Marinis à placer le cheminement de Grotowski « sous le signe du rite, en parlant d'un parcours qui irait du rituel au rituel⁴ ». Nous prendrons donc soin, pour bien comprendre ces évolutions, de redéfinir au fur et à mesure ce terme problématique.

La seconde remarque préliminaire qui nous semble nécessaire concerne la prétendue origine rituelle du théâtre, ou la conception des « rites de magie reconnus comme ancêtres archaïques du théâtre⁵ ». Cette affirmation, que Flaszén justifie par un argument d'autorité – par qui sont-ils reconnus comme tels ? – est problématique : en effet, selon Jean-Marie Pradier, ce genre de considérations s'inscrit dans la lignée des théories évolutionnistes de James George Frazer⁶ et des « ritualistes de Cambridge⁷ » qui, dans un ensemble de « représentations schématiques et

partir de 1986, dans le cadre du programme « *Objective Drama* [Drame Objectif] » à l'Université d'Irvine, en Californie, sous le titre de *Main Action*. Après plusieurs étapes de développement (notamment sous le nom de *Downstairs Action*, au Workcenter of Jerzy Grotowski, créé en août 1986 à Vallicelle, en Italie), *Action* devint une forme extrêmement aboutie de l'« acte total » recherché dans la phase théâtrale de Grotowski, ainsi qu'un exemple essentiel de « l'Art comme véhicule » – et fut à ce titre accomplie devant de nombreux « témoins » pour partager le travail du Workcenter. Le but d'*Action* n'était pas de communiquer des significations à des spectateurs, mais de transformer les *performers*, *doers* ou “actuels” : c'est-à-dire ceux qui effectuaient concrètement les actions. Nous reviendrons plus en détail sur ces éléments lorsque nous étudierons la dernière phase du travail de Grotowski.

1 *Ibid.*

2 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 204.

3 J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1987, p. 53. Le texte est présenté en anglais, italien et français. La traduction française est de François Kahn.

4 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 182.

5 L. FLASZEN, « Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 66.

6 James George Frazer était un anthropologue écossais, connu pour son ouvrage *Le Rameau d'or*, qui dresse en douze volumes un inventaire remarquable des rites et des mythes du monde entier. Toutefois, dans cette considérable entreprise anthropologique, le point de vue de Frazer était marqué par un évolutionnisme profondément ethnocentré, l'amenant à placer la civilisation occidentale au-dessus des autres, qu'il considérait comme « primitives » – ce qui lui vaut aujourd'hui d'être largement critiqué pour cette démarche impérialiste et raciste. Voir notamment D. CHIDESTER, « Ritual and Magic [Rituel et magie] », *Empire of Religion : Imperialism and Comparative Religion* [L'Empire de la religion : Impérialisme et religion comparée], The University of Chicago Press, Chicago, 2014, p. 158-191.

7 J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics*, n°4, L'Entretiens, Montpellier, printemps 2009, p. 86-87. Les « ritualistes de Cambridge » étaient un groupe d'universitaires anglais (notamment Jane Ellen Harrison, Francis Macdonald Cornford, Gilbert Murray et Arthur-Bernard Cook), rassemblés par leur volonté de démontrer l'origine rituelle de la tragédie grecque – une théorie aujourd'hui largement débattue et contestée. Voir notamment R. ACKERMAN, *The Myth and Ritual School : J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists* [L'École du mythe et du rituel : J.G. Frazer et les ritualistes de Cambridge], Routledge, New York et Londres, 2002 ; et W. M. CALDER (dir.), *The Cambridge ritualists reconsidered: proceedings of the first Oldfather Conference, held on the campus of the University of Illinois at Urbana-Champaign, April 27–30, 1989* [Les ritualistes de Cambridge reconsidérés : Actes de la première

ethnocentriques du processus de civilisation¹ », envisageaient « l'évolution humaine comme partant d'un état primitif avec ses étranges observances collectives pour s'élever progressivement vers une "religion" purifiée de toute théurgie et vers la science² ». Outre ce grave écueil de l'ethnocentrisme, qui mène à classer ces pratiques rituelles, religieuses et artistiques selon leur degré de « civilisation » ; le problème de ce « cliché évolutionniste³ » est celui d'une schématisation abusive, supposant que le théâtre serait issu en droite ligne des rites dits primitifs. Ce prétendu processus de filiation – qui peut être vu soit comme une évolution « positive », par ceux qui considèrent le théâtre comme plus sophistiqué et « civilisé » que les rites dont il se serait extrait ; soit comme un abâtardissement, par ceux qui, comme Grotowski et Flaszen au début des travaux du Théâtre Laboratoire, semblent considérer que les rites originels étaient plus efficaces que le théâtre, qui n'en serait alors qu'un dérivé culturel appauvri⁴ – masque une réalité historique beaucoup plus complexe : en s'éloignant de ce schéma évolutionniste linéaire et réducteur, il est bien plus adéquat et bien plus fertile de penser les relations entre rite et théâtre dans leur complexité et leur complémentarité, comme deux phénomènes contemporains compris dans un réseau de pratiques spectaculaires diverses et interconnectées, qui se sont nourries les unes des autres par des phénomènes d'acculturation. Antonio Attisani explique par exemple, en partant d'une « perspective historique inversée⁵ », que selon lui « le territoire d'origine des arts performatifs a été assimilé et manipulé par les religions doctrinales pour être incorporé dans des formes liturgiques qui ne portent plus leur fonction originelle et sont devenues des appareils d'images manipulatrices ou vides⁶ ».

conférence Oldfather, tenue sur le campus de l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign du 27 au 30 avril 1989, Scholars Press, Atlanta, 1991.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 87.

3 *Ibid.*, p. 96.

4 Grotowski revint lui-même sur la dimension subjective de ces considérations lors de ses conférences essentielles de 1982 à l'Université « La Sapienza », à Rome : « Alors il y a une phrase qui est presque une banalité : la source du théâtre est le rituel. Cette banalité en est-elle vraiment une ? Non. Mais il existe de nombreuses raisons pour traiter cette banalité avec le plus grand sérieux. Il existe beaucoup d'arguments pour la tenir pour vraie. Et alors, si le rituel est la source du théâtre, on peut croire que le théâtre est quelque chose de mieux : c'est bien que le rituel ait pris fin, et c'est bien que le théâtre ait commencé. [...] D'autres personnes en ont tiré une conclusion radicalement différente, comme par exemple Artaud : si le rituel est la source du théâtre, le théâtre vivant conserve toujours son fond rituel ; c'est une autre attitude. Qui a raison ? Tous les deux. [...] Disons que, dans ce domaine, c'est subjectif d'une part et pragmatique de l'autre : ce sont les résultats pratiques qui décident. [...] Le théâtre est-il le rituel qui s'est développé dans le théâtre ? Ou bien le théâtre est-il le rituel qui s'est appauvri dans le théâtre, qui est tombé dans le théâtre ? C'est un jugement subjectif. » J. GROTOWSKI, *Tecnica originaria dell'attore [Les techniques originelles de l'acteur]*, transcription partielle en italien par L. TINTI, non relue par l'auteur, du cours donné à l'Université de Rome I « La Sapienza » en 1982, photocopiés conservés à l'Institut du Théâtre et du Spectacle [Istituto del Teatro e dello Spettacolo] de l'Université de Rome ; cité et traduit en français dans M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 209.

5 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été 2008), p. 80 : « departing from such an inverted historical perspective ».

6 *Ibid.* : « the native territory of performing arts has been assimilated and manipulated by doctrinal religions in order to be incorporated into liturgical forms that no longer carry their originary function and have become apparatuses of manipulative or empty images ».

Dans cette perspective, ce ne serait pas tant le théâtre qui serait né de la religion et des rites primitifs, mais bien plutôt les diverses « religions doctrinales » qui auraient emprunté des formes et des techniques aux autres formes performatives, pour les incorporer dans leur liturgie. Il faudrait toutefois nuancer le propos d'Antonio Attisani – qui en inversant cette perspective historique ne fait finalement qu'en proposer une autre lecture que nous qualifierions de « généalogique », certes inversée, mais toujours linéaire ; et qui semble alors, en restant dans une perspective évolutionniste, considérer la religion comme une forme dégénérée du théâtre, à travers l'emprunt de techniques vidées de leur sens – en précisant que cette acculturation elle-même a pu avoir lieu dans les deux sens : le théâtre et les autres formes performatives ont également pu emprunter aux liturgies religieuses des formes et des techniques pour répondre à leurs propres besoins. En 1977, en introduction à son ouvrage *Performance Theory [Théorie de la performance]*, Richard Schechner propose deux modélisations de cet ensemble de pratiques qu'il appelle performatives : « l'éventail et le réseau¹ ».

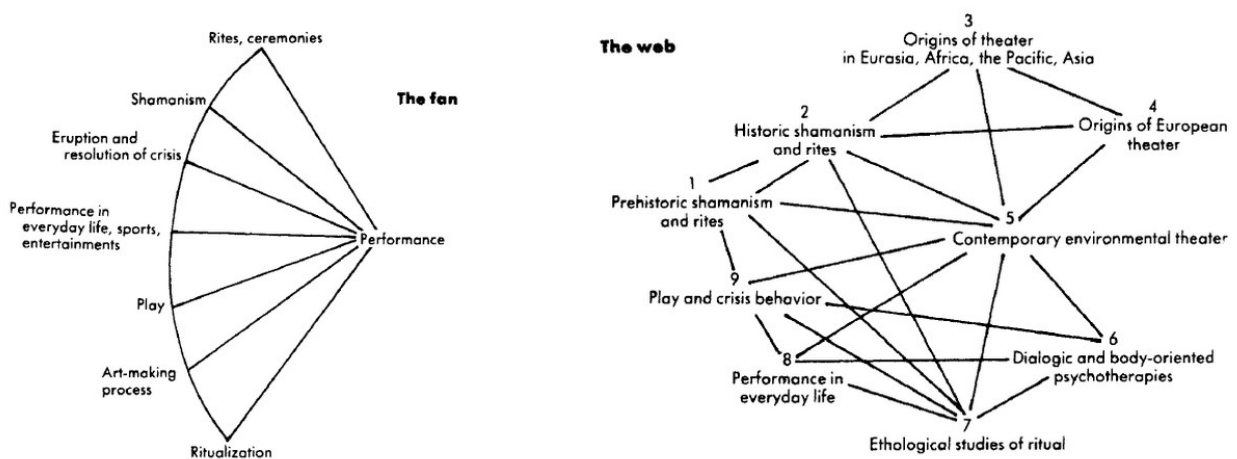


Fig. 1 : *The Fan and the Web [L'éventail et le réseau]*, R. SCHECHNER, *Performance Theory [Théorie de la performance]*, Routledge, New York et Londres, 1988 [1977], p. IX. (Schémas reproduits avec l'autorisation de l'auteur.)

Richard Schechner explique ainsi ces schémas :

La performance est un terme inclusif. Le théâtre n'est qu'un nœud d'un *continuum* qui va des ritualisations des animaux (y compris les humains) aux performances de la vie quotidienne – salutations, manifestations d'émotions, scènes familiales, rôles professionnels, et ainsi de suite – en passant par le jeu, le sport, le théâtre, la danse, les cérémonies, les rites et les performances de

¹ R. SCHECHNER, *Performance Theory [Théorie de la performance]*, Routledge, New York et Londres, 1988 [1977], p. X : « *the fan and the web* ».

grande envergure.

Le réseau est le même système vu de manière plus dynamique. Au lieu d'être étalé le long d'un *continuum*, chaque nœud interagit avec les autres. Ce n'est pas un hasard si j'ai placé ma propre pratique théâtrale – le théâtre environnemental – au centre : cette position est arbitraire. Une éthologue¹ se placerait au centre d'un autre réseau qui comprendrait des éléments qui ne figurent pas dans mon schéma – la génétique et la théorie de l'évolution, par exemple².

Ainsi, dans une perspective d'élargissement du champ des études de la performance, tout en prenant soin de préciser la dimension subjective, arbitraire et non-exhaustive de ces modélisations³ qui à partir de 1977 accompagnent la plupart de ses écrits, Schechner insiste sur les interactions entre les différents « nœuds » de ce vaste *continuum* de pratiques performatives – dont les hypothétiques filiations ont bien moins de sens que leurs échanges et leurs connexions dynamiques. En d'autres termes, Schechner propose donc de passer d'un paradigme diachronique et généalogique à un paradigme synchronique et relationnel. C'est également ce que propose Jean-Marie Pradier, lorsqu'il écrit, en contredisant les théories des « ritualistes de Cambridge » :

Le théâtre grec [...] n'apparaît pas à la façon de Vénus sortant de l'onde vêtue seulement d'elle-même, mais lié aux autres pratiques spectaculaires⁴ dont les rites ne sont qu'un sous-ensemble. Ce qui est dit du retour mythique du théâtre au *Ludus Sacer* – rituels des origines – ne tient pas compte de l'enchevêtrement des éléments constitutifs des pratiques spectaculaires humaines. Le

1 Dès le début des années soixante-dix, dans ses écrits, Schechner utilise indifféremment le masculin ou le féminin pour désigner des personnes hypothétiques, dans une démarche de déconstruction du genre dans le langage académique – ce qui fait écho à l'émergence des *gender studies* aux États-Unis à la même période.

2 R. SCHECHNER, *Performance Theory op. cit.*, p. X : « *Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude. / The web is the same system seen more dynamically. Instead of being spread out along a continuum, each node interacts with the others. It's no accident that I put my own practical theater work – environmental theater – in the center: this position is arbitrary. An ethologist would put herself at the center of another web that includes items that don't figure in my scheme – genetics and evolutionary theory, for example.* »

3 Schechner, Barba et Grotowski ont en commun ce rapport particulier à la science, aux modélisations et aux outils scientifiques : tous trois étant essentiellement tournés vers la pratique (bien que Schechner soit le plus théoricien des trois), il faut considérer les théories qu'ils formulent comme des comptes rendus d'expériences subjectives, des étapes de travail ; et les modèles scientifiques qu'ils emploient – ou construisent – non pas comme des représentations figées d'une vérité absolue, mais bien plutôt comme des outils concrets et évolutifs, qui nourrissent leur travail pratique et leur exploration théorique – et qui cessent parfois d'être convoqués lorsqu'ils ne sont plus utiles à cette exploration. Nous développerons cette réflexion dans la suite de notre travail. À titre d'exemple, Eugenio Barba a expliqué dans un entretien personnel avec Jean-Marie Pradier, en 1989 : « La biologie et la physique subatomique ont été importantes non parce qu'elles peuvent expliquer mieux le théâtre, mais parce qu'elles peuvent t'aider à bâtir des modèles épistémologiques de connaissance qui sont l'équivalent – un équivalent – du modèle du théâtre. C'est-à-dire que la biologie a été fondamentale pour moi pour construire le modèle du corps-en-vie théâtral, c'est-à-dire comme un organisme qui a différents niveaux d'organisation. » Propos rapportés dans J.-M. PRADIER, « Le docteur Henri Laborit : l'énergie et l'intelligence du "off" », *Urgences Médicales*, vol. 14, n°5, Elsevier, Paris, 1995, p. 229.

4 Schechner dirait, plus largement encore, « performatives ».

schéma de la naissance des arts de la scène à proposer n'est pas celui d'un arbre, fâcheuse évocation des théories évolutionnistes de l'anthropologie du théâtre héritée de Frazer, mais, puisqu'il faut une image, des représentations 3D des systèmes complexes¹.

Dès 1977, Richard Schechner proposa également une « réfutation détaillée des thèses de Murray, Harrison et Cornford² », dans un article³ dans lequel, après avoir méticuleusement discrédité ces théories évolutionnistes en démontrant leurs faiblesses argumentatives et leur manque de preuves concrètes, il conclut :

Je ne vais pas remplacer la théorie des origines de Cambridge par la mienne. Les théories des origines ne sont pas pertinentes pour comprendre le théâtre. Je ne veux pas non plus exclure le rituel de l'étude des genres performatifs. Le rituel est l'une des nombreuses activités liées au théâtre. Les autres sont le jeu, les jeux, les sports, la danse et la musique. La relation entre ces activités que je vais explorer n'est pas verticale ou originelle – de l'une à l'autre – mais horizontale : ce que chaque genre autonome partage avec les autres ; les méthodes d'analyse qui peuvent être utilisées de manière intergénérique. Ensemble, ces sept éléments constituent les activités de performance publique des humains. Si l'on prétend que le théâtre est « plus tardif », plus « sophistiqué » ou plus « élevé » sur une quelconque échelle évolutive et qu'il doit donc dériver de l'un des autres, je réponds que cela n'a de sens que si l'on considère le théâtre grec du cinquième siècle avant notre ère (et ses homologues dans d'autres cultures) comme le seul théâtre légitime. Les anthropologues, à juste titre, soutiennent le contraire, suggérant que le théâtre – compris comme la représentation d'histoires par des joueurs – existe dans toutes les cultures connues et à toutes les époques, tout comme les autres genres. Ces activités sont primordiales, il n'y a aucune raison de rechercher des « origines » ou des « dérivations ». Il n'y a que des variations dans la forme, le mélange des genres, et ceux-ci ne montrent aucune évolution à long terme d'un état « primitif » à un état « sophistiqué » ou « moderne ». Parfois, les rituels, les jeux, les sports et les genres esthétiques (théâtre, danse, musique) se confondent, de sorte qu'il est impossible d'appeler l'activité par un seul nom limitatif. Le fait que l'usage anglais nous incite à le faire malgré tout est un préjugé ethnocentrique, et non un argument⁴.

1 J.-M. PRADIER, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Effets de présence – UQAM : Université du Québec à Montréal*, p. 12, consulté le 24/06/22 : <https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/ethnoscenologie.pdf>
Une version et plus courte de cet article a été publiée dans *Théâtre*, n°1, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 17-37.

2 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 200.

3 R. SCHECHNER, « Approaches [Approches] », *Performance Theory [Théorie de la performance]*, Routledge, New York, 1988 [1977], p. 1-33. Cet ouvrage fut publié pour la première fois sous le titre *Essays on Performance Theory [Essais en théorie de la performance]*, Drama Book Specialists, New York, 1977.

4 R. SCHECHNER, « Approaches [Approches] », *Performance Theory*, op. cit., p. 5-6 : « *I am not going to replace the Cambridge origin theory with my own. Origin theories are irrelevant to understanding theater. Nor do I want to exclude ritual from the study of the performative genres. Ritual is one of several activities related to theater. The others are play, games, sports, dance, and music. The relation among these I will explore is not vertical or originary – from any one to any other(s) – but horizontal: what each autonomous genre shares with the others; methods of*

À la lumière de ces analyses, l'origine rituelle du théâtre apparaît ainsi comme un mythe évolutionniste, ethnocentrique et problématique, qu'il convient de déconstruire en replaçant le rite comme le théâtre au sein d'un réseau ou d'un « enchevêtrement¹ » dynamique et multidimensionnel de pratiques interconnectées. Toutefois – cette précaution étant prise – ce n'est pas parce que ce mythe n'est pas historiquement fondé qu'il ne peut pas fonctionner, précisément, en tant que *mythe* : dans le cas des déclarations de Flaszén, l'essentiel n'est pas de savoir si les « rites de magie² » sont effectivement les « ancêtres archaïques du théâtre³ » – mais plutôt d'étudier comment cette conviction a pu servir de fantasme nourrissant pour les travaux du Théâtre Laboratoire. Ce fantasme se traduit selon Monique Borie par une forme de « nostalgie⁴ » : « celle de la restauration d'anciennes formes de participation rituelles, du retour au théâtre sacré, dans une société où l'homme a été éloigné de ses sources sous l'influence des valeurs d'une société industrielle bourgeoise⁵ ». La chercheuse poursuit :

Dès lors, dépasser l'éclatement, surmonter la dégradation et le décentrement se pose en termes d'un rituel ancien usé et du besoin d'une nouvelle cérémonie théâtrale, capable de retrouver sa forme première, de revenir à ses sources perdues pour réinventer, en quelque sorte, le sens du sacré⁶.

C'est ce que défend Grotowski, lorsqu'il affirme que le théâtre, « quand il était encore partie intégrante de la religion, était déjà le théâtre : il libérait l'énergie de la congrégation ou de la tribu en incorporant le mythe et en le profanant ou plutôt en le transcendant⁷ ». Ainsi, explique Monique Borie, la démarche de Grotowski s'inscrit à la fois dans la « conscience d'une dégradation des mythes vécus et de leur désacralisation⁸ », et dans la « recherche d'une restauration des fonctions

analysis that can be used intergenerically. Together these seven comprise the public performance activities of humans. If one argues that theater is “later” or more “sophisticated” or “higher” on some evolutionary ladder and therefore must derive from one of the others, I reply that this makes sense only if we take fifth century BCE Greek theater (and its counterparts in other cultures) as the only legitimate theater. Anthropologists with good reason, argue otherwise, suggesting that theater – understood as the enactment of stories by players – exists in every known culture at all times, as do the other genres. These activities are primeval, there is no reason to hunt for “origins” or “derivations.” There are only variations in form, the intermixing among genres, and these show no long-term evolution from “primitive” to “sophisticated” or “modern.” Sometimes rituals, games, sports, and the aesthetic genres (theater, dance, music) are merged so that it is impossible to call the activity by any one limiting name. That English usage urges us to do so anyway is an ethnocentric bias, not an argument. »

1 J.-M. PRADIER, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Effets de présence – UQAM : Université du Québec à Montréal*, op. cit., p. 12.

2 L. FLASZÉN, « Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 66.

3 *Ibid.*

4 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? ...*, op. cit., p. 11.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 21.

8 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? ...*, op. cit., p. 11.

rituelles de la représentation¹ ».

Tout en gardant à l'esprit la simplification historique que cela implique, c'est donc selon cet angle du rituel comme origine fantasmée du théâtre que nous nous proposons d'étudier les premiers spectacles² du Théâtre Laboratoire, en discernant deux grandes périodes. Dans la première, entre 1959 et 1961, les spectacles de la compagnie qui s'appelait encore le « Théâtre des 13 Rangs » (*Orpheus [Orfeusz]*, d'après Cocteau ; *[Kain]*, d'après Byron ; *Mystère-Bouffe [Misterium Buffo]*, d'après Maïakovski ; *Shakuntala*, d'après Kālidāsa ; et *Les Aïeux [Dziady]*, d'après Mickiewicz ; *Kordian*, d'après Słowacki) étaient essentiellement tournés vers les spectateurs, qu'ils cherchaient à « agresser » psychiquement et physiquement pour les amener à une forme de participation active au sein d'un rite collectif – en jouant sur les notions d'archétype, de mythe, de blasphème, et sur la « dialectique d'apothéose et de dérision³ ». Dans la seconde, entre 1962 et 1966, les créations du « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs » (*Akropolis*, d'après Wyspiański ; *La Tragique histoire du docteur Faust [Tragiczne dzieje doktora Fausta]*, d'après Marlowe ; *Étude sur Hamlet [Studium o Hamlecie]*, d'après Shakespeare et Wyspiański ; et *Le Prince constant*, d'après Calderón et Słowacki), tout en conservant certaines caractéristiques des précédents spectacles, étaient davantage centrées sur les acteurs, sur qui reposait entièrement la charge rituelle du travail théâtral, à travers l'accomplissement d'un « acte total⁴ », d'une mise à nu et d'une révélation complète de soi-même – les spectateurs étant alors placés en position de témoins. Notre objectif est donc d'étudier l'évolution de cette quête du rituel, ainsi que des objectifs et des méthodes du Théâtre Laboratoire, d'une période à l'autre, mais aussi au sein même de ces dernières.

2. Orpheus, Caïn, Faust, Mystère-Bouffe : les commencements du Théâtre des 13 Rangs [1959 – 1960]

Les différentes étapes du travail théâtral de Grotowski se traduisent non seulement par des changements d'objectifs et de méthodes de travail, mais également par des transformations dans

1 *Ibid.*

2 Précisons ici que si nous aurons recours à de nombreux éléments concrets tirés de ces spectacles dans notre analyse, notre but n'est toutefois pas d'en proposer une description exhaustive ou une reconstitution détaillée – ce qui a déjà largement été réalisé dans de nombreux autres travaux, réunissant des sources directes et indirectes. Voir notamment L. FLASZEN, *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 51-64 et p. 68-93 ; E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 22-37 ; J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 17-38 et p. 54-59 ; ou encore Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, *op. cit.*, p. 109-148.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Persona non grata », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 89, note n°35.

4 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 94.

l'*ethos* de Grotowski lui-même : dans son rapport aux acteurs et à la production théâtrale, dans sa manière de diriger et de s'adresser aux autres, dans son vocabulaire – et jusque dans son apparence physique. L'exemple le plus marquant de ces transformations est rapporté par James Slowiak et Jairo Cuesta, qui ouvrent leur monographie en décrivant l'étonnement de la sphère théâtrale, lorsqu'à la fin de l'été 1970 Grotowski dernier fut invité à être le président honorifique du Festival International de Théâtre de Manizales, en Colombie :

La compagnie de Grotowski, le Théâtre Laboratoire polonais, est au sommet de sa gloire. Paris, Édimbourg et New York ont chanté les louanges de Grotowski, et les artistes latino-américains sont impatients de partager l'euphorie de cette révolution théâtrale. Certains d'entre eux ont assisté à des représentations du *Prince constant* au Festival Olympique des Arts de Mexico en 1968¹. D'autres n'ont vu que des photos des productions révolutionnaires de la compagnie et de l'homme corpulent aux lunettes noires et au costume noir qui dirige le groupe. Tous ont été avertis de la sévérité de Grotowski et de ses critiques caustiques du théâtre d'avant-garde et des méthodes d'entraînement amatrices.

Le groupe frissonne à nouveau d'impatience et de froid alors que l'avion approche. À l'atterrissage, la porte s'ouvre et, à la surprise de tous, en sort un vagabond mince et barbu, habillé de coton blanc léger, avec des sandales à ses pieds nus, et portant un sac à dos. Grotowski s'était transformé. Alors que les Colombiens choqués courent pour lui trouver un poncho en laine pour le protéger du froid, le monde du théâtre retient son souffle².

1 Dans le cadre des Olympiades culturelles accompagnant les Jeux olympiques de Mexico en 1968, le Théâtre Laboratoire avait donné douze représentations du *Prince constant*.

2 J. CUESTA, J. SLOWIAK, *Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 1 : « *Grotowski's company, the Polish Laboratory Theatre, is at the height of its fame. Paris, Edinburgh, and New York have sung Grotowski's praises, and the Latin American artists are eager to share in the euphoria of this theatre revolution. Some of them attended performances of The Constant Prince at the Olympic Arts Festival in Mexico City in 1968. Others have seen only photos of the company's groundbreaking productions and of the portly man in dark glasses and black business suit who directs the group. All of them have been warned of Grotowski's severity and his caustic critiques of avant-garde theatre and amateur training methods. / The group shivers again with anticipation and cold as the plane approaches. Upon landing, the door opens, and to everyone's surprise, out steps a thin, bearded wanderer, dressed in flimsy, white cotton, wearing sandals on his bare feet, and carrying a knapsack. Grotowski had transformed himself. As the shocked Colombians run to find him a woolen poncho to protect him from the chill, the theatre world holds its breath.* » Dans une interview filmée en 1973 pour la télévision américaine, Margaret Croyden commence par interroger longuement Grotowski sur cet étonnant changement d'apparence. Ce dernier, en s'exprimant en français et traduit en anglais par Jacques Chwat, explique qu'à la fin de l'été 1970 il revenait d'un voyage de six semaines en Asie, notamment en Inde et au Kurdistan, pendant lequel il avait perdu plusieurs kilogrammes, abandonné son costume-cravate occidentale, et avait arrêté de se raser et de se couper les cheveux. Au retour de ce voyage, et avant de se rendre en Colombie, il devait retrouver ses acteurs à Shiraz, en Iran, où ils jouaient *Le Prince constant* – et il décida, par plaisanterie, de ne pas se raser. Ses collègues, d'abord étonnés, lui conseillèrent de conserver cette nouvelle apparence. Cette transformation physique, qui pourrait paraître anecdotique, devint alors le signe extérieur d'une transformation personnelle bien plus profonde – dans le cadre de la sortie du théâtre et du début des expérimentations du parathéâtre. Voir M. BROCKWAY (réal. et prod.), *Jerzy Grotowski Interview : 1973 [Entretien avec Jerzy Grotowski : 1973]*, Columbia Broadcasting System (Creative Arts Television), 1973, consulté le 07/09/2022 : <https://video.alexanderstreet.com/watch/jerzy-grotowski-interview-1973>

Cuesta et Slowiak définissent alors Grotowski comme une « énigme¹ », un homme qui au cours de sa vie fut considéré comme « un maître et un charlatan ; un gourou et un sage ; un mythe et un monstre² », et dont les nombreuses transformations « [pirent] souvent ses critiques, et même ses amis, au dépourvu³ ». Richard Schechner insiste également sur cette qualité de métamorphose permanente de Grotowski, dans son texte intitulé « Exoduction : Changeur de forme, chaman, *trickster*⁴, artiste, adepte, metteur en scène, *leader*, Grotowski⁵ ». En tentant de décrire Grotowski tel qu'il se présentait à la fois dans ses apparitions publiques « bien contrôlées, avec des doses soigneusement calibrées de sagesse et de diversion, de clairvoyance et de répétition⁶ », et dans les échanges privés dans lesquels il se montrait « spirituel, chaleureux, amical⁷ », Schechner écrit : « Il est renard, aigle, serpent, taupe. Un changeur de forme, insaisissable, extrêmement puissant dans sa façon de tenir les gens à proximité ou à distance, dans les deux cas les éblouissant de son aura⁸ ».

1 *Ibid.* : « *enigma* ».

2 *Ibid.* : « *a master and a charlatan; a guru and a sage; a myth and a monster* ».

3 *Ibid.* : « *often catching his critics, and even his friends, off guard* ».

4 La figure du « *trickster* », que Paul Radin et Carl Gustav Jung traduisent par la formule de « *fripon divin* », et Claude Lévi-Strauss par le terme de « *décepteur* », est un archétype mythologique présent dans toutes les cultures, et qui se caractérise par la ruse, la connaissance, le secret, l'espièglerie, la tromperie, la marginalité, la métamorphose et par le fait de jouer des tours. Parmi ses incarnations les plus célèbres à travers les cultures, on rencontre le Coyote, le Lynx et le Corbeau dans la mythologie amérindienne ; l'Enfant terrible, Èsù, Legbà, le Lièvre, le Chacal, l'Araignée ou encore la Hyène dans les contes africains ; Prométhée, Hermès et Ulysse dans la mythologie grecque ; Renart, Puck et Robin des Bois dans la littérature européenne ; Sinbad le marin et Shéhérazade dans la mythologie arabe ; Loki dans les mythes scandinaves ; Krishna dans la mythologie hindoue ; Kitsune dans le folklore japonais ; Māui dans la culture polynésienne ; ou encore Enki dans la religion sumérienne. Voir notamment P. RADIN, *The Trickster: A Study in Native American Mythology* [*Le Trickster : Une étude de la mythologie amérindienne*], Schocken Books, New York, 1956 ; C. G. JUNG, K. KERÉNYI, P. RADIN, *Le Fripon divin : un mythe indien*, Georg éditeur, Genève, 1958 ; C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1985, p. 250-251 ; D. PAULME, « Typologie des contes africains du Décepteur », *Cahiers d'études africaines*, n°60, Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 1975, p. 569-600 ; G.-F. VALLIER, « Le concept du héros imprévisible : Système religieux yorubá (Bénin-Nigeria) - Èsù, l'improbable Trickster », *Cahiers d'études africaines*, n°204, Éditions de l'École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2011, p. 811-845.

5 R. SCHECHNER, « Exoduction : Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski [Exoduction : Changeur de forme, chaman, *trickster*, artiste, adepte, metteur en scène, leader, Grotowski] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 460.

6 *Ibid.* : « *well controlled, with carefully calibrated doses of wisdom and evasion, insight and repetition* ».

7 *Ibid.* : « *witty, warm, friendly* ».

8 *Ibid.* : « *He's a fox, eagle, snake, mole. A shape-shifter, elusive, extremely powerful in the way he holds people close or keeps them at a distance, in either case dazzling them with his aura.* » Mario Biagini décrit également cette puissance de fascination, en relatant sa première rencontre avec Grotowski, lors d'une conférence de ce dernier au Cabinet Vieusseux à Florence, le 15 juillet 1985 : « Grotowski a pris la parole, et soudain, c'est comme si un coup de vent était entré dans la pièce. Sans le vouloir, j'étais en alerte, comme face à un danger. Au début, je voyais Grotowski comme une personne faible, épuisée ou peut-être malade, mais soudain, au moment où il s'est mobilisé pour répondre au professeur et dire ce qu'il avait à dire, j'ai pris conscience d'une force, d'une présence devant laquelle je ne pouvais rester indifférent, quelque chose de terrifiant et en même temps de fascinant. Cette densité n'était pas seulement présente dans ses mots, mais aussi dans son corps et tout autour de lui, dans le silence entre ses phrases. » M. BIAGINI, « Meeting at La Sapienza: Or, on the Cultivation of Onions [Rencontre à La Sapienza : Ou, sur la culture des oignons] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 157 : « *Grotowski took the floor, suddenly it was as if a gust of wind came into the room. Without wanting to be, I was alert, as when confronted with a danger. Initially I saw Grotowski as a feeble person, exhausted or perhaps sick, but suddenly, in the moment he was mobilized to respond to the professor and say what he had to say, I became aware of a force, a presence before which I couldn't remain indifferent, something that was terrifying and at the same time fascinating. This density wasn't present only in his words, but also in his body and all around him, in the silence between his phrases.* »

Cette construction consciente par Grotowski de sa propre « aura » servait des buts précis : il s'agissait, d'une part, de façonner son image publique pour jouer avec les autorités politiques et culturelles, les médias et les structures officielles de financement ; et d'autre part, de refléter les évolutions de son chemin personnel et de son rapport aux autres – qu'il s'agisse des acteurs du Théâtre Laboratoire, de ceux qui participaient à ses séminaires pratiques et assistaient à ses conférences, ou des personnes rencontrées à travers ses nombreux voyages, notamment en auto-stop. Ainsi, il est significatif qu'au moment où il se tournait vers le parathéâtre et recherchait, au-delà du théâtre, des moyens plus authentiques d'aller à la rencontre d'autrui à travers un processus de déconditionnement et de désarmement, Grotowski ait adopté l'apparence d'un hippie barbu et chevelu en blue-jeans, sandales et sac à dos – ce qui provoqua un grand étonnement dans la sphère théâtrale.

Cependant, quand il commença son travail théâtral à Opole, l'apparence de Grotowski était tout autre : plus corpulent, en costume noir, cravate noire et lunettes noires, il incarnait un directeur de compagnie sérieux, austère et autoritaire. Au-delà de l'anecdote, cette apparence reflétait un certain état d'esprit et une approche spécifique de la création théâtrale :

Dans la phase initiale de son travail créatif, Grotowski s'intéressait à la performance en tant que telle. Il commença à mettre en scène [...] dans le style de la Grande Réforme. Il voulait être un metteur en scène, un créateur total d'une production, un « artiste du théâtre ». [...] Il écrivait ses propres adaptations de pièces classiques. Il traitait les acteurs comme des marionnettes, des pions, des objets¹.

Ludwik Flaszen insiste également sur ce point, en expliquant qu'aux commencements du Théâtre des 13 Rangs, Grotowski « avait beaucoup d'idées calculées. C'était la base de sa méthode. Il abordait le travail avec des idées déterminées *a priori*. Il savait ce qu'il voulait. Le résultat était comme s'il avait été dessiné par lui sur du papier² ». Ainsi, loin du travail d'expérimentation, de la recherche collective sur l'art de l'acteur, et des *trainings* menés pendant de longues périodes de répétitions, qui feraient plus tard la renommée du Théâtre Laboratoire ; les premiers spectacles du Théâtre des 13 Rangs étaient méticuleusement préparés et planifiés à l'avance par Grotowski, qui

1 K. BRAUN, « Where is Grotowski ? [Où est Grotowski?] », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 232 : « *In the introductory phase of his creative work Grotowski was interested in the performance as such. He began directing [...] in the style of the Great Reform. He wanted to be a director, a total creator of a production, an "artist of the theatre". He experimented with signs in the performance. He wrote his own adaptations of classical dramas. He treated actors as puppets, pawns, objects.* »

2 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *op. cit.*, p. 304 : « *When Grotowski began, he had many calculated ideas. It was basic to his way. He approached work with ideas determined a priori. He knew what he wanted. The result was as if drawn by him on paper.* »

considérerait alors ses acteurs comme des « marionnettes », des exécutants de sa volonté de metteur en scène – et qui subordonnait leur travail à sa vision du spectacle à monter. Les périodes de répétitions étaient courtes : « moins de trois semaines¹ » pour le premier spectacle de la saison, *Orpheus [Orfeusz]*, d'après Cocteau, dont la première eut lieu le 8 octobre 1959. Ces considérations s'appliquent également aux autres spectacles de la saison 1959-1960 : *Caïn [Kain]*², d'après Byron ; *Faust*³, d'après Goethe ; et *Mystère-Bouffe [Misterium Buffo]*⁴, d'après Maïakovski. Toujours dans la tradition des créateurs de la Grande Réforme, et notamment de Meyerhold, Grotowski souhaitait contrôler tous les éléments de ses créations et « entrer dans une relation polémique avec le texte écrit (et par conséquent avec les spectateurs et les critiques, en particulier ceux qui [considéraient] comme acquis le rôle subsidiaire du théâtre dans une présentation fidèle du texte⁵) ». En conséquence, il n'hésitait pas à réécrire, retrancher ou ajouter des fragments aux textes qui lui servaient de matériau de travail. C'est cette pratique de l'adaptation et du « montage » qui justifia l'intérêt de Grotowski pour *Mystère-Bouffe*, de Maïakovski, comme l'explique Ludwik Flaszen :

[...] Maïakovski considérait ses textes dramatiques comme des *scenarii*. Il n'interdisait en rien, bien au contraire, les adaptations et les actualisations selon les besoins du moment, de l'idéologie ou de la mise en scène. De ce point de vue, comme d'autres, la dramaturgie de Maïakovski est proche dans ses principes de celle du Théâtre des 13 Rangs. [...] Et c'est pourquoi [Grotowski] ne met pas sur son métier le *Mystère-Bouffe* comme un texte canonique mais comme une source d'inspiration⁶.

Ainsi, dans son adaptation du texte de Maïakovski, Grotowski introduisit dans le spectacle « d'authentiques fragments de mystères polonais du Moyen Âge⁷ » et « des scènes d'autres œuvres de Maïakovski, par exemple des *Bains*⁸ ». Ce travail de montage avait pour but, comme nous l'avons vu au sujet de l'adaptation grotowskienne d'*Oncle Vania*, de débarrasser les textes des éléments liés au contexte culturel de leur écriture, pour les rendre universels et contemporains – en cherchant par exemple à présenter le *Caïn* de Byron comme « un jeune homme d'aujourd'hui⁹ »

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 13 : « less than three weeks ».

2 Première le 30 janvier 1960, au Théâtre des 13 Rangs.

3 Première le 13 avril 1960, Teatr Polski à Poznań. Il s'agit de la seule pièce que Grotowski dirigea en dehors de sa propre compagnie.

4 Première le 31 juillet 1960, au Théâtre des 13 Rangs.

5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 20 : « Grotowski showed his readiness to enter into a polemical relationship with the written text (and by implication with the spectators and critics, particularly those who take for granted the theatre's subsidiary role in a faithful presentation of text) ».

6 L. FLASZEN, « *Mystère-Bouffe* – éléments d'information », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 57-58. Ce texte fut imprimé et distribué aux spectateurs du Théâtre des 13 Rangs pour expliquer la démarche de la compagnie.

7 *Ibid.*, p. 58.

8 *Ibid.*

9 L. FLASZEN, « *Caïn* – note d'information », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 56. Ce texte fut imprimé et distribué

marqué par l'« écartèlement » de l'individu et de la société, de l'homme et du monde¹ », en transposant sa révolte religieuse « au plan de considérations purement laïques² » ; et à faire du *Faust* de Goethe une incarnation vivante des « problématiques philosophiques contemporaines (freudisme, existentialisme)³ », comme l'explique la critique Maria Kofta :

Dans la mise en scène de *Faust*, on sent l'effort du metteur en scène pour arracher Goethe aux cadres dorés du temps et du lieu. [...] Grotowski voulait un Goethe vivant, d'aujourd'hui, en relation avec la jeune génération, et son inquiétude croissante dans le monde en expansion de l'après-guerre⁴.

Qui plus est, comme nous l'avons évoqué, Grotowski ne se préoccupait pas encore à cette époque de faire du théâtre « pauvre » : au contraire, ses spectacles s'appuyaient moins sur le jeu des acteurs que sur une « profusion d'effets⁵ » et sur la richesse des éléments visuels – empruntés notamment à la peinture de Jérôme Bosch pour *Mystère-Bouffe*⁶ – et sonores, en convoquant selon Tadeusz Kudliński « presque tous les moyens théâtraux connus⁷ ». Le critique décrit ainsi l'adaptation de *Cain* au Théâtre des 13 Rangs :

Un dialogue philosophique se transforme en moquerie, un bouleversement métaphysique en dérision, le démonisme en cirque, la peur tragique en cabaret, le lyrique en bouffonnerie et en trivialité. En outre, il y a de la caricature, de la parodie, de la satire, une pièce d'opéra, de la pantomime, un ballet succinct [...]. Chaque situation est résolue avec une image différente. Des changements constants dans le jeu des acteurs et mille nouvelles idées, une musique insistante et assourdissante, un haut-parleur qui parle [...] à la place de l'acteur sur scène, l'acteur dans les gradins, les discours des acteurs avec le public, l'improvisation des acteurs lors des changements de scène. En somme, une Tour de Babel et la confusion des langues⁸.

aux spectateurs du Théâtre des 13 Rangs pour expliquer la démarche de la compagnie.

1 *Ibid.*, p. 55.

2 *Ibid.*

3 M. KOFTA, « *Faust odhistoryczniony* [Un *Faust* dé-historicisé] », *Nowa Kultura*, n°21, 1960 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 122 : « *problematiche filosofiche contemporanee (freudismo, esistenzialismo)* ».

4 *Ibid.* : « *Nella messa in scena di Faust si sente lo sforzo del regista di strappare Goethe alle cornici dorate del tempo e del luogo. [...] Grotowski voleva un Goethe vivo, di oggi, in rapporto con la generazione più giovani, e la sua inquietudine crescente nel mondo in espansione del dopoguerra.* »

5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 24 : « *profusion of effects* ».

6 Voir L. FLASZEN, « *Mystère-Bouffe* – éléments d'information », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 58.

7 T. KUDLIŃSKI, « *Świat się tańczy* [Le monde danse] », *Dziennik Polski*, n°61, 1960 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 116 : « *quasi tutti i mezzi teatrali conosciuti* ».

8 *Ibid.* : « *Un dialogo filosofico si trasforma in beffa, un sconvolgimento metafisico in scherno, il demonismo in circo, un tragico spavento in cabaret, il lirica, in buffonata e trivialità. Inoltre si registrano la caricatura, la parodia, la satira, un pezzo d'opera, la pantomima, un balletto succinto [...]. Ogni situazione viene risolta con un'immagine diversa. Continui cambiamenti nella recitazione e mille idee nuove, una musica persistente e assordante, un altoparlante che parlava [...] al posto dell'attore sul palcoscenico, l'attore in platea, i discorsi degli attori con il*

En 1964, au moment où Grotowski et Flaszen commençaient à formuler l'idée d'un théâtre « pauvre », Grotowski décrivit rétrospectivement ces accumulations d'effets spectaculaires comme des formes d'« exorcismes contre le théâtre conventionnel¹ », qui servirent en quelque sorte *a posteriori* à « formuler le programme négatif de la compagnie² ». Malgré cela, certains thèmes essentiels de ces premières mises en scène furent conservés et développés dans la suite des travaux de la compagnie : premièrement, le traitement polémique du texte, que Grotowski considérait comme un « canevas³ » à partir duquel construire son propre spectacle, et qui resta caractéristique des spectacles du Théâtre Laboratoire ; deuxièmement, la conscience tragique de l'existence humaine, traduite « par un filtre de moquerie et d'auto-ironie », par l'oscillation et la tension permanente « entre grotesque et tragique⁴ », et qui fut ensuite théorisée par Tadeusz Kudliński à travers la formule de « dialectique de l'apothéose et de la dérision⁵ » ; et troisièmement, la volonté d'« attaquer la mentalité du spectateur⁶ », de le confronter à travers le spectacle et de le manipuler consciemment pour lui révéler « son inquiétude, sa soif de réponse, son rejet des réponses moralisatrices et fidéistes⁷ ». Jerzy Falkowski décrit précisément ce travail de manipulation du spectateur :

[Grotowski] crée ses spectacles avec la passion d'un stratège. Il planifie et organise consciemment la réaction du public. Il tient une « comptabilité » rigoureuse des tâches esthétiques, psychologiques, intellectuelles, etc. assignées à chaque scène, à chaque fragment du texte. Le moteur synchronisateur est l'exigence du rythme ou, comme le dit Grotowski, « la pulsation de la forme ». D'où les glissements continus d'une convention interprétative à une autre, qui remplissent une double fonction : ils imposent au spectateur un accent précis et maintiennent son attention éveillée dans le rythme variable du spectacle⁸.

pubblico, l'improvvisazione degli attori durante i cambi di scena. Insomma una torre di Babele e la confusione delle lingue. »

- 1 J. GROTOWSKI, « Teatr Laboratorium 13 Rzędów [Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs] », 5 *Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych [5ème Festival des arts contemporains polonais]*, Wrocław, 17-25 octobre 1964, p. 101-103 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 116 : « *esorcismi contro il teatro convenzionale* ».
- 2 *Ibid.* : « *formulare il programma in negativo della compagnia* ».
- 3 L. FLASZEN, « *Orphée* – note d'information », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 51. Ce texte fut imprimé et distribué aux spectateurs du Théâtre des 13 Rangs pour expliquer la démarche de la compagnie.
- 4 *Ibid.*, p. 52.
- 5 T. KUDLIŃSKI, « «Dziady» w 13 Rzędach, czyli krakowiacy w Opolu [“Les Aïeux” aux 13 Rangs, ou les Cracoviens à Opole] », *Dziennik Polski*, n°159, 1961 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 139 : « *dialettica di apoteosi e derisione* ».
- 6 J. LENART, « Umieranie kompleksu [La mort du complexe] », *Wiatraki*, n°11, 1959 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 113 : « *attaccare la mentalità dello spettatore* ».
- 7 L. FLASZEN, « *Cain* – note d'information », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 56.
- 8 J. FALKOWSKI, « Biblijny kabaret z udziałem Byrona [Un cabaret biblique avec la participation de Byron] », *Współczesność*, n°5-7, 1960 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 116-117 : « *Egli crea i suoi spettacoli con la passione di uno stratega. Pianifica e organizza con consapevolezza* ».

À travers cette manipulation, le public devenait donc « l'objet de conquête¹ » du Théâtre des 13 Rangs, une tendance qui s'accentuerait dans les spectacles suivants – avant que l'attention de Grotowski se porte entièrement sur les acteurs, à partir du travail sur *Akropolis* et *La Tragique histoire du docteur Faust*, en 1962. Toutefois, si ces premiers spectacles contenaient en germes certains thèmes des travaux ultérieurs du Théâtre Laboratoire, et si Ludwik Flaszen décrit *Mystère-Bouffe* comme « une nouvelle tentative de créer un théâtre certes “rituel”, mais laïque, philosophique, et engagé² » ; ces propositions restaient à cette époque très théoriques, fondées sur la pure vision de mise en scène de Grotowski, et n'étaient pas encore soutenues par une véritable méthode d'entraînement des jeunes acteurs du Théâtre des 13 Rangs – ce que la critique ne manqua pas de souligner : « Malheureusement, leurs résultats techniques du point de vue du jeu d'acteur tendent quelque peu vers le dilettantisme. [...] Si l'on voulait leur donner un bon conseil, il faudrait les exhorter à perfectionner la préparation des acteurs³ ». De tels propos – qui n'étaient pas isolés⁴ – peuvent paraître surprenants au vu de la réputation internationale de virtuosité exceptionnelle qu'acquirent les acteurs du Théâtre Laboratoire à la fin des années soixante ; mais ce n'est qu'à partir des saisons suivantes, en 1960-1961 et 1961-1962, que le groupe commença progressivement à développer les méthodes d'entraînement qui le mènerait à une telle maîtrise de l'art de l'acteur.

3. *Shakuntala* : le premier tournant vers le travail sur l'art de l'acteur [1960]

Le 10 octobre 1960, Grotowski obtint son diplôme supérieur de l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie, lui décernant officiellement le titre de metteur en scène professionnel – ce qui entérina la fonction qu'il occupait déjà de fait au Théâtre des 13 Rangs. Son travail théorique pour l'obtention de ce diplôme, intitulé « Entre théâtre et attitude envers la réalité. Cracovie – Opole 1958-59⁵ », rassemblait des essais de Grotowski sur la fonction du théâtre, des documents de travail

la reazione del pubblico. Tiene una ferrea “contabilità” dei compiti estetici, psicologici, intellettuali ecc. assegnati a ciascuna scena, ad ogni frammento del testo. Il motore sincronizzatore sono le esigenze del ritmo o, come dice Grotowski, “il pulsare della forma”. Da cui i continui spostamenti da una convenzione interpretativa all'altra, che svolgono una doppia funzione : impongono allo spettatore un preciso accento e mantengono desta la sua attenzione nel ritmo variabile dello spettacolo. »

1 K. BRAUN, « Where Is Grotowski ? », *TDR*, op. cit., p. 232 : « object of conquest ».

2 L. FLASZEN, « *Mystère-Bouffe* – éléments d'information », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 58.

3 M. KOSINSKA, « Teatr 13 Rzędów [Le Théâtre des 13 Rangs] », *Życie Warszawy*, n°87, 1960 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 117 : « Purtroppo i loro risultati tecnico-attoriali tendono un po' verso il dilettantismo. [...] Se si volesse dar loro un buon consiglio, bisognerebbe esortarli a perfezionare la preparazione degli attori. »

4 D'autres critiques négatives, et parfois assez cinglantes, de la qualité de jeu des acteurs du Théâtre des 13 Rangs sont rapportées dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 117-120.

5 Le tapuscrit de ce travail se trouve dans les archives de l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie. Certains

pour précédents spectacles, ainsi que le tapuscrit de la conférence qu'il avait prononcée pour inaugurer la deuxième saison du Théâtre des 13 Rangs, intitulée « Nous jouons à Shiva (postface à une pratique) ». Dans cette conférence nourrie par sa connaissance de la spiritualité hindoue, après avoir présenté Shiva comme le « patron mythologique du théâtre indien antique¹ », le dieu qui en dansant à la fois crée et détruit toutes choses, Grotowski explique : « Si je devais définir nos recherches scéniques par une phrase, par un terme, je ferais référence au mythe de la Danse de Shiva, je dirais : “nous jouons à Shiva²” ». Il développe cette réflexion en la reliant à un certain nombre d'aspects que nous avons déjà évoqués en étudiant les premiers spectacles du Théâtre des 13 Rangs : la « pulsation de la forme, la multiplicité fluide et réfractaire des conventions théâtrales, des styles, des traditions de jeu³ » ; la « construction des opposés⁴ » alliant le tragique et le grotesque, la douleur et la dérision ; la nécessité de l'artificialité et le rejet du « théâtre de l'illusion⁵ » ou de la « ressemblance avec la vie⁶ » ; et la volonté « d'embrasser la totalité [...] de la destinée humaine⁷ » – tout en restant « comme à l'extérieur, dans le lointain, à une distance extrême⁸ », en gardant comme les représentations antiques de Shiva « les yeux mi-clos, un léger sourire [...] et] la connaissance de la relativité des choses⁹ ». Toutefois, dans cette conférence, Grotowski formule également l'intérêt croissant du Théâtre des 13 Rangs pour la question du rituel :

Le théâtre indien antique, comme le théâtre japonais antique et hellénique, était un rituel qui associait en son sein la danse, la pantomime et le jeu. Le spectacle ne consistait pas à « représenter » la réalité (une construction de l'illusion), mais à « danser » la réalité (une construction artificielle, quelque chose comme une « vision rythmique » dirigée vers la réalité). [...] Cela ne peut être atteint ni par le théâtre de l'illusion réaliste, ni même par le théâtre [...] de la convention, stylisé. La performance doit devenir un « geste de synthèse » collectif, une « danse » de la réalité, un jeu rituel. [...] Nous ne montrons pas au spectateur une action, mais nous l'invitons [...] « à être chaman avec nous », une condition dans laquelle la présence vivante et authentique du spectateur fait partie du jeu théâtral¹⁰.

fragments en sont traduits dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 126-127.

- 1 J. GROTOWSKI, « Gra w Sziwę (przypisek do praktyki) [Nous jouons à Shiva (postface à pratique)] », tapuscrit de la conférence inaugurale de la saison 1960-1961 du Théâtre des 13 Rangs ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 126 : « Patrono mitologico del teatro indiano antico era Śiva ».
- 2 *Ibid.*, p. 127 : « Se dovessi definire le nostre ricerche sceniche con una frase, con un termine, mi riferirei al mito della Danza di Śiva , direi : “giochiamo a Śiva” ».
- 3 *Ibid.* : « il pulsare della forma, la fluida, rifrangente molteplicità delle convenzioni teatrali, degli stili, delle tradizioni della recitazione ».
- 4 *Ibid.* : « la costruzione degli opposti ».
- 5 *Ibid.* : « teatro di illusione ».
- 6 *Ibid.* : « verosimiglianza con la vita ».
- 7 *Ibid.* : « abbracciare la totalità [...] del destino umano ».
- 8 *Ibid.* : « rimanere come all'esterno, in lontananza, a distanza estrema ».
- 9 *Ibid.* : « gli occhi socchiusi, un lieve sorriso [...], la conoscenza della relatività delle cose ».
- 10 *Ibid.* : « Il teatro indiano antico, come quello giapponese antico e l'ellenico, era un rituale che identificava in sé la danza, la pantomima, la recitazione. Lo spettacolo non era “rappresentazione” della realtà (costruzione

Grotowski entend ici la « danse » comme l'accomplissement d'actions concrètes, artificielles et autonomes, des actions qui trouvent leur sens dans leur propre accomplissement et qui amènent une recomposition créative de la réalité – contrairement au « théâtre de l'illusion réaliste » qui n'est selon lui qu'une représentation mimétique, subordonnée à une réalité extérieure. Il semble donc que la référence au « rituel » serve ici à Grotowski de caution d'*efficacité* des actions accomplies dans l'espace-temps du spectacle, par opposition à l'« illusion » du théâtre naturaliste¹. Nous reviendrons la formule de « jeu rituel », et sur le terme de « chaman », dans la suite de notre réflexion. Toujours est-il qu'à travers cette référence au « théâtre² » oriental et à celui de la Grèce antique, qu'il qualifie de « rituel », Grotowski souhaite donc prolonger son travail sur la construction artificielle et la « composition de la vie³ » qu'il considère comme « la plénitude de l'art de l'acteur⁴ » – tout en insistant sur la dimension collective de cette composition, qui nécessite l'inclusion et la participation des spectateurs. Une première tentative avait déjà été faite dans *Cain*, où les acteurs « faisaient des incursions brèves et limitées dans l'espace des spectateurs et s'adressaient directement au public en utilisant les répliques du texte de Byron⁵ » et où « les spectateurs eux-mêmes étaient désignés comme des descendants de Cain⁶ » ; mais c'est dans la mise en scène de *Shakuntala*⁷, d'après le poète indien Kālidāsa, que cette volonté de faire du spectateur un participant actif de la représentation commença à être réellement mise en œuvre. Le choix de ce texte, dont Grotowski avait déjà créé une adaptation radiophonique en juin 1958, fut en partie influencé par « le faible de Grotowski pour l'Inde⁸ » ; mais également par l'étrangeté radicale de cette œuvre indienne dans le

dell'illusione), ma “danzare” la realtà (una costruzione artificiale, qualcosa come una “visione ritmica” rivolta alla realtà). [...] Ciò non è raggiungibile non solo dal teatro dell'illusione realista, ma nemmeno da quello [...] di convenzione, stilizzato. Lo spettacolo deve diventare un “gesto di sintesi” collettivo, “un danzare” la realtà, un gioco rituale. [...] Non mostriamo allo spettatore un'azione, ma lo invitiamo [...] “a essere sciamani con noi”, una condizione in cui la viva, autentica presenza dello spettatore è parte del gioco teatrale. »

- 1 Eugenio Barba développe cette idée : « La danse de Shiva dont parle Grotowski n'est pas une métaphore. C'est une vision personnelle de l'existence qui, au niveau de la technique de l'acteur devient organicité (pulsation et rythme), au niveau de la dramaturgie, coexistence des contraires (dialectique d'apothéose et de dérision) et au niveau esthétique, spectacle qui refuse de donner l'illusion de la réalité et veut recréer ses contradictions, ses dilatations, ses contrastes, autrement dit sa “danse” ». E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pulsation, mouvement, rythme », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 59.
- 2 Ce terme, fortement euro-centré, n'est pas parfaitement adapté pour qualifier les pratiques performatives orientales, dont il efface les particularités en les faisant à toute force entrer dans la catégorie occidentale du « théâtre » : dans une perspective ethnoscénologique, il serait nécessaire d'employer des termes plus précis pour parler par exemple du *jāngjū*, du *nō* ou du *kathakali*.
- 3 J. GROTOWSKI, « O konkretności natchnienia [La Dimension concrète de l'inspiration] », dissertation dactylographiée non numérotée, conservée dans les archives de l'Institut Grotowski à Wrocław ; citée et traduite en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 78 : « la composizione della vita. »
- 4 *Ibid.* : « la pienezza dell'arte dell'attore ».
- 5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 24 : « the actors [...] made brief and limited forays into the spectator areas, and addressed the audience directly using lines from the Byron text ».
- 6 *Ibid.* : « the spectators themselves were designated as descendants of Cain ».
- 7 Première le 13 décembre 1960 au Théâtre des 13 Rangs.
- 8 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 321 :

contexte polonais, ce qui facilita le travail de montage textuel¹ de Grotowski, et qui nourrit la recherche de l'artificialité et de la composition dans le jeu des acteurs. Qui plus est, selon Ludwik Flaszen, ce choix était « comme une mise en évidence des sources dans lesquelles [puisait] le style de [leur] théâtre² ». Dans le programme de salle dont le titre, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs, et en particulier par les critiques », est étonnamment explicite³, Flaszen explique ainsi :

Le théâtre oriental est un théâtre rituel où la représentation communique avec le spectateur par le moyen de signes conventionnels, et où la division entre scène et public n'existe pratiquement pas. Le théâtre rituel est le contraire du théâtre d'illusion où on reproduit sur scène une image supposée de la vie que le spectateur regarde de côté⁴.

L'un des facteurs essentiels de cette remise en question de la division entre scène et public, et des expérimentations spatiales qui en découlèrent, fut l'entrée dans l'équipe du Théâtre des 13 Rangs de l'architecte Jerzy Gurawski⁵, qui à partir de *Shakuntala* fut responsable de la création scénographique de tous les spectacles de la compagnie, jusqu'au *Prince constant*. Son travail sur l'espace fut capital dans le développement, l'évolution et la réception internationale des travaux du groupe dirigé par Grotowski⁶. En effet, ce dernier, qui recherchait alors des moyens théâtraux

« *We chose it because of Grotowski's weakness for India, doubtless.* »

- 1 Le texte de Kālidāsa, datant approximativement du IV^e ou du V^e siècle, servit ainsi de « canevas » à Grotowski, qui le coupa, le réarrangea, et y inséra « des fragments du livre des *Lois de Manu* – recueil de règles de la vie courante –, du *Kamasutra* – manuel indien ancien de l'art de l'amour – ainsi que de textes rituels ou autres ». L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 59.
- 2 L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 59.
- 3 Le titre prescriptif de ce texte marque à la fois la volonté assumée par les directeurs du Théâtre Laboratoire d'orienter la lecture de la pièce – et l'auto-ironie dont ils pouvaient faire preuve à ce propos.
- 4 L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 59.
- 5 Jerzy Gurawski rencontra Grotowski juste après avoir terminé ses études d'architecture à l'École Polytechnique de Cracovie, en 1960. Il lui parla de son projet de fin d'études, un « théâtre rond » dans lequel les spectateurs étaient installés tout autour de la scène. Cette proposition intéressa vivement Grotowski, qui proposa à l'architecte de le rejoindre à Opole. Gurawski revient sur les circonstances de son entrée au Théâtre des 13 Rangs dans un entretien réalisé en décembre 2018 par Kiasa Nazeran, dans lequel il date cette rencontre de 1959, et non de 1960 comme l'affirme Grotowski. Toutefois, il explique que cette rencontre eut lieu devant le Théâtre 38 à Cracovie, après l'une des conférences de Grotowski sur la philosophie orientale – et ces conférences eurent lieu entre 1957 et 1958 : il est donc difficile d'en déterminer la date exacte, au vu de ces récits contradictoires. Voir l'entretien présenté en annexe de la thèse de K. NAZERAN, « Entretien avec Jerzy Gurawski », *L'acteur européen en quête de l'organicité au XX^e siècle*, Art et histoire de l'art, sous la direction de G. FREIXE, Université Bourgogne Franche-Comté, 2020, p. 390-398.
- 6 Eugenio Barba écrit à ce propos : « Leur rencontre appartient au nombre des événements que l'on peut qualifier d'historiques. Aucun des deux n'aurait pu, seul, parvenir à cet extraordinaire résultat. [...] L'histoire du théâtre n'a pas donné leur juste place à ses mérites alors que Grotowski s'est toujours plu à les souligner. Comme cela arrive souvent, l'engagement collectif, la créativité d'un groupe, la symbiose opérationnelle de plusieurs personnes se trouve résumée par un seul nom. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 32-33.

concrets pour amener le spectateur à une « participation directe, vivante¹ » et à une « réaction directe, ouverte, franche et authentique² », expliqua quelques années plus tard, en 1969 :

Du point de vue des compositions spatiales, cela n'était pas suffisamment précis ; ce n'est qu'un peu plus tard, c'est-à-dire en 1960, après certains spectacles où j'avais cherché cette organisation du rite entre les acteurs et les spectateurs, quand j'ai rencontré un architecte très intelligent, très vivant et plein de cette tentation, Jerzy Gurawski, qu'avec lui nous avons entrepris sans concession la conquête de l'espace³.

Grotowski détaille alors les implications concrètes de cette « conquête de l'espace » : « pour chaque représentation on doit organiser l'espace, on doit liquider cette idée de la scène et de la salle comme étant deux choses absolument divisées, on doit utiliser le jeu de l'acteur comme stimulus pour mettre en jeu le spectateur⁴ ». Pour *Shakuntala*, Gurawski imagina une architecture bifrontale – les spectateurs étaient disposés de part et d'autre d'un espace central dans lequel se déroulait l'action – et dans le dos de ces deux ensembles de spectateurs se trouvaient des plate-formes du haut desquelles deux comédiens commentaient l'action. De plus, dans le prolongement des premières tentatives de *Cain*, « les spectateurs se virent attribuer des rôles, cette fois en tant qu'ermites et courtisans au sein de la pièce, et furent traités comme des “participants”, l'éclairage étant utilisé alternativement sur la scène et dans le public⁵ ». Le but recherché à travers cette déstructuration de l'espace était de briser les habitudes de regard et de pensée du spectateur, pour que ce dernier, désorienté et « cerné de tous côtés par des acteurs se sente non comme un témoin passif des événements mais comme un participant actif du “rituel” qui se déroule au centre⁶ ». Il est intéressant de noter que le terme de « témoin » est ici utilisé péjorativement, avec une connotation négative de passivité – alors qu'il deviendrait ensuite central dans les réflexions de Grotowski et Flaszen sur le rôle du spectateur du Théâtre Laboratoire face à l'« acte total » de l'acteur. Qui plus est, du fait de l'étrangeté même du texte de Kālidāsa (et de sa traduction polonaise), cette perte de repères spatiaux s'accompagnait d'une perte de repères culturels des spectateurs – ce qui fut fait selon Grotowski lui-

1 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », conférence prononcée le 15 octobre 1968 au Centre de l'Académie polonaise des sciences de Paris, sous la présidence du directeur du Conservatoire d'Art Dramatique de Paris, Pierre-Aimé Touchard, *France-Pologne peuples amis*, n°28-29, 1968, p. 14.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 32 : « the spectators were assigned roles, this time as hermits and courtiers within the play, and were treated as “participants” with lighting used alternately on the stage and audience area ».

6 L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 62.

même « dans une intention assez méchante¹ » : le pseudo-orientalisme et le ritualisme du spectacle visaient en quelque sorte à se jouer des spectateurs, en leur proposant « une parodie des représentations courantes que l'on se fait des théâtres de l'Orient² ».

Toutefois, précise Grotowski, au-delà de ces propositions de jeu orientalisant et de ces « recherches ironiques et dirigées contre le spectateur, a existé comme tentation de retrouver un système de signes pour notre théâtre, pour notre civilisation³ ». En effet, dans sa recherche des « ressources du jeu rituel qui existe encore dans différents pays⁴ », Grotowski s'appuie sur l'exemple de l'Opéra de Pékin⁵, qui selon lui « a sa structure rituelle, cérémoniale, des signes organiques, dégagés, traditionnels, toujours répétés pour chaque représentation, [... comme] un langage [constitué d']idéogrammes du geste et du comportement⁶ ». Cependant, qu'il s'agisse du *jīngjù* ou d'autres formes performatives asiatiques, le sens de ces « signes » ou « idéogrammes » est très étroitement lié à leur contexte culturel : d'une part, ils sont inséparables de la longue tradition artistique à laquelle ils appartiennent, et doivent être « décodés⁷ » par un public de connaisseurs partageant les mêmes références culturelles⁸ ; et d'autre part, pour être accomplis correctement, ils nécessitent un entraînement extrêmement rigoureux, dès le plus jeune âge, et traditionnellement

1 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 19.

2 L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 62.

3 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 19.

4 *Ibid.*

5 Grotowski ne put cependant observer concrètement le *jīngjù* et ses méthodes d'entraînement qu'en août-septembre 1962, lors d'un voyage en Chine financé par le Ministère de la Culture et des Arts polonais. La conférence « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite » date de 1968, mais les répétitions pour *Shakuntala* eurent lieu en 1960 : Grotowski ne pouvait donc à cette époque n'en avoir qu'une connaissance théorique, à travers des lectures et d'éventuelles photographies – et la documentation sur les arts asiatiques était encore rare et difficile d'accès à cette époque. Il est également possible qu'il y ait ici, dans une certaine mesure, une part de reconstruction *a posteriori* de l'histoire et de la démarche du Théâtre Laboratoire de la part de Grotowski : il s'agirait alors de rassembler et de « lisser » des étapes diverses et parfois contradictoires, pour donner l'image d'un cheminement cohérent, avec une direction claire dès le commencement. C'est également ce que l'on peut supposer lorsque Flaszen écrit, dans le programme de salle de *Shakuntala* : « Tous les spectacles de Jerzy Grotowski, et non pas seulement *Shakuntala*, observent le principe du rituel » – alors qu'il est difficile de déceler ce principe, autrement qu'en germes, dans les spectacles précédents. Voir L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 59. Le chercheur Marco De Marinis confirme également ce cheminement : « Au début *plus exprimée que réellement appliquée*, cette intention [de faire du théâtre un rituel laïque] trouve sa première réalisation concrète en 1961 avec la mise en scène des *Aïeux* de Mickiewicz [...] ». M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 195. [Nous soulignons.]

6 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 19.

7 Eugenio Barba écrit à propos du *kathakali* : « Chaque geste, chaque petit mouvement est un idéogramme qui écrit l'histoire et ne peut être compris que si sa signification conventionnelle est connue. Le spectateur doit apprendre la langue, ou plutôt l'alphabet de la langue, pour comprendre ce que dit l'acteur. [*Each gesture, each little motion is an ideogram writes out the story and can be understood only if its conventional meaning is known. The spectator must learn the language, or rather the alphabet of the language, to understand-what the actor is saying.*] » E. BARBA, « The Kathakali Theatre [Le Théâtre Kathakali] », *TDR*, vol. 11, n°4 (Été, 1967), p. 38.

8 Toutefois, l'absence de cette « compétence culturelle » n'empêche pas le spectateur non-initié d'être sensible au pouvoir de fascination de ces « signes », comme nous le verrons en étudiant le rapport d'Eugenio Barba aux techniques performatives orientales.

dispensé par un maître à des disciples. Cette aspiration à créer un « alphabet de signes scéniques convenus¹ » adapté au monde occidental, aussi séduisante soit-elle, semblait donc vouée à l'échec – et c'est d'ailleurs le constat que fit Grotowski lui-même, en 1968, en revenant sur son propre travail : en l'absence d'un « ciel commun de croyance² », de références culturelles et spirituelles communes rassemblant des spectateurs qui « connaissent bien la liturgie³ », il était impossible de créer *ex nihilo* – et en une seule génération – un système de signes qui fasse immédiatement sens dans le contexte culturel occidental, que Grotowski assimilait à une « Tour de Babel⁴ ». Ainsi, si dans leur volonté de « [jouer] au théâtre oriental⁵ », les acteurs du Théâtre des 13 Rangs réussirent dans une certaine mesure à construire un spectacle fondé sur « de petits signes gestuels et vocaux⁶ », Grotowski commenta *a posteriori* :

Mais j'ai observé qu'il s'agissait d'une transposition ironique de tous les stéréotypes possibles, de tous les clichés possibles ; chacun de ces gestes, de ces idéogrammes spécialement construits, constituait en fin de compte ce que Stanislavski appelait des “clichés gestuels” ; en vérité, ce n'était pas “J'aime” avec la main sur le cœur, mais cela se résumait finalement à quelque chose de similaire. Il devint clair que ce n'était pas la voie à suivre⁷.

Malgré tout, cette volonté de créer un « système de signes » constitua une étape extrêmement importante dans le travail du Théâtre des 13 Rangs, comme le précise Grotowski : « c'est alors que nous avons dû introduire des exercices vocaux dans notre groupe, car il est impossible de créer des signes vocaux sans un entraînement spécial⁸ ». Le travail sur *Shakuntala* se situe donc « à la croisée des chemins⁹ », et marque la première étape de l'équipe dirigée par Grotowski vers le développement de méthodes concrètes d'entraînement de l'acteur – même si cet entraînement était encore « positif¹⁰ » et spécifiquement destiné à l'accomplissement d'actions précises dans un

1 L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 62.

2 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 22.

3 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 49 : « know the liturgy well ».

4 *Ibid.* : « Tower of Babel ».

5 L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 62.

6 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 19.

7 *Ibid.* : « *Ma ho osservato, che era una trasposizione ironica di ogni possibile stereotipo, di ogni possibile cliché ; ognuno di questi gesti, di questi ideogrammi costruiti appositamente, costituiva in fondo quello che Stanislavskij chiamava “cliché gestuali” ; per la verità non era “io amo” con la mano sul core, ma in definitiva si riduceva a qualcosa di simile. Divenne chiaro che non era questa la via.* »

8 *Ibid.* : « *proprio allora abbiamo dovuto introdurre nel nostro gruppo gli esercizi vocali, di fatto non sarebbe possibile creare segni vocali senza una preparazione speciale* ».

9 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 321 : « *At that time we were at a crossroads.* »

10 Par opposition à la « *via negativa* » qui comme nous le verrons consistait non pas à enseigner aux acteurs des

spectacle : il s'agissait de créer des signes corporels et vocaux précis, « adaptés en fonction du processus de formation des idéogrammes gestuels comme dans le théâtre ancien et médiéval d'Europe, aussi bien que dans les théâtres africain et oriental¹ ». Néanmoins, précise Barba en décrivant les exercices créés par la compagnie à cette époque, il ne s'agissait pas de

[...] chercher à fixer des idéogrammes comme par exemple dans l'Opéra de Pékin où, afin de désigner une fleur particulière, l'acteur accomplit un geste spécifique et immuable, hérité de siècles de tradition. De nouveaux idéogrammes [devaient] être constamment recherchés et leur composition apparaît immédiate et spontanée².

Ainsi, pendant la préparation de *Shakuntala*, les acteurs du Théâtre des 13 Rangs commencèrent à travailler concrètement et quotidiennement sur l'art de l'acteur, à la recherche d'une composition rigoureuse du mouvement et d'un traitement artificiel et maîtrisé de la voix, qui ne devait « pas seulement être porteuse de significations et d'intentions [...] mais également jouer de sa valeur sonore, se composer en taches sonores, jouer d'artificialité³ ». Ludwik Flaszen se souvient ainsi : « Tout le mouvement de ce spectacle était, pour la première fois dans notre théâtre, extrêmement précis et proche de la danse. De même, toute la partition sonore⁴ ». C'est donc dans ce travail sur *Shakuntala* qu'a réellement pris forme la recherche de l'artificialité dans l'équipe du Théâtre des 13 Rangs, à travers un travail corporel et vocal permettant de construire et d'articuler « un cristal de signes, [une] forme en même temps froide, élaborée et presque acrobatique⁵ ». Cette quête de l'artificialité – qui serait plus tard contrebalancée par la recherche, complémentaire, de l'organicité – devint à partir de *Shakuntala* le cœur du travail de Grotowski, et marqua le début de l'aventure de la compagnie dans la recherche sur le jeu de l'acteur.

techniques et des savoir-faire spécifiques, mais à éliminer systématiquement leurs blocages personnels. Voir la note introductive de Grotowski dans E. BARBA, « L'entraînement de l'acteur (1959-1962) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 101 : « À cette époque, j'étais à la recherche d'une technique positive ou, autrement dit, d'une certaine méthode d'entraînement capable objectivement de donner à l'acteur un savoir-faire créateur enraciné dans son imagination et ses associations personnelles. Certains éléments de ces exercices ont été retenus pour l'entraînement au cours de la période suivante, mais leur but a changé. Tous les exercices qui constituaient simplement une réponse à la question : "Comment faire cela ?" ont été éliminés. »

1 *Ibid.*, p. 111.

2 *Ibid.*

3 L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 62.

4 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 321 : « *The whole movement of this performance was, for the first time in our theatre, extremely precise and dance-like. Likewise the whole score of sound.* »

5 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », conférence prononcée le 15 octobre 1968 au Centre de l'Académie polonaise des sciences de Paris, sous la présidence du directeur du Conservatoire d'Art Dramatique de Paris, Pierre-Aimé Touchard, *France-Pologne peuples amis*, n°28-29, 1968, p. 19.

4. *Les Aïeux et Kordian* : le « théâtre psycho-dynamique » et la recherche d'un rite collectif [1961 – 1962]

Après *Shakuntala*, constatant l'impossibilité de créer *ex nihilo* des « signes » théâtraux efficaces à partir de références extra-occidentales, Grotowski changea de stratégie. Les deux spectacles suivants – *Les Aïeux [Dziady]*¹, d'après Mickiewicz, et *Kordian*², d'après Słowacki – marquèrent un nouveau tournant dans l'histoire du Théâtre des 13 Rangs : il s'agit en effet de deux grands drames romantiques emblématiques du répertoire national polonais³, dans lesquels « se sont exprimés les complexes collectifs des Polonais, avec leurs combats, leurs vérités et leurs folies⁴ », construisant ainsi « une sublime déclaration de l'identité de la culture polonaise⁵ ». Dans les deux pièces, écrit Ludwik Flaszen, le personnage principal incarnant la « révolte romantique⁶ » est « un individu héroïque possédé par l'obsession du salut des autres dans des gestes pathétiques et des élans de sacrifice. Une attitude polonaise traditionnelle formée dans la période du désespoir qui a suivi les Partages de la Pologne, mais devenue absurde et incompréhensible⁷ ». Cette remise en question des valeurs nationales profondément ancrées dans la psyché polonaise ; cette attaque irrévérencieuse du mythe de la Pologne comme « Christ des Nations » ; et cette attitude critique envers l'archétype du « Héros-Christ⁸ » accomplissant un sacrifice individuel pour le salut de la

1 Première le 18 juin 1961 au Théâtre des 13 Rangs. Adam Mickiewicz, chef de file du romantisme polonais, écrit *Les Aïeux* entre 1823 et 1832, d'abord en Pologne, puis, après la Grande Émigration, en exil entre Dresde et Paris. Il s'agit de la pièce la plus souvent montée du répertoire romantique polonais.

2 Première le 14 février 1962 au Théâtre des 13 Rangs. Juliusz Słowacki écrivit *Kordian* en 1834, alors qu'il était en exil à Paris.

3 Mickiewicz définit ainsi l'essence du drame romantique polonais : « Le drame, dans la plus haute et la plus large signification de ce mot, doit réunir tous les éléments d'une poésie vraiment nationale, de même que l'institution politique d'une nation doit en exprimer toutes les tendances politiques ». A. MICKIEWICZ, « L'église officielle et le messianisme : philosophie et religion », *Les Slaves : cours professé au Collège de France (1842-1844)*, Comptoir des Imprimeurs-unis, Paris, 1849, p. 302. Cette réflexion reflète la quête identitaire essentielle du romantisme polonais, face à l'histoire violente et aux Partages de la Pologne. Par ailleurs, *Les Aïeux* et *Kordian* furent notamment toutes deux montées par Leon Schiller, figure emblématique du théâtre polonais de l'entre-deux-guerres, en 1934-1935.

4 L. FLASZEN, « Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 67.

5 M. FABBRI, « Grotowski et la contre-culture », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 65.

6 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 72. Ce texte est un document de travail à usage interne.

7 L. FLASZEN, « *Kordian* – Commentaire sur la mise en scène de Jerzy Grotowski, *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 68. Ce texte fut imprimé et distribué aux spectateurs du Théâtre des 13 Rangs pour expliquer la démarche de la compagnie.

8 M. BORIE, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? ...*, *op. cit.*, p. 125. Cet archétype, incarnant à la fois la grandeur et la misère des aspirations humaines, n'est pas sans rappeler celui du *yurodiviy*, le « fou de Dieu ». Par ailleurs, remarque Kiasa Nazeran, Gustaw-Konrad, le héros romantique des *Aïeux*, et *Kordian* – comme plus tard le Prince Fernand dans *Le Prince constant* et l'Idiot dans *Apocalypsis cum figuris* – incarnent tous des « avatars polonais de Jésus » – ce qui entre en résonance avec la lecture secrète par Grotowski de la *Bible* et de *La Vie de Jésus*, de Renan, pendant son enfance à Nienadówka. Voir K. NAZERAN, *L'acteur européen en quête de l'organicité au XXe siècle, op. cit.*, p. 268.

collectivité dans une « répétition désacralisée de la Passion¹ », allaient être centrales dans la suite des travaux de Grotowski. Qui plus est, selon Zbigniew Osiński, le « problème du théâtre rituel était à l'époque fondamental pour les recherches de la Compagnie² », ce qui justifia d'autant plus le choix de mettre en scène *Les Aïeux*, une pièce profondément ancrée dans la tradition folklorique polonaise, et dont la « matrice rituelle³ » est un rite populaire syncrétique, entremêlant des éléments païens et chrétiens, appelé la « fête des Aïeux⁴ ». En s'attaquant – littéralement – aux grands textes du répertoire polonais, d'une manière qui fut parfois considérée comme blasphématoire, il s'agissait pour Grotowski de « [confronter] nos racines avec notre comportement courant et les stéréotypes⁵ », en s'appuyant sur « l'introspection et sur l'ensemble de notre super-ego national, qui a été moulé dans un climat national particulier, devenant ainsi l'une de ses parties intégrantes⁶ ». C'est cette dimension d'introspection collective qui amena Eugenio Barba à appeler ce théâtre « psychodynamique⁷ », c'est-à-dire « capable de déclencher une violente réaction psychique chez le spectateur⁸ », dans un document qu'il rédigea en 1962, au début de son apprentissage auprès de Grotowski. Tout en prenant pour modèles les rituels primitifs comme « berceau du théâtre, manifestations qui engageaient la vie psychique des participants, [...] cimentant la solidarité du clan et, souvent, la seule occasion pour briser un tabou⁹ » ; Grotowski recherchait dans les grands textes classiques « une certaine concentration d'expériences humaines, de représentations, d'illusions, de

1 *Ibid.*

2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 141 : « *Il problema del teatro rituale era all'epoca fondamentale per le ricerche della Compagnia.* »

3 M. MASŁOWSKI, « Les recherches rituelles dans le théâtre polonais », *Ligeia*, n°85-88, 2008, p. 161.

4 Pour plus d'informations sur cette « matrice rituelle des Aïeux », et sur l'importance de l'œuvre de Mickiewicz pour les « déploiements du rituel » dans l'esthétique du théâtre polonais, voir notamment M. MASŁOWSKI, « La structure rituelle des Aïeux et ses conséquences esthétiques », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2009, p. 43-61 ; ainsi que M. MASŁOWSKI, « Les recherches rituelles dans le théâtre polonais », *Ligeia*, n°85-88, 2008, p. 161-169. Le second article est une version plus détaillée du premier, dans laquelle l'on apprend notamment qu'en 1941, le jeune Karol Wojtyła joua dans une mise en scène des Aïeux dirigée par Mieczysław Kotlarczyk, le fondateur du Teatr Rapsodyczny [Théâtre Rhapsodique] et le mentor théâtral du jeune acteur polonais – qui deviendrait plus tard le pape Jean Paul II. Malgré les différences évidentes entre Karol Wojtyła et Grotowski, le chercheur Antonio Attisani souligne le fait que « l'orientation philosophique des deux Polonais partageait une notion de la réalisation de soi par l'auto-transcendance, le “don de soi”, avec une insistance sur le “faire ensemble avec les autres” ». A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été 2008), p. 83 : « *the philosophical orientation of the two Poles shared a notion of self-realization through self-transcendence, the “gift of oneself”, with an insistence on “doing together with others”* ». Pour plus de détails sur les relations entre la conception du théâtre de Grotowski et celle de Karol Wojtyła, voir notamment la thèse de C. MATSON, *Towards a eucharistic theatre : the theatrical theologies of the Reduta, the Rhapsodic Theatre, and Grotowski's Lab [Vers un théâtre eucharistique : les théologies théâtrales de la Reduta, du Théâtre Rhapsodique et du Laboratoire de Grotowski]*, Institute for Theology, Imagination and the Arts (ITIA), sous la direction de T. HART, University of Saint Andrews, 2016. Voir également K. WOJTYŁA, B. TABORSKI (trad.), *The Collected Plays and Writings on Theatre [Recueil de pièces et d'écrits sur le théâtre]*, University of California Press, Berkeley, 1987.

5 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 51.

6 *Ibid.*

7 E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzedów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzedów*, Opole, 1962, p. 6.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 2.

mythes et de vérités qui sont encore actuels aujourd'hui pour nous¹ » : autrement dit, des « archétypes, des situations fondamentales du destin humain² ». Ce terme d'« archétype » dans la terminologie du Théâtre Laboratoire est bien sûr emprunté aux lectures de Karl Gustav Jung, dont Grotowski admit à de nombreuses reprises l'importance essentielle dans son propre travail, notamment vers la fin de sa vie, dans le cadre de sa chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France : « Prenons l'exemple de Stanislavski qui, à diverses périodes de sa vie, s'est inspiré des recherches de Ribot et de Pavlov³. Pour moi aussi, il y a eu différents livres utiles dans le travail. L'un des plus importants a été le livre autobiographique de Jung, *Ma Vie*⁴. »

L'objectif des adaptations des *Aieux* et de *Kordian* par la compagnie du Théâtre des 13 Rangs était donc d'attaquer l'inconscient collectif et les mythes nationaux polonais, d'en exhumer les archétypes profonds qui y étaient sédimentés et, à travers une « psychomachie⁵ de l'acteur et du spectateur⁶ », de briser les mécanismes de défense de ce dernier, pour le provoquer et l'inciter à participer à une forme de rite ou de « catharsis collective⁷ ». Dans son article « Les enjeux thérapeutiques du mythe dans le théâtre de Jerzy Grotowski », dans lequel elle établit un parallèle entre le travail théâtral de Grotowski et la méthode psychanalytique de Carl Gustav Jung, Paola Pelagalli définit ainsi les enjeux de ce théâtre comme « psychotérapie sociale⁸ » et comme « recherche identitaire⁹ » :

Le moyen en est la représentation sur la scène d'une « mythologie commune », c'est-à-dire de thématiques censées toucher autant le groupe des acteurs que le groupe des spectateurs, et de les unir dans un lien empathique qui serait la condition nécessaire pour une sorte de catharsis collective. [...] Grotowski affirme que le même parcours souhaité par Jung pour le patient dans

1 J. GROTOWSKI, N. KATTAN, « Le théâtre est une rencontre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 53.

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 31.

3 Pour plus de détails sur l'influence des recherches du psychologue français Théodule-Armand Ribot et du physiologue russe Ivan Pavlov (entre autres) sur les travaux de Stanislavski (et de Meyerhold), voir notamment G. SOFIA, « Towards a 20th Century History of Relationships between Theatre and Neuroscience [Vers une Histoire des relations entre théâtre et neurosciences au XXème siècle] », *Brazilian Journal on Presence Studies*, V. 4, n°2, Porto Alegre, 2014, p. 313-332.

4 J. GROTOWSKI, transcription de la septième leçon du cycle « “La lignée organique” au théâtre et dans le rituel », donnée à Paris, le 20 octobre 1997, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique ; citée et traduite en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, *op. cit.*, p. 467 : « *Prendiamo pure l'esempio di Stanislavskij, che in diversi periodi della vita si è ispirato alle ricerche di Ribot e di Pavlov. Anche per mi ci sono stati diversi libri utili nel lavoro. Uno dei più importanti è stato il libro autobiografico di Jung Ma Vie.* »

5 Littéralement : « combat de l'âme ».

6 L. FLASZEN, « Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 67.

7 P. PELAGALLI, « Les enjeux thérapeutiques du mythe dans le théâtre de Jerzy Grotowski », C. CHANTRAINE BRAILLON, J. DUBATTI (dirs.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Éditions des archives contemporaines, 2022, p. 263.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 266.

son analyse se reproduit au théâtre : [...] le « sujet mythique » représenté sur la scène est reconnu par le spectateur comme une partie de soi ; l'extériorisation sur la scène d'un sujet mythique appartenant à son inconscient l'induit à identifier son individualité comme partie d'une structure collective plus ample. L'individu est ainsi poussé à se détacher des structures de pensées collectives et héritées pour reconnaître sa propre individualité et atteindre ce qui pour Jung est le but du parcours analytique : l'individuation¹. Grâce à la représentation, autant le spectateur que l'acteur exercent une catharsis des sujets mythiques intériorisés. [...] Le but de la performance théâtrale devient alors la découverte d'une identité individuelle nettoyée des images collectivement partagées et des stéréotypes acquis par l'héritage socio-culturel, composantes psychiques qui n'appartiennent pas vraiment à l'individu².

Nous ajouterions une étape supplémentaire à ce processus : l'extériorisation de l'archétype, par son incarnation et sa dégradation blasphématoire sur la scène, permet non seulement au spectateur de l'identifier *en tant qu'archétype* appartenant à l'inconscient collectif, et donc de s'en détacher de manière critique – mais également, dans un second mouvement, de l'« approprier³ » de manière consciente, volontaire et subversive. Ainsi, cette confrontation des mythes et des archétypes polonais, et notamment de « l'idée romantique de sacrifice⁴ », passait par la mise à l'épreuve des textes canoniques de la culture polonaise, qui étaient encore une fois fragmentés, réarrangés⁵ – et violentés, à travers la « dialectique de l'apothéose et de la dérision », théorisée par Tadeusz Kudliński⁶ à propos des *Aïeux* et immédiatement reprise par Grotowski, qui la considérait comme

1 Il faut toutefois préciser ici que dans la pensée de Jung, le processus d'individuation est un travail fondamentalement individuel et secret, alors que Grotowski cherche à cette époque un processus collectif.

2 *Ibid.*, p. 263.

3 Au sens le plus fort du terme : non pas en faire une possession, mais « rendre propre à soi-même ». Nous nous référons ici à la lecture heideggerienne de ce terme, que le philosophe choisit pour traduire l'allemand *Ereignen*. Dans une note de traduction d'*Acheminement vers la parole*, on peut ainsi lire : « *Ereignen* veut donc dire, en une première approximation pensive : le mouvement d'amener (*er-*) au propre (*das Eigene*). [...] Dans des locutions simples (comme “remis en main propre”), “propre” n'est plus du tout entendu dans le registre de la propriété ou possession, mais signifie : ce qui appartient à quelqu'un ou quelque chose en tant que tel. / Il est donc nécessaire d'entendre *toujours* à travers le verbe *approprier* non pas “faire qu'une chose devienne la propriété”, mais bien : “amener quelque chose à être ce qu'elle est”. / Cela étant bien noté, remarquons avec Heidegger que l'étymologie réelle de *Ereignen* est tout autre ! *Ereignen* ne vient en effet pas de *er-eignen*, mais de *er-äugnen*, qui signifie : mettre devant les yeux, rendre visible. Mais qu'est-ce, en fait, que *rendre-visible* ? N'est-ce pas montrer *en quoi* quelque chose apparaît comme ce qu'il est ? Proposer ici d'entendre *eigen* (le propre) au lieu de *aug* (l'oeil) [...] ce n'est donc pas violence arbitraire, mais puissance de la pensée [...]. » M. HEIDEGGER, F. FÉDIER (trad.), *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1988, note de traduction, p. 28.

4 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 81.

5 Pour *Les Aïeux*, Grotowski a coupé de longs fragments du texte de Mickiewicz et en a réorganisé d'autres, auxquels il a ajouté des extraits de Shakespeare, de Jean Paul, et des citations de Mickiewicz traitant du caractère populaire de la fête des Aïeux. Pour *Kordian*, en plus de nombreuses coupures dans le texte de Słowacki, Grotowski « a éliminé de la représentation toutes les scènes qui suivent l'épisode de *L'Hôpital de fous*. Ce dernier est devenu comme le cadre de l'ensemble. On y a inscrit l'histoire du héros, il ouvre le spectacle et il le clôt. Des fragments en reviennent sans cesse comme un thème musical de base. » L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 79.

6 T. KUDLIŃSKI, « “Dziady” w 13 Rzędach, czyli krakowiacy w Opolu [“Les Aïeux” aux 13 Rangs, ou les Cracoviens à Opole] », *Dziennik Polski*, n°159, 1961, cité dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 139.

« la meilleure formulation de son approche des textes classiques¹ ». À titre d'exemple, la « Grande Improvisation », le monologue emblématique des *Aïeux*, dans lequel le héros romantique Gustaw-Konrad, joué par Zygmunt Molik, est censé incarner une forme de révolte prométhéenne, fut traité de manière blasphématoire :

Le monologue [...] se présente comme un chemin de croix. Les mots de révolte sont prononcés humblement, le personnage courbé sous la croix qui de plus n'est pas l'instrument de torture sublime connu mais un balai domestique. Il tourne dans toute la salle, tombant par à-coups sous le poids de son accessoire trivial, dans des poses iconographiques de Christ montant au Golgotha. [...] Le Prométhée déshonoré dont on a dépouillé la révolte de sa dignité, et son blasphème devient tantôt ridicule tantôt pitoyable, ou encore à la fin, s'identifie à une prière fidèle².

Le morceau de bravoure du personnage éponyme de *Kordian*, incarné par Zbigniew Cynkutis, un monologue « au sommet du Mont Blanc » où le héros national offre sa vie en sacrifice pour le salut de la Pologne, subit le même traitement : l'action de la pièce ayant été entièrement déplacée dans un asile psychiatrique, Kordian, frappé de délire et tétanisé, prononçait son monologue sur un lit d'hôpital, pendant que les médecins lui faisaient une saignée pour faire baisser sa tension – l'apothéose romantique de son sacrifice individuel étant ainsi tournée en dérision par « le prosaïsme de l'acte médical³ ». Toutefois, à travers la dégradation de ces archétypes – ce Christ titubant sous le fardeau d'un simple balai ou ce Don Quichotte polonais aliéné et impuissant –, il ne s'agissait pas simplement de faire la parodie de ces chefs-d'œuvre nationaux. À propos des *Aïeux*, Flaszén écrit ainsi, non sans ironie : « La mise en scène n'est en rien, Dieu nous en garde, une parodie de prophétie⁴ ». Ainsi, malgré le traitement grotesque des situations tragiques dans lesquelles étaient placés les héros, ces derniers parvenaient par contraste à s'élever vers le sublime : par la « prière fidèle » de Gustaw-Konrad, ou par le fait que pendant le délire de Kordian, le « sang matériel se mêle au sang métaphorique, la souffrance rêvée à la véritable souffrance, le physique au spirituel, la basse corporéité à l'envol poétique⁵ ». Les adaptations de Grotowski étaient certes blasphématoires envers les grands mythes polonais – mais pour blasphémer, il faut encore croire, dans une certaine mesure, à l'entité que l'on offense :

Celui qui profane n'apprécie ou ne reconnaît pas le caractère sacré de l'objet qu'il profane, mais celui qui blasphème est parfaitement conscient du sacré ; il a peur et tremble devant le divin.

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Voyages », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 25.

2 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 79.

3 *Ibid.*, p. 84.

4 *Ibid.*, p. 74.

5 *Ibid.*, p. 84.

Ainsi, le blasphème réaffirme, voire rétablit, le sacré même qu'il conteste ; il est un chemin de rédemption¹.

C'est ce qu'exprime Ludwik Flaszen, lorsqu'il dit que les « plus grands blasphèmes de Grotowski lui servaient à nouer un dialogue vivant, “*fascinans et tremens*”, avec le Sacré qui s'était endormi dans les âmes des propriétaires de petites voitures épris par le goût de la consommation et soumis à la religion de la routine² ». On observe donc, dans cette dialectique d'apothéose et de dérision, une double dynamique de dégradation et d'appropriation : en dernier lieu, l'objectif de cette violence faite aux textes du canon polonais était donc de « mettre face à face mythe et société, pour les profaner³ tous les deux, c'est-à-dire pour les affirmer tous les deux⁴ » ; de libérer « l'énergie de la congrégation ou de la tribu en incorporant le mythe et en le profanant⁵ ou plutôt en le transcendant⁶ » ; ou encore, de « retrouver, sous une autre forme, la possibilité de régénérer par la représentation la vérité individuelle et la vérité du groupe⁷ » dans une forme de « rituel laïc⁸ ».

À travers ces termes de « vérité du groupe », de « congrégation » ou de « tribu », on voit apparaître ici une nouvelle fonction de la référence au « rituel » dans la pensée de Grotowski : ce terme ne sert plus simplement comme caution d'efficacité aux actions accomplies par les acteurs, mais renvoie plutôt à un événement permettant de « [cimenter] la solidarité du clan⁹ » et de fonder la communauté – ce qui renvoie explicitement à une lecture « fonctionnaliste » du rituel. Cette approche, soutenue par Alfred Radcliffe-Brown¹⁰ et Bronisław Malinowski¹¹ dans le sillage des

1 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 22-23 : « He who profanes does not value or acknowledge the sacred nature of the object he desecrates, but he who blasphemes is very well aware of the sacred; he is afraid and trembles before the divine. Thus, blasphemy reasserts, even re-establishes, the very sacred it challenges; it is a path to redemption. » La chercheuse s'inspire ici d'une réflexion de Zbigniew Osiński, qui établit une différence entre *bluźnierstwo* [blasphème] et *profanacja* [profanation] dans la pensée de Grotowski. Voir Z. OSIŃSKI, « Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski wobec Romantyzmu [Tadeusz Kantor et Jerzy Grotowski contre le romantisme] », D. KOSIŃSKI (dir.), *Tradycja romantyczna w teatrze polskim [La Tradition romantique dans le théâtre polonais]*, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Cracovie, 2007, p. 165.

2 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabyly*, 2001, p. 67.

3 En prolongeant l'analyse précédente, il faudrait ici entendre « pour blasphémer contre les deux c'est-à-dire pour les affirmer tous les deux ».

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 32.

5 De même : « en blasphémant contre lui ou plutôt en le transcendant ».

6 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 21.

7 M. BORIE, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, op. cit., p. 121.

8 *Ibid.*

9 E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzedów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzedów*, Opole, 1962, p. 2.

10 Voir notamment A. R. RADCLIFFE-BROWN, *The Andaman Islanders : A Study in Social Anthropology [Les habitants des îles Andaman : Une Étude d'anthropologie sociale]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1922 ; *Structure and Function in Primitive Society [Structure et fonction dans la société primitive]*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1952 ; et *Method in Social Anthropology [Méthode en anthropologie sociale]*, University of Chicago Press, Chicago, 1958.

11 Voir notamment B. MALINOWSKI, *Sex and Repression in Savage Society [La Sexualité et sa répression dans les sociétés primitives]*, World Publishers, Cleveland et New York, 1929 ; *The Sexual Life of Savages in North-Western*

travaux d'Émile Durkheim¹, considère pour résumer que les rituels ont pour fonction de créer, de perpétuer et de réaffirmer périodiquement les valeurs et les représentations collectives d'un groupe, et constituent ainsi l'expression symbolique de l'unité d'une société, ce qui permet de renforcer sa cohésion et le sentiment d'appartenance communautaire des individus qui la constituent. Michael Houseman et Carlo Severi définissent ainsi cette approche du rituel :

L'exemple de Malinowski [...] faisait autorité [dans la théorie fonctionnaliste de la culture] : illustrer, par l'observation directe sur le terrain, la fonction sociale de tel ou tel trait d'une société primitive signifiait en montrer la nécessité matérielle et donc, d'un point de vue occidental, le caractère rationnel. Le premier but de l'anthropologie sociale était d'expliquer le caractère « étrange », voire scandaleux, des coutumes des primitifs, en montrant comment ces comportements reflétaient des réponses fonctionnelles aux exigences de la survie collective².

Toutefois, cette approche fonctionnaliste fut largement critiquée, notamment par l'anthropologue Gregory Bateson, comme le montrent Michael Houseman et Carlo Severi dans la suite de leur analyse : « La polémique de Bateson [...] concernait la prémisse même du fonctionnalisme, à savoir le concept de fonction adaptative, et le découpage analytique de la réalité sociale qui en dérivait³ ». En effet, cette notion de « fonction adaptative » repose sur une confusion systématique des deux significations du terme de « fonction » : la première désigne un « lien d'interdépendance entre deux termes d'une relation⁴ », ce qui permet aux anthropologues d'« affirmer un lien causal entre plusieurs éléments d'une culture⁵ » ; la seconde « désigne, au contraire, le but [...] présumé d'une coutume sociale, ou d'un objet⁶ ». Les auteurs développent alors les conséquences de cette confusion :

Or, en posant que toute institution sociale est non seulement dépendante d'autres institutions, mais a aussi le but de satisfaire des besoins élémentaires, Malinowski confond systématiquement ces deux significations du concept de fonction. [...] Dans ses descriptions de la vie sociale des Trobriandais, Malinowski a pu établir avec une admirable perspicacité des liens de causalité entre

Melanesia : An Ethnographic Account of Courtship, Marriage, and Family Life among the Natives of the Trobriand Islands [La Vie sexuelle des sauvages du nord-ouest de la Mélanésie], Harcourt, New York, 1931 ; *Coral Gardens and their Magic [Les Jardins de corail]*, George Allen & Unwin, Londres, 1935 ; et *A Diary in the Strict Sense of the Term [Journal d'ethnographie]*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1967.

1 Voir notamment E. DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1912.

2 M. HOUSEMAN, C. SEVERI, « Bateson anti-fonctionnaliste », *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009, p. 14

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

des pratiques différentes. Malheureusement, lorsqu'il prétend tirer de ses observations une théorie de la vie en société, il prend systématiquement des liens de causalité pour des finalités particulières. La théorie malinowskienne de la culture [...] était donc presque entièrement bâtie sur une erreur de méthode, depuis longtemps reconnue et abandonnée en biologie, qui conduit à identifier la finalité d'un phénomène avec sa cause¹.

Par ailleurs, l'ethnologue Michael Houseman, à qui nous emprunterons de précieux outils méthodologiques pour analyser le rituel, reconnaît que sa propre approche « doit beaucoup à la pensée de Gregory Bateson [...], et plus précisément à la primauté qu'il accorde aux interactions et à leur intégration à des systèmes dynamiques² » – ce qui le pousse à « relativiser les fonctions psychologiques ou sociologiques³ » souvent attribuées au rituel, ainsi qu'à entretenir « une certaine méfiance à l'égard des significations “profondes” des actes rituels⁴ ». Ainsi, écrit-il,

[...] l'objet premier d'attention et de réflexion dans l'étude du rituel ne doit être ni les préceptes doctrinaux concernant son accomplissement, ni le commentaire exégétique que font éventuellement les participants, ni même les sentiments ou les idées que les expériences rituelles peuvent susciter en eux, mais la structure de la pratique rituelle elle-même, en tant que séquence organisée d'actes⁵.

Revendiquant alors, en opposition au fonctionnalisme et au symbolisme, une approche « relationnelle » du rituel, appréhendant les actions rituelles comme des « mises en forme et en acte d'un réseau de relations, à la fois entre les participants et avec des entités non humaines (esprits, ancêtres, objets, images, paroles, lieux, etc⁶.) », l'ethnologue conclut :

En tant qu'il est la mise en forme et en acte singulièrement significative de types spéciaux de relation, un rituel est moins un lieu de production de messages précis à déchiffrer (perspective symbolique) ou un dispositif de soutien direct aux structures sociales existantes (perspective fonctionnaliste) qu'un processus particulier de recontextualisation. [...] Dans cette perspective, l'efficacité rituelle peut être comprise comme l'émergence, à la suite et au-delà de l'accomplissement du rituel, de discours et de comportements qui [...] procèdent des relations établies dans le cours de cet accomplissement. L'occurrence de tels discours et comportements exprime l'adhésion des participants moins à des « croyances » abstraites qu'à la réalité persistante

1 *Ibid.*

2 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2012, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 *Ibid.*

5 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 182.

6 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 15.

des relations qu'ils mettent en forme et en acte rituellement¹.

Cette approche relationnelle du rituel, sur laquelle nous reviendrons plus en détail, constituera l'un des fondements théoriques de notre travail d'analyse. Toutefois, lorsque Flaszen décrit *Les Aïeux* comme « un rite qui fait des spectateurs et des acteurs une communauté quasi littérale, par une unité de style qui oscille entre grotesque et tragique, jeu de magie et sérieux de cérémonial religieux² », ce qui est en jeu tient visiblement plutôt d'une lecture « fonctionnaliste » du rituel. Là encore, cette référence aux rites archaïques comme ancêtres du théâtre est motivée par la volonté de guérir la société de sa division et de sa fragmentation – ce qui est, selon Ludwik Flaszen, l'un des traits caractéristiques du romantisme :

Le romantisme est en effet une forme malade de conscience, à la limite de la folie et de la superstition. Malade à la lumière de notre siècle lucide, mais non étrangère à des valeurs, à la lumière des besoins de la psyché collective rendue infirme par des changements violents. Il y a dans le romantisme quelque chose du psychisme archaïque qui ne voudrait ne pas distinguer le rêve de la réalité éveillée, l'individu de la collectivité, l'âme du monde, et il semble voir la garantie de cette unité originelle dans des pratiques de magie qui s'identifient souvent à la poésie. L'homme contemporain est raisonnable, fortement ancré dans la réalité, débarrassé des illusions de l'enfance quant à ses pouvoirs, mais intérieurement désintégré et socialement déraciné. Le romantisme exprime sous une forme naïve la nostalgie d'une unité spirituelle et d'un sentiment d'appartenance au monde. Naïve, donc ridicule, exprimant une nostalgie puissante, donc enthousiasmante. La magie fait rire aujourd'hui, mais elle fascine. La mise en scène des *Aïeux* qui oscille entre moquerie et sérieux exprime par son style cette dualité³.

Dans cette analyse, si Flaszen souligne la naïveté de l'aspiration romantique à retrouver une « unité originelle » et un « sentiment d'appartenance au monde » dans le contexte contemporain marqué par la violence et le déracinement ; il reconnaît en même temps la valeur profonde et la puissance de fascination de cette « nostalgie ». En adoptant une position critique et polémique envers Mickiewicz et Słowacki, il s'agit donc de « retrouver à travers le texte ce qui est encore valable aujourd'hui, au-delà de la dégradation des mythes et de leur dérision⁴ » : c'est-à-dire, des valeurs propres à rassembler les individus en une communauté, sous un « ciel commun de croyance⁵ ». Comme nous l'avons déjà évoqué, Grotowski reviendrait à la fin des années soixante sur cette idée, qu'il

1 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 191-193.

2 L. FLASZEN, « *Les Aïeux*, *Kordian* et *Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 74.

3 *Ibid.*, p. 74-75.

4 M. BORIE, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, op. cit., p. 123.

5 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 22.

considérerait alors comme une chimère face à la « Tour de Babel¹ » du monde contemporain – mais au moment de la création des *Aïeux* et de *Kordian*, c'était cette volonté d'instituer le théâtre « en lieu privilégié, central, [...] en sphère où s'expriment et se cimentent tout à la fois l'unité d'une communauté et les représentations globales qui la fondent² », qui guidait les expérimentations du Théâtre des 13 Rangs. Cette volonté se traduit par deux éléments dans le travail de la compagnie : d'une part, une évolution des méthodes d'entraînement, visant alors à former un « acteur archétypal³ » ; et d'autre part, une évolution de la conception spatiale et de la relation entre les acteurs et les spectateurs, pour amener ces derniers à participer activement au rite collectif. Ces deux éléments étaient profondément interconnectés : pour pouvoir inviter les spectateurs à « être chamans avec [lui]⁴ », l'acteur devait lui-même « être un chaman, il devait faire découvrir au spectateur la relation entre sa propre expérience individuelle et les archétypes collectifs contenus dans le texte, il devait être capable de se transformer sous les yeux du public jusqu'à l'état de transe⁵ ». C'est donc à cette période qu'apparut dans l'imaginaire grotowski la conception de l'acteur comme « sorcier ou magicien, capable de bien plus que le spectateur – et les premières formulations théoriques, tâtonnantes, de l'acteur en tant que chaman/prêtre, capable de guider les témoins et participants vers un territoire inconnu⁶ ». L'analyse par Richard Schechner du chamanisme *en tant que performance* est très fertile pour comprendre cette idée d'un « acteur chaman » : selon Schechner, au-delà de l'apparat spirituel et mythologique qui entoure et nourrit leur pratique, les chamans sont avant tout « des performeurs et des conteurs experts – passés maîtres dans l'art de lancer leur voix, de danser, de chanter, de manipuler des objets et de fabriquer des costumes et des masques spectaculaires⁷ », et qui sont capables de « performer avec une telle

1 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 49 : « *Tower of Babel* ».

2 M. BORIE, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, op. cit., p. 8.

3 E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzedów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzedów*, Opole, 1962, p. 7. Dans ce document, Barba explique qu'il y a selon Grotowski trois étapes dans la formation de l'acteur : l'acteur « élémentaire », c'est-à-dire tel qu'il est formé dans le théâtre académique ; l'acteur « artificiel », capable de composer une structure d'effets ou de signes physiques et vocaux ; et enfin l'acteur « archétypal », capable d'incarner physiquement et vocalement des images tirées de l'inconscient collectif. Le travail de direction d'acteurs de Grotowski devait alors conduire les comédiens d'une étape à l'autre, pour atteindre cette faculté essentielle.

4 J. GROTOWSKI, « Gra w Sziwę (przypisek do praktyki) [Nous jouons à Shiva (postface à pratique)] » ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 127 : « *Non mostriamo allo spettatore un'azione, ma lo invitiamo [...] "a essere sciamani con noi"* ».

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 32. Nous reviendrons ultérieurement sur ce terme problématique de « transe », pour tenter de dissiper les malentendus qu'il provoque fréquemment, encore aujourd'hui.

6 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 114 : « *From this arose at that time the image of the actor as sorcerer or magician, capable of far more than the spectator – and the first, groping, theoretical formulations of the actor as shaman/priest, capable of leading those who witness and participate into unknown territory.* »

7 R. SCHECHNER, « Trance performing and shamanism [La performance de la transe et le chamanisme] », *Performance Studies : An Introduction [Performance studies : une introduction]*, Routledge, Londres et New York, 2013 (première publication en 2002), p. 200 : « *Shamans are expert performers and storytellers – masters at throwing their voices, dancing, singing, manipulating objects, and constructing spectacular costumes and masks* ».

intensité et une telle conviction [qu'ils] transcende[nt] le faux-semblant qui caractérise d'abord [leur] performance. On fait semblant, puis on agit, puis on simule, puis on revient à la vie réelle. Une sorte de ruban de Möbius expérientiel est accompli¹ ». Schechner insiste alors sur la dimension profondément performative du chamanisme, et sur la virtuosité technique qu'elle implique :

Dans la performance chamanique, le divertissement est essentiel – l'efficacité de la guérison ou de l'exorcisme dépend de l'excellence de la performance. Pour que la guérison réussisse, l'attention de la communauté doit être captée et concentrée ; les énergies doivent être mobilisées et dirigées. Le divertissement est un moyen de rassembler les foules et de maintenir l'attention. Le spectacle de la performance valide le voyage, la lutte et le triomphe du chaman².

Pour atteindre cette maîtrise technique et cette capacité de l'acteur à canaliser l'attention des spectateurs, à « diviser l'effort entre les parties de son corps, et, comme un magicien, forcer l'attention du public sur une partie au détriment du reste³ », la compagnie reprit et prolongea le travail sur les « signes » ou « idéogrammes » commencé avec *Shakuntala* – en s'inspirant non plus d'un imaginaire orientalisant fantasmé, mais des archétypes profondément enracinés dans la culture polonaise. Grotowski explique le but de ce travail :

L'acteur [...] doit être capable de donner, par le son et le mouvement, ces impulsions qui balancent à la frontière entre le rêve et la réalité. En bref, il doit être capable de construire son propre langage psycho-analytique de sons et gestes, de la même manière qu'un grand poète crée son propre langage de mots. [...] L'élaboration de l'artificialité est une question d'idéogrammes – sons et gestes – qui évoquent des associations dans la psyché de l'auditoire. [...] Cette élaboration de la structure est souvent basée sur une recherche consciente de notre organisme de formes dont nous pressentons les contours, alors que leur réalité nous échappe encore. D'aucuns affirment que ces formes existent déjà, complètes, à l'intérieur de notre organisme⁴.

Ainsi, pour devenir « chaman » dans le vocabulaire de la compagnie, c'est-à-dire pour être capable

1 R. SCHECHNER, « Simulation », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 135 : « *The shaman – or any performer similarly self-convinced – performs with such intensity and conviction that she transcends the pretense that first characterizes her performance. One pretends, then acts, then simulates, then arrives back at real life. A kind of experiential Möbius strip is performed.* »

2 R. SCHECHNER, « Trance performing and shamanism », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 203 : « *In shamanic performance, entertainment is integral – the efficacy of the cure or exorcism depends on the excellence of the performance. For the healing to succeed, the community's attention must be grabbed and focused; energies must be enlisted and directed. Entertainment is a crowd-gatherer and an attention-holder. The spectacle of performing validates the shaman's journey, struggle, and triumph.* »

3 M. KUSTOW, « Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum », *Encore*, octobre 1963, p. 12 ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 40 : « *divide effort between parts of his body, and, like a conjurer, force the audience's attention on one part at the expense of the rest* ».

4 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 33-38.

de guider le spectateur vers des territoires nouveaux, l'« acteur archétypal » devait composer artificiellement un langage physique et vocal évocateur, qui fasse sens au-delà des mots, en convoquant des archétypes qui n'étaient pas seulement sédimentés dans la psyché et l'inconscient collectif – mais également au plus profond de son organisme même¹. Toutefois, précise Barba, pour pouvoir exercer une influence consciente sur l'inconscient du spectateur, l'acteur ne doit pas simplement « reconstruire l'archétype et ainsi le banaliser, mais à l'aide de signes, d'incantations vocales, de compositions physiques et acrobatiques il doit se référer à la représentation collective et l'attaquer² ». Il développe cette réflexion en prenant l'exemple de la « Grande Improvisation » dans *Les Aïeux* :

Gustaw-Konrad n'a pas les traits du Christ, il ne porte pas une croix, mais avec son ridicule accessoire, le balai, avec son don-quistisme il heurte la représentation populaire du Christ : de là, sa valeur de choc. Banale, au contraire, aurait été la reconstruction littérale du personnage ou de la situation archétypale³.

Ainsi, dans *Les Aïeux* et *Kordian*, l'acteur devient selon Flaszyn « le matériau principal de la représentation⁴ » – ce qui n'était pas le cas dans les spectacles précédents, où les acteurs n'étaient encore qu'une partie des éléments constitutifs du spectacle. Dans ces adaptations ritualisantes de drames romantiques, l'acteur est « comme le représentant de la communauté des spectateurs, provoquant celle-ci et l'entraînant à participer au rituel théâtral commun⁵ » : acteurs et spectateurs sont alors considérés comme « deux ensembles à diriger⁶ », et organisés comme une « communauté⁷ » composée de « participants de premier et de second plan⁸ ». Jerzy Grotowski, l'architecte de la compagnie, joua à nouveau un rôle crucial dans l'orchestration spatiale de cette communauté : les treize rangs de fauteuils, dont le Théâtre tirait son nom, furent « pulvérisés⁹ », et

1 Il est nécessaire de préciser ici que ce texte fut assemblé par Barba, à partir de ses conversations avec Grotowski, en 1964, donc deux ans après la création de *Kordian*. Cette référence à la corporéité de la mémoire est donc probablement légèrement anachronique : le travail concret sur l'organicité du jeu de l'acteur et sur le processus de la *via negativa*, censé éliminer les blocages des acteurs pour révéler les « formes » enfouies dans leur organisme, ne fut formalisé au Théâtre Laboratoire qu'après *Akropolis*, à partir du travail sur *La Tragique histoire du docteur Faust*, donc pendant la saison 1962-1963. Toutefois, il n'est pas impossible que ce travail ait commencé, en germes, dans cette recherche de l'« acteur archétypal ».

2 E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzędów*, Opole, 1962, p. 9.

3 *Ibid.*

4 L. FLASZYN, « Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 66.

5 *Ibid.*

6 E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzędów*, Opole, 1962, p. 11.

7 J. FALKOWSKI, J. GROTOWSKI, « “Dziady” jako model teatru nowoczesnego. Rozmowa y dyrektorem Teatru 13 Rzędów w Opolu Jerzym Grotowskim [“Les Aïeux” comme modèle du théâtre moderne. Conversation avec le directeur du Théâtre des 13 Rangs d'Opole, Jerzy Grotowski] », *Współczesność*, n°21, 1965 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 136 : « *organizziamo una comunità* ».

8 *Ibid.* : « *partecipanti di primo e di secondo piano* ».

9 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 59, note n°2 : « Combien de fauteuils par rang ? Je ne sais. Quand j'y pénétrai, en

l'entièreté de l'espace fut utilisée à la fois par les acteurs et les spectateurs. Pour *Les Aïeux*, les spectateurs étaient installés sur des « îlots » de chaises, « dispersés à différents niveaux, disposés de manières diverses, parfois perverses pour que les spectateurs aient la surprise de leurs présences réciproques. Les acteurs [jouaient] dans les passages et sur trois étages répartis dans divers endroits de la salle¹ ». Le spectacle se déroulant tout autour d'eux, les spectateurs devaient parfois faire des efforts pour pouvoir observer l'action, croiser le regard d'autres spectateurs, ou choisir de diriger leur attention vers tel événement plutôt qu'un autre – ce qui amène Richard Schechner à définir *Les Aïeux* comme « la première mise en scène entièrement environnementale² de Grotowski³ ». Pour *Kordian*, l'action ayant été placée dans un asile psychiatrique, l'espace du théâtre était occupé par de « véritables lits d'hôpitaux⁴ » en fer, pour la plupart superposés, que se partageaient les acteurs et les spectateurs, considérés comme les malades de cet hôpital « volontairement invraisemblable, comme vu dans un cauchemar⁵ ». Ces lits constituaient « des élévations où se [situaient] certains épisodes importants de l'action⁶ », notamment le monologue sacrificiel de Kordian, et étaient « des éléments de jeu intégralement liés au style de jeu des acteurs, toujours à la limite de l'acrobatie⁷ » : les acteurs, dans une extrême intimité, couraient, sautaient et se contorsionnaient à travers l'espace, au plus proche des spectateurs. De plus, les acteurs traitaient les spectateurs comme des « co-acteurs⁸ », en leur attribuant des rôles dans le déroulement de l'action et en les « invitant à participer

avril 1963, Grotowski les avait depuis longtemps, pulvérisés. Mais il avait gardé accolé au nom de son théâtre, déjà *Laboratoire*, le 13 Rzędów, pour une commémoration ironique. Il l'a proscrit, quand il s'est installé, en 1965, à Wrocław. »

- 1 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 75.
- 2 Le « théâtre environnemental » est un concept qui fut théorisé à partir de la fin des années soixante aux États-Unis, notamment par Richard Schechner, Brooks MacNamara et Javier Navarro de Zuñiga, et qui remet profondément en question l'usage de l'espace théâtral. Richard Schechner propose six « axiomes » pour le définir : 1. L'événement théâtral est un ensemble de transactions connexes ; 2. Tout l'espace est utilisé pour la performance, tout l'espace est utilisé pour le public ; 3. L'événement théâtral peut avoir lieu soit dans un espace totalement transformé, soit dans un « espace trouvé » ; 4. La focalisation est flexible et variable ; 5. Tous les éléments du spectacle parlent leur propre langue ; 6. Le texte n'est pas forcément le point de départ ni le but du spectacle. Il peut ne pas y avoir de texte du tout. Voir R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre [Six axiomes pour le théâtre environnemental] », *TDR*, vol. 12, n°3 (Printemps, 1968), p. 41-64. Nous reviendrons en détail sur ce concept en étudiant le travail de Richard Schechner. Une traduction française de cet article est présente dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 121-147. Toutefois, il s'agit de la version révisée en 1987 de cet article. Notre travail visant avant tout à étudier l'évolution contextuelle de la pensée des créateurs que nous étudions, et à saisir cette évolution dans son incandescence historique, nous nous appuyons parallèlement sur les deux versions de cet article, en établissant dans certains cas un dialogue avec cette traduction.
- 3 R. SCHECHNER, « Introduction – Theatre of Productions, 1957-69 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 24 : « *Grotowski's first wholly environmental theatre staging* ».
- 4 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 80.
- 5 L. FLASZEN, « *Kordian* – Commentaire sur la mise en scène de Jerzy Grotowski », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 69.
- 6 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 80.
- 7 *Ibid.*
- 8 J. FALKOWSKI, J. GROTOWSKI, « “*Dziady*” jako model teatru nowoczesnego. Rozmowa y dyrektorem Teatru 13 Rzędów w Opolu Jerzym Grotowskim [“*Les Aïeux*” comme modèle du théâtre moderne. Conversation avec le directeur du Théâtre des 13 Rangs d'Opole, Jerzy Grotowski] », *Współczesność*, n°21, 1965 ; cité et traduit en italien

au mouvement de la scène¹ ». Ainsi, l'adaptation des *Aïeux* jouait sur une oscillation constante entre l'engagement sérieux dans le rite, et le simple « jeu d'enfant improvisé² » :

Les acteurs commencent leurs incantations par une sorte de jeu. Dans le cercle des spectateurs et des acteurs, ils font une « comptine », en utilisant le texte de Mickiewicz, pour choisir le premier « coryphée » (un spectre, puis le futur Konrad). Ce jeu se transforme en quelque chose de sacré, les participants invoquent les morts et immédiatement après jouent leurs rôles³.

Cette forme paradoxale de « jeu rituel » avait pour effet de rendre poreuses les limites entre les différents « modes de participation⁴ » ou « régimes d'attention⁵ » à l'événement spectaculaire, et par conséquent d'induire une dimension réflexive chez les spectateurs. Nous nous référons ici aux réflexions de l'ethnologue Michael Houseman, dont la démarche s'inscrit « dans un cadre conceptuel qui envisage le rituel moins comme un type d'activité privilégiée, à situer en opposition au comportement quotidien, que comme un mode de participation sociale parmi d'autres ». Houseman explique ainsi :

Ce cadre repose sur l'idée qu'une activité quelconque acquiert un sens pour ceux qui y prennent part dans la mesure où ils perçoivent un lien entre les actions qu'ils y poursuivent et leurs dispositions intentionnelles et émotionnelles. Les participants reconnaîtront toutefois à leur interaction un sens différent selon que leur attention porte sur tel ou tel aspect de ce lien : les actes en question sont-ils censés traduire (ou non) leurs attitudes ou sentiments personnels ? Sont-ils destinés à affecter ceux-là mêmes qui les accomplissent ? Sont-ils destinés à induire des ressentis chez autrui ?, etc. [...] Dans cette perspective, des modes de participation comme « spectacle », « rituel », « jeu », « interaction ordinaire », etc., ne renvoient pas à des catégories phénoménologiques étanches, mais à des régimes d'attention qui, sur le plan empirique, peuvent se combiner de diverses façons, sous la forme d'alternances, d'enchâssements, de superpositions, etc⁶.

dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 136 : « co-attori ».

1 *Ibid.* : « *invogliandoli a partecipare al movimento di scena* ».

2 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 75.

3 J. FALKOWSKI, J. GROTOWSKI, « “*Dziady*” jako model teatru nowoczesnego. Rozmowa y dyrektorem Teatru 13 Rzędów w Opolu Jerzym Grotowskim [“*Les Aïeux*” comme modèle du théâtre moderne. Conversation avec le directeur du Théâtre des 13 Rangs d'Opole, Jerzy Grotowski] », *Wspólczesność*, n°21, 1965 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 136 : « *Gli attori cominciano gli incantesimi da una specie di gioco. Dalla cerchia degli spettatori e degli attori “fanno la conta”, usando il testo di Mickiewicz, per scegliere il primo “corifeo” (uno spettro, poi il futuro Konrad). Questo gioco si trasforma in qualcosa di sacro, i partecipanti richiamano i morti e subito dopo ne interpretano i ruoli.* »

4 M. HOUSEMAN, « Religions de l'Afrique noire », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, 16 novembre 2009, p. 9, consulté le 06/07/2021 : <http://journals.openedition.org/asr/558>

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

Ces considérations nous seront extrêmement utiles pour analyser les combinaisons variables et évolutives entre les phénomènes spectaculaires et rituels – et donc la porosité entre les différents modes de participation et les régimes d'attention qu'ils impliquent de la part des spectateurs ou des « témoins » – dans les créations du Théâtre Laboratoire, mais aussi dans les spectacles de Barba et les fêtes de l'Odin Teatret, dans les performances dirigées par Schechner, et plus généralement dans les travaux de toute la constellation de créateurs que nous appelons la « tribu » du théâtre rituel. Dans le cas des *Aïeux*, il semble ainsi que l'événement ait été construit comme un rite enchâssé dans un jeu – lui-même enchâssé dans un spectacle – en amenant progressivement les spectateurs de la position d'observateur intrigué à celle de participant investi d'un jeu qui se transformait insensiblement en rituel. Ainsi, les acteurs s'adressaient parfois directement à « des spectateurs particuliers dont les visages éclairés par des bougies [sortaient] de l'obscurité¹ » ; et lors de la scène d'invocation des esprits qui ouvrait le spectacle ils « [effrayaient] les spectateurs comme on fait peur à des enfants turbulents, un peu pour rire, un peu sérieusement² », puis ils choisissaient dans le public une jeune femme pour incarner une bergère, qui était alors « emmenée hors de la salle par les participants³ » : peu à peu, les actions fictives se transformaient en actions réelles, les spectateurs en co-actants de la cérémonie qui se jouait tout autour d'eux, et le « jeu se [transformait] en quelque chose de sacré⁴ ». Dans *Kordian*, ces invitations ou ces provocations pouvaient aller jusqu'à une forme de manipulation agressive des spectateurs, qui étaient « parfois forcés de manière drastique à agir : par exemple, le Docteur dirigeait le chant de l'Inconnu et obligeait tous les acteurs et spectateurs à chanter, tandis que, ayant repéré les désobéissants dans la salle, il les menaçait avec un bâton⁵ ». Ce personnage du Docteur, incarnant l'antagoniste de *Kordian*, est un excellent exemple de la vision grotowskienne de l'acteur comme « chaman », capable d'entraîner les spectateurs dans des dimensions étranges, et de rendre présentes des entités imaginaires archétypales à travers sa performance d'acteur :

Le Docteur, une figure qui tient du charlatan psychiatrique, du magicien de foire et du « vrai »

1 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 77.

2 *Ibid.*, p. 76.

3 *Ibid.*

4 J. FALKOWSKI, J. GROTOWSKI, « “*Dziady*” jako model teatru nowoczesnego. Rozmowa y dyrektorem Teatru 13 Rzędów w Opolu Jerzym Grotowskim [“*Les Aïeux*” comme modèle du théâtre moderne. Conversation avec le directeur du Théâtre des 13 Rangs d'Opole, Jerzy Grotowski] », *Współczesność*, n°21, 1965 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 136 : « *Questo gioco si trasforma in qualcosa di sacro* ».

5 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 143 : « *Gli spettatori ogni tanto erano forzati in maniera drastica ad agire : per esempio il Dottore conduceva il canto dello Sconosciuto e obbligava tutti gli attori e gli spettatori a candare, mentre, individuati i disobbedienti in sala, li minacciava con il bastone.* »

diabole, choisit les personnes dont il a besoin parmi les présents, tel un magicien qui choisit les victimes de ses expériences. Il procède sur ces personnes à des manœuvres hypnotiques et les mène dans des rêves éveillés qui se réalisent aussitôt. Le Docteur s'associe lui-même à l'action qu'il a déclenchée en prenant sur lui les rôles au contenu important¹.

Ainsi, dans *Les Aïeux* comme dans *Kordian*, il s'agissait profondément, à travers ce travail sur l'acteur « archétypal » et l'orchestration spatiale des « deux ensembles² » de la communauté théâtrale, d'amener les spectateurs – de manière plus ou moins coercitive – à sortir de leur passivité habituelle pour entrer dans un mode de participation de l'ordre du rite primitif, à travers la traversée d'une « expérience commune et partagée qui constituerait le rituel³ ». Le 15 octobre 1968, à Paris, dans une conférence intitulée « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », Grotowski décrit précisément les moyens employés pour accomplir cette « volonté de restituer cette unité primordiale du rite⁴ » :

À la fin ç'a été possible : nous avons fait des spectacles où les spectateurs ont réagi, ont joué un rôle, ont chanté, ont réagi presque dans tous les sens de jeu avec les acteurs. Cela a été quand même bien préparé, et en fait assez éloigné de ce qu'on nomme « *happening* » : par exemple, les acteurs ont cherché pendant les répétitions les différentes versions de comportement en relation avec les comportements possibles des spectateurs ; le spectateur vis-à-vis d'une sorte d'agression venant de l'acteur peut avoir en principe cinq ou six types de réaction, alors pour tous les spectacles nous avons toujours bien organisé cinq ou six versions de comportement des acteurs vis-à-vis des spectateurs en fonction de ces réactions⁵.

D'un point de vue historique, la mise en scène des *Aïeux* au Théâtre des 13 Rangs est également extrêmement importante pour comprendre le tissage de la « tribu » que nous étudions : le 18 juin 1961, Eugenio Barba, arrivé quelques mois auparavant en Pologne pour y étudier le théâtre grâce à une bourse de l'UNESCO, fut invité par deux amis norvégiens⁶ à se rendre à Opole pour y assister à la première des *Aïeux*. C'est à cette occasion qu'il rencontra Grotowski, dont il allait devenir le premier « compagnon privilégié⁷ ». Toutefois, cette rencontre ne fut pas pour lui une

1 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 80.

2 E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzedów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzedów*, Opole, 1962, p. 11.

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 130 : « *This would be the common, shared experience which constituted ritual* ».

4 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », conférence prononcée le 15 octobre 1968 au Centre de l'Académie polonaise des sciences de Paris, sous la présidence du directeur du Conservatoire d'Art Dramatique de Paris, Pierre-Aimé Touchard, *France-Pologne peuples amis*, n°28-29, 1968, p. 14-15.

5 *Ibid.*, p. 15.

6 Dag Halvorsen et Janka Katz. Cette dernière était une amie de Grotowski. Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Voyages », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 23.

7 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Opole », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 30. En relatant les

révélation immédiate, comme en témoigne cette description pour le moins peu flatteuse des *Aïeux* :

Habitué que j'étais au raffinement scénographique et théâtral de la plupart des spectacles polonais, ce *Dziady* [*Les Aïeux*] me sembla grossier. J'étais gêné par la proximité des acteurs qui m'obligeait à remarquer la couture d'un costume, l'auréole de sueur sur une chemise, une fausse barbe qui commençait à se détacher du menton¹. Le contact direct avec les spectateurs rappelait les techniques des cabarets étudiants où de telles conventions font en revanche partie du jeu. [...] *Le premier spectacle de Grotowski que je vis me laissa, somme toute, indifférent*. L'abolition de la séparation entre scène et salle et les déplacements des acteurs entre les spectateurs ne me frappa pas outre mesure. [...] Je n'aimais pas non plus le jeu des acteurs, un jeu forcé, comme des amateurs qui veulent en faire trop ou parodier un texte et qui, en plus, se prennent terriblement au sérieux. Pour moi, certaines scènes frisaient le mauvais goût, au mieux de bonnes idées non réalisées².

Malgré cette première impression peu concluante, Grotowski et Barba se rencontrèrent une deuxième fois en octobre 1961 dans un restaurant d'Opole, le Pająk [*l'Araignée*], où ils commencèrent à « tisser et à tendre la toile de [leur] relation au-dessus d'un abîme de forces obscures et lumineuses – nostalgies, nécessités et certitudes³ », écrit Barba ; puis à nouveau pendant les vacances de Noël qui suivirent, au bar de l'Hôtel Frankuski, à Cracovie. Barba se souvient :

Je lui racontai ma situation : je ne supportais plus la Pologne, je ne faisais plus de progrès à l'école d'art dramatique, j'avais sans arrêt l'impression d'étouffer. Combien de vodka avions-nous bu ? Quelle heure tardive était-il ? Il me proposa de venir travailler avec lui, tout de suite, dès janvier. Il mettait la dernière main à un spectacle, *Kordian*, et il s'apprêtait à en monter un autre. Je pouvais être son assistant.

Pourquoi me fit-il cette proposition ? Peut-être parce que c'était prestigieux d'avoir un étranger dans son théâtre. Pourquoi avais-je accepté ? Probablement parce que je manquais d'oxygène, que je n'avais rien à perdre et que désormais ma seule perspective était de revenir en Norvège

circonstances de sa rencontre avec Grotowski, en 1961, et du début de son apprentissage à Opole, en 1962, Barba écrit : « Grotowski, au travers des techniques théâtrales, a toujours conduit sa recherche éminemment personnelle en symbiose profonde avec une autre personne. Quand j'ai quitté Opole, presque trois ans plus tard, c'était avec Ryszard Cieślak qu'il avait établi ce type de rapport. [...] Quand Grotowski commença à s'occuper de parathéâtre, dans les années soixante-dix, son compagnon privilégié devint Jacek Zmysłowski [...]. Aujourd'hui c'est Thomas Richards qui est devenu pour Grotowski, non seulement le collaborateur privilégié, mais aussi l'héritier officiel. / De 1962 à 1964, c'est moi qui fus le compagnon privilégié. »

- 1 Cette remarque montre que Grotowski n'avait pas encore « abandonné le make-up, les faux nez, les ventres rembourrés – tout ce que l'acteur met sur lui dans sa loge avant le spectacle », ce qui constituerait plus tard l'une des dimensions essentielles du théâtre « pauvre ». Voir J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 19.
- 2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Voyages », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 24-25. [Nous soulignons.]
- 3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Opole », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 27.

sans diplôme de metteur en scène et ayant perdu toute foi politique¹.

Le 12 février 1962, malgré l'étonnement de Bohdan Korzeniewski², son superviseur à l'École supérieure d'art dramatique de Varsovie, Eugenio Barba interrompit son cursus d'études théâtrales, s'inscrivit en « candidat libre » au diplôme qu'il y préparait, et devint officiellement l'assistant de Grotowski, un rôle qu'il occuperait jusqu'en avril 1964. En arrivant à Opole, il découvrit le spectacle le plus récent de la compagnie, *Kordian*. Ses impressions furent tout autres que face aux *Aïeux*, ce qui reflète l'efficacité du travail effectué par la compagnie d'un spectacle à l'autre, au cours des huit mois de répétitions qui séparent *Kordian* des *Aïeux* :

Dans *Kordian* je vis la théorie abstraite se faire concrète : archétypes, dialectique d'apothéose et de dérision, mise en scène des deux ensembles construisaient une situation d'héroïsme et d'abnégation à laquelle je m'identifiais. Je recevais en plein visage une ironie sarcastique qui, tel un seau d'eau glacée sur la tête, figeait mes réactions. [...] Dans *Kordian* je n'avais pas eu ce sentiment d'actions arbitraires qui m'avait frappé chez les acteurs de *Dziady* [*Les Aïeux*]. Je percevais une logique paradoxale qui donnait au texte un impact direct, comme s'il parlait de moi et d'aujourd'hui. La dislocation dans l'espace des acteurs et des spectateurs était profondément cohérente. J'étais émerveillé par les trouvailles dramaturgiques, par l'interprétation du texte et le jeu des acteurs.

Ainsi, à ce stade des travaux du Théâtre des 13 Rangs, des *Aïeux* à *Kordian*, la volonté de Grotowski était de retrouver au théâtre une forme de rituel archaïque qui permette de fonder à nouveau une communauté authentique, à travers un « acte d'introspection collective, une cérémonie qui arrache le masque de la vie quotidienne et [mette] le spectateur face à ces situations qui constituent l'essence de l'expérience individuelle et collective³ ». Toutefois, cette recherche d'authenticité, nourrie par la confrontation des grands mythes et archétypes de l'inconscient collectif polonais, reposait en dernier lieu sur une forme de « mise en scène du public⁴ » et de manipulation agressive des spectateurs – ce qui poussa Grotowski à une nouvelle remise en question de son propre travail : « Mais je dois dire que le jour où nous avons enfin obtenu cette situation de participation directe des spectateurs, nous avons commencé à douter : cela est-il authentique ? Bien sûr les spectateurs ont participé, mais pour la plupart ç'a été bien cérébral⁵ ». Ainsi, après *Les Aïeux*

1 *Ibid.*, p. 30.

2 *Ibid.* : « Korzeniewski me regarda avec effarement quand je lui dis que j'allais à Opole au Teatr 13 Rzędów. Il n'avait probablement jamais vu un spectacle de Grotowski. Derrière son visage sérieux et ironique il dut penser que je délirais et que je ne terminerais jamais mon cycle d'études puisque j'avais une bourse d'un an seulement. »

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 32.

4 E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzędów*, Opole, 1962, p. 11.

5 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 14.

et *Kordian*, malgré les avancées essentielles de la compagnie dans la maîtrise de l'art de l'acteur, la composition de l'espace, et la relation entre les acteurs et les spectateurs ; Grotowski revint sur sa décision de faire jouer des rôles aux spectateurs : « On peut stimuler des phénomènes extérieurs et faire chanter le public avec les acteurs – souvent faux [...] – mais ce n'est pas une participation profonde, authentique. C'est seulement la participation du masque commun¹ ». En conséquence, à partir des spectacles suivants (*Akropolis*², d'après Wyspiański ; *La Tragique histoire du docteur Faust [Tragiczne dzieje doktora Fausta]*³, d'après Marlowe ; *Étude sur Hamlet [Studium o Hamlecie]*⁴, d'après Shakespeare et Wyspiański ; et *Le Prince constant*⁵, d'après Calderón et Słowacki), les méthodes de travail de la compagnie évoluèrent à nouveau, ce qui se traduisit par un « changement d'attitude⁶ » envers le spectateur, qui fut alors considéré comme un « témoin » – et par un changement de nom de la compagnie, qui adopta le terme de « laboratoire ». Ce sont ces évolutions, constitutives du développement du théâtre « pauvre », qui nous intéresseront dans la suite de notre réflexion, pour continuer à analyser l'aventure du Théâtre Laboratoire, entre théâtre et rituel.

B. À LA RECHERCHE DU THÉÂTRE PERDU : LE THÉÂTRE LABORATOIRE EN QUÊTE D'UNE AUTRE FORME DE RITUEL À TRAVERS L'« ACTE TOTAL » [1962 – 1966]

1. Du « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs » à l'« Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur » : la question de la « méthode »

Le premier mars 1962, le Théâtre des 13 Rangs devint officiellement le « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs [*Teatr Laboratorium 13 Rzędów*] ». Quelques années plus tard, le premier janvier 1965, suite à son déménagement à Wrocław – pour des raisons à la fois administratives, financières, artistiques et politiques que nous développerons ultérieurement – la compagnie changea

1 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 49 : « One can stimulate external phenomena and make the audience sing with the actors – often out of tune [...] – but it's not a deep, authentic participation. It's only the participation of the common mask. »

2 Première le 10 octobre 1962 au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

3 Première le 23 avril 1963 au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

4 Première le 17 mars 1964 au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

5 Première le 25 avril 1965 au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

6 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 15.

à nouveau de nom, pour devenir le « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs – Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur [*Teatr Laboratorium 13 Rzędów – Instytut Badań Metody Aktorskiej*] » ; puis, le premier septembre de la même année, l'« Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur – Théâtre Laboratoire [*Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium*] », abandonnant les « treize rangs » jusque là conservés ironiquement dans le nom de l'institution, puisque lesdits rangs avaient déjà été « pulvérisés¹ » à Opole. La forte connotation scientifique de ces termes de « laboratoire », d'« institut de recherches » et de « méthode » dénote une inflexion particulière dans le parcours de Grotowski à cette période. Toutefois, selon une anecdote rapportée par Eugenio Barba, le choix du terme de « laboratoire » pour définir les activités de la compagnie viendrait au départ d'une coïncidence, ou d'un simple hasard historique – bien que ce hasard ait eu des conséquences essentielles :

En janvier 1962, le Ministère de la Culture polonais avait envoyé à tous les théâtres un formulaire où il fallait indiquer, entre autres, le genre de théâtre pratiqué : dramatique, musical, pour enfants, de marionnettes, d'opéra, d'opérette, de laboratoire, etc. Grotowski cocha cette catégorie car aucune autre ne convenait à son théâtre. Aussitôt il réalisa l'importance du terme qui allait lui permettre de justifier la recherche, au sens artisanal, sur ce qui était « essentiel » dans le théâtre : la durée du processus d'élaboration d'un spectacle et le nombre limité de spectateurs. Le terme avait en outre un précédent historique, les laboratoires de Stanislavski², l'artiste modèle pour le théâtre soviétique et par conséquent, bon gré mal gré, pour tout le bloc soviétique. Sans hésiter Grotowski fit imprimer un nouveau papier à en-tête et sur le programme du nouveau spectacle, *Akropolis*, on pouvait lire en lettres capitales : TEATR LABORATORIUM 13 RZĘDÓW³.

Ainsi, il semble que ce terme de « laboratoire », coché par défaut sur un formulaire ministériel, ait en premier lieu servi des raisons pragmatiques. En effet, les théâtres polonais étant à cette époque des institutions d'État sous la tutelle administrative et financière du Ministère de la Culture et des autorités municipales de la ville à laquelle ils appartenaient, ils devaient remplir un certain nombre d'obligations, notamment celle de programmer un répertoire spécifique, contenant pour chaque

1 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 59, note n°2.

2 Ludwik Flaszen explique ainsi : « [... Stanislavski] est devenu le père fondateur, pour ne pas dire le patriarche de la mouvance des laboratoires et des studios nés plus tard. Grotowski qui se considérait comme son descendant direct est devenu à son tour, grâce à notre Théâtre Laboratoire, une source d'inspiration, un point de repère pour ce type de pratiques ». Voir L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily*, 2001, p. 63. Par ailleurs, outre cette caution historique, approuvée par le régime communiste et donc intéressante pour justifier les activités du Théâtre Laboratoire, il faut également mentionner un autre précédent essentiel : l'Institut de Reduta, un laboratoire théâtral travaillant sur la formation de l'acteur fondé par la Reduta en 1922, qui servit d'inspiration au Théâtre Laboratoire de Grotowski et Flaszen.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Relations et parties d'échecs », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 49.

saison « huit à douze nouveaux spectacles (dont au moins une pièce soviétique ou russe ou une pièce de l'un des pays du bloc communiste – le choix dépendant des tendances politiques actuelles¹) » ; et celle de jouer « au moins six spectacles par semaine² ». Dans ce contexte contraignant, le statut de « laboratoire » permet ainsi à Grotowski et à sa compagnie d'éviter ces obligations, et de justifier les longues périodes de répétitions – qui, comme nous l'avons vu, n'étaient pas soumises à la surveillance des autorités et à la censure – et le peu de spectacles et de représentations qui en résultaient. En plus de cette motivation pragmatique, l'adoption du terme de « laboratoire » se justifie selon Zbigniew Osiński par deux autres raisons, qui sont intimement liées l'une à l'autre : premièrement, la conscience de Grotowski d'un « retard [du théâtre], d'une part par rapport aux autres disciplines artistiques (notamment la musique, la littérature, les beaux-arts et l'architecture) et, d'autre part, aux sciences naturelles³ » ; et deuxièmement, les « prédispositions personnelles de Grotowski⁴ », c'est-à-dire son « *ethos* scientifique⁵ », ou ce qu'Eugenio Barba appelle « l'instinct de laboratoire⁶ » – un instinct enraciné comme nous l'avons montré dans les lectures d'enfance de Grotowski, et développé par la suite dans sa recherche et son travail théâtral. Kazimierz Grotowski, devenu physicien et directeur du Département de physique de la matière à haute densité d'énergie de l'Université Jagellonne, témoigne de cette inclination scientifique de son petit frère, Jerzy :

J'ai toujours été frappé par l'attitude de Jerzy à l'égard du théâtre. Elle est identique à celle d'un physicien envers son objet d'études. Nous nous sommes toujours bien compris. J'ai toujours compris les raisons de son action. Il s'occupe d'un champ qui se trouve au carrefour de la psychologie et de la sociologie. Ce n'est pas de sa faute si ces domaines sont si peu connus. Ils ne sont pas gérés par des règles aussi précises que celles que l'on trouve dans les sciences. Néanmoins on peut avancer avec certitude que Jerzy a toujours eu une relation scientifique avec l'objet de ses recherches. Le théâtre constitue pour lui l'instrument qui permet d'explorer presque

1 Z. OSIŃSKI, « Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen's Theatre Laboratory [Le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski et Ludwik Flaszen] », M. SCHINO, *Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe [Les Alchimistes de la scène : Les théâtres laboratoires en Europe]*, Icarus Publishing Enterprise, The Grotowski Institute, Wrocław, 2009, p. 142 : « *eight to twelve new performances (at least one of them being a Soviet or Russian drama or a play from one of the Communist bloc countries – the choice depending on current political trends)* ».

2 *Ibid.* : « *at least six shows a week* ».

3 *Ibid.*, p. 143 : « *Grotowski was among those theatre artists who were fully aware of the backwardness of this domain of art in relation, on the one hand, to other artistic disciplines (especially music, literature, fine arts and architecture) and, on the other, to the natural sciences.* »

4 *Ibid.*, p. 144 : « *Grotowski's personal predispositions* ».

5 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 185.

6 E. BARBA, « L'Instinct de Laboratoire », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 9, n°3, Porto Alegre, 2019. Cette formule est le titre du discours d'Eugenio Barba à l'occasion de la réception du titre de Docteur ès Lettres *honoris causa* de l'Académie Janacek de Musique et Arts Performatifs de Brno, le 12 mai 2017, consulté le 02/07/2022 : <https://www.scielo.br/j/rbep/a/v8ndKZ5YFM7DMVXXcB5sHDb/?format=pdf&lang=fr>

naturellement et scientifiquement ce qui reste largement inconnu¹.

C'est précisément cette « relation scientifique à l'objet de ses recherches » qui poussa Grotowski à adopter pour « modèle métaphorique² » du Théâtre Laboratoire une institution spécifique : l'Institut Niels Bohr de Copenhague. Toutefois, si Grotowski explique que cet Institut l'a « longuement fasciné³ », ce n'est pas directement pour les recherches en physique théorique et quantique qui y sont conduites, mais plutôt « en tant que modèle illustrant un certain type d'activité⁴ », c'est-à-dire pour la manière dont ces recherches y sont organisées :

C'est un lieu de rencontre où des physiciens de différents pays font des expériences et font leurs premiers pas dans le « *no man's land* » de leur profession. Là, ils comparent leurs théories et puisent dans la « mémoire collective » de l'Institut.

Cette « mémoire » garde un inventaire détaillé de toutes les recherches faites, même les plus audacieuses, et elle est continuellement enrichie par les nouvelles hypothèses et les résultats obtenus par les physiciens.

Feu Niels Bohr et ses collaborateurs tentaient de découvrir dans cet océan de recherches communes certains courants directeurs. Ils étaient inspirateurs ou stimulateurs dans leurs disciplines. Grâce au travail d'hommes qu'ils accueillèrent et stimulèrent, ils purent compiler des données essentielles et tirer profit des potentialités industrielles des pays les plus développés du monde⁵.

C'est donc fondamentalement cet « esprit de Copenhague⁶ » – consistant en un état de recherche permanente dans sa nature même ; en une collaboration internationale et un « brassage culturel⁷ » essentiels au dépassement des frontières à la fois scientifiques et politiques⁸ ; mais aussi en un

1 K. GROTOWSKI, « On poprzez teatr bada świat [Il étudie le monde à travers le théâtre] », entretien réalisé par Teresa Błajet-Wilniewicz, *Notatnik Teatralny*, n°4, hiver 1992 ; cité et traduit en français dans J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 165.

2 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 175.

3 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 95. Ce texte est la transcription d'une conférence de Grotowski, prononcée en 1966, visant à expliquer le but de l'Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 L'expression, en allemand « *der Kopenhagener Geist* », fut créée par Werner Heisenberg, physicien allemand et collaborateur de Niels Bohr, pour définir l'atmosphère spécifique dans laquelle les recherches de l'Institut Niels Bohr étaient conduites.

7 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 175.

8 L'Institut Niels Bohr fut fondé en 1921, et fut un exemple précieux de collaboration internationale malgré la montée des nationalismes en Europe.

milieu social¹ ou un « ordre relationnel² » spécifique, défini par une « atmosphère informelle³ » et des « horaires élastiques⁴ » propices aux conversations prolongées, aux échanges fertiles et aux hypothèses « les plus audacieuses⁵ » – que revendique Grotowski en désignant l'Institut Niels Bohr comme modèle de son propre Laboratoire.

Interrogé par Eugenio Barba sur la connotation scientifique du nom même du « Théâtre Laboratoire », Grotowski prend soin de préciser : « Rien n'est plus éloigné de ce que nous faisons que la science *stricto sensu*, et pas seulement à cause de notre manque de qualifications, mais aussi en raison de notre manque d'intérêt pour ce genre de travail⁶ ». De même, dans son exposé des buts de l'Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur⁷, Grotowski explique : « Bien sûr, le théâtre n'est pas une discipline scientifique, et encore moins l'art de l'acteur sur lequel je concentre mon attention⁸ ». Toutefois, ajoute-t-il en s'appuyant sur la pensée de Stanislavski, les acteurs, devant être capables de convoquer leurs capacités créatrices sur scène à un instant précis, ne peuvent « se baser seulement sur l'inspiration ou sur d'autres facteurs aussi imprévisibles que l'explosion d'un talent, le développement soudain et surprenant des possibilités créatrices, etc⁹. » : il est donc nécessaire pour « l'acteur qui désire être créateur de *maîtriser une méthode*¹⁰ ». L'élaboration avec « toute la précision et le soin propres à la recherche scientifique¹¹ » de cette « méthode » de l'acteur – le terme est bien sûr problématique, nous y reviendrons – fut ainsi l'objectif essentiel et officiel des activités du Laboratoire dirigé par Grotowski à partir de 1962 : il s'agissait de mettre au jour les « lois objectives¹² » du jeu de l'acteur « selon des méthodes parascientifiques¹³ », c'est-à-dire à travers « de longs et systématiques essais, avec une équipe bien choisie¹⁴ », et avec pour critère

1 Selon Mirella Schino, Eugenio Barba définit également le « laboratoire » comme « un milieu bien défini avec une culture de travail, un savoir-faire et un éthos professionnels spécifiques, caractérisés par les multiples différences de ses membres individuels ». M. SCHINO, *Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe [Les Alchimistes de la scène : Les théâtres laboratoires en Europe]*, op. cit., p. 26 : « He added that for him a laboratory had always represented a well-defined milieu with a specific working culture, know-how and professional ethos, characterised by the multifaceted differences of its individual members. » Voir aussi : « Autant la recherche pure que la recherche appliquée impliquent le développement d'un milieu où l'on puisse expérimenter l'efficacité des instruments utilisés dans la pratique ». E. BARBA, « L'Instinct de Laboratoire », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, op. cit., p. 8, consulté le 02/07/2022 : <https://www.scielo.br/j/rbep/a/v8ndKZ5YFM7DMVXXcB5sHDb/?format=pdf&lang=fr>

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 95.

6 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 25.

7 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 95-100.

8 *Ibid.*, p. 95-96.

9 *Ibid.*, p. 96.

10 *Ibid.* [Nous soulignons.]

11 *Ibid.*, p. 97.

12 *Ibid.*

13 L. ATTOUN, J. GROTOWSKI, « À propos de Grotowski », *Le théâtre*, n°2, janvier 1969 ; reproduit dans J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 361.

14 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*,

majeur « l'empirisme, l'efficacité de l'expérience, l'objectivité du résultat final¹ ». Cette définition de la recherche menée par la compagnie rejoint celle du laboratoire « non-théâtral² » proposée par Franco Ruffini, théâtrologue italien diplômé de physique : « un laboratoire est un lieu entièrement équipé où sont réalisées des expériences basées sur des hypothèses précises à tester, dont les résultats peuvent être utilisés et exposés³ ». Pour approfondir cette analogie, dans son article sur « Grotowski et la science », Jean-Marie Pradier rappelle « l'identité sémantique et historique du mot laboratoire⁴ », utile pour éclairer le modèle épistémologique des recherches du Théâtre Laboratoire :

Si dans l'opinion commune, l'évocation du *laboratoire* porte encore à rêvasser sur les traces de son passé alchimiste, il est entré dans le vocabulaire des sciences du XIX^{ème} siècle avec une densité nouvelle, par estime pour la recherche expérimentale, le travail manuel des manipulateurs, leur dextérité, l'intelligence du regard, de l'odorat et du toucher par opposition aux spéculations abstraites des théoriciens.

L'étymologie nous le rappelle – *laborare*, travailler de ses mains, se donner de la peine – qui place le laboureur et son labour⁵ dans le concert des laborieux laborantins. L'émergence du laboratoire a réhabilité le pragmatisme et l'empirisme, le tâtonnement dans la recherche, la prise de conscience que toute avancée du savoir scientifique constitue une simple étape dans la mesure où l'observation, l'expérience sont en grande partie redevables envers la qualité des outils et des techniques dont dispose le chercheur⁶.

Les recherches du Théâtre Laboratoire s'appuyaient donc sur une méthodologie profondément pragmatique et empirique, fondée sur l'expérimentation, l'observation, le tâtonnement⁷ ; et dans

n°70-71, *op. cit.*, p. 66.

1 *Ibid.*

2 M. SCHINO, *Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe [Les Alchimistes de la scène : Les théâtres laboratoires en Europe]*, *op. cit.*, p. 26 : « non-theatrical ».

3 *Ibid.* : « a laboratory is a fully equipped place where experiments are performed based on precise hypotheses which are to be tested, the results of which can be used and displayed ».

4 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 166.

5 Nous retrouvons ici « Le Laboureur et ses enfants », de Jean de la Fontaine, mentionné plus haut à propos de la notion d'héritage actif, et de la nécessité de la patience et du travail : « Travaillez, prenez de la peine : / C'est le fonds qui manque le moins ». J. DE LA FONTAINE, « Le Laboureur et ses enfants », *Fables, Bernardin-Béchet, Libraire-Éditeur, Paris, 1874*, p. 164.

6 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 166-167.

7 Ludwik Flaszen souligne l'importance cruciale de ce travail expérimental dans le développement des recherches personnelles de Grotowski : « Au début de sa carrière, il avait derrière lui une formation théâtrale de fond, d'acteur et de metteur en scène, dans le sens classique du terme. Mais en tant que créateur, et directeur d'acteurs, *il pénétrait en usurpateur sur des terrains où, en réalité, il ne possédait aucune préparation professionnelle.* [...] Tout ce qu'il y avait d'essentiel dans son travail, *il l'a appris tout seul, regardant, expérimentant, testant, bricolant avec des comédiens, dialoguant avec des partenaires de recherches* (essentiel a été le travail sur *Shakuntala*, spectacle charnière de 1960. [...]) » L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 63. [Nous soulignons.]

laquelle les découvertes objectives¹ des différents « collaborateurs » – c'est par ce terme, où résonne encore une fois la racine latine *laborare*, que Grotowski définissait ses acteurs, ainsi que Ludwik Flaszen – étaient conservées dans la « mémoire collective² » du Théâtre Laboratoire, pour être ensuite exposées, remises en question, ou pour servir de base à de futurs développements. Ainsi, selon Raymonde Temkine, les créations de la compagnie, qui étaient de plus en plus espacées³, constituaient des « œuvres-tests [jouant] le rôle de “communications” – non point à une Académie mais à des chercheurs – et de facteurs de sensibilisation du public à un certain théâtre⁴ ». Qui plus est, ces recherches faisaient appel à des « gens intéressants, spécialistes de différents domaines scientifiques⁵ », notamment « l'anatomie, la phoniatrie, la psychologie, la théâtrologie⁶ », ainsi que « l'anthropologie culturelle, la sémiologie, etc⁷. » Ces échanges avec des spécialistes scientifiques furent grandement facilités par le déménagement de la compagnie à Wrocław, où l'activité culturelle et scientifique était plus importante qu'à Opole⁸ ; ainsi que par la notoriété grandissante du Théâtre Laboratoire, qui entraîna progressivement l'intérêt de stagiaires étrangers qui vinrent se former en Pologne – et offrit à Grotowski la possibilité occasionnelle de sortir des frontières polonaises et d'échanger avec de nombreuses personnalités scientifiques ou théâtrales internationales, permettant ainsi à son Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur d'être, à l'image de l'Institut Niels Bohr, de devenir un véritable « lieu de rencontres, d'observation et de dissémination des expériences amassées par les individus les plus féconds dans ce domaine⁹ ». Ainsi, selon Jean-Marie Pradier, la conception grotowskienne de la science était essentiellement fondée sur « la relation, c'est-à-dire la rencontre avec des hommes et des femmes remarquables¹⁰, engagés dans un certain type de

1 C'est-à-dire observables, vérifiables et reproductibles. Voir S. OUAKNINE, « Sources et perspectives du théâtre expérimental », *Jeu*, n°52, 1989, p. 57 : « L'expérience, en science comme au théâtre, se sert de la répétition pour une démonstration publique qui fixe les résultats. »

2 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 95.

3 La compagnie consacra six mois de répétitions à la création d'*Akropolis* (10 octobre 1962) et à celle de *La Tragique histoire du docteur Faust* (23 avril 1963) ; sept pour *Étude sur Hamlet* (17 mars 1964) ; un an pour *Le Prince constant* (25 avril 1965) ; et deux ans et demi pour *Apocalypsis cum figuris* (19 juillet 1968), dont la création connut plusieurs étapes, et commença en janvier 1966 avec un travail sur *Samuel Zborowski*, de Juliusz Słowacki.

4 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 63.

5 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 66.

6 *Ibid.*

7 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 97.

8 Jennifer Kumiega écrit à ce propos : « Grotowski admit que son théâtre avait bénéficié, aux premiers stades de son développement, de l'absence de pression, mais se réjouissait désormais du déménagement dans un centre universitaire tel que Wrocław. Là, ils pouvaient établir des contacts dans des domaines spécialisés et explorer les développements contemporains dans des domaines périphériques tels que l'anthropologie culturelle, la psychologie, la psycho-analyse et la physiologie. » J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 43 : « Grotowski admitted to his theatre having benefited at the early stages of its development from the lack of pressure, but now welcomed the move to an academic centre such as Wrocław. There they could make contacts in specialized fields and explore contemporary developments in peripheral areas such as cultural anthropology, psychology, psycho-analysis and physiology. »

9 *Ibid.*

10 Jean-Marie Pradier reprend ici le titre de l'ouvrage autobiographique de G. I. GURDJIEFF, *Meetings with Remarkable*

recherche, que nous qualifions de scientifique, non sur l'adoption d'un corps de savoir livresque et dogmatique, ni sur l'emprunt de termes savants¹ » – bien que ce dernier point ait pu, comme nous le montrerons, causer quelques malentendus. Pour illustrer ces rencontres et ces échanges, on peut par exemple lire, dans une lettre envoyée par Grotowski à Eugenio Barba en 1964 : « À la Sorbonne, des rencontres avec Caillois², Lévi-Strauss (qui a promis de venir nous voir), Goldmann³ et d'autres professeurs⁴ ».

Toutefois, si Peter Brook, dans sa préface à *Vers un Théâtre pauvre*, enjoint tous ceux qui cherchent « la nature du jeu de l'acteur, son phénomène, sa signification⁵ », à se rendre en Pologne ou à faire venir Grotowski à eux, comme il le fit lui-même⁶ ; et si le metteur en scène britannique affirme que dans le travail de Grotowski, « comme dans tous les vrais laboratoires, les expériences sont scientifiquement valables parce que les conditions essentielles [à savoir la concentration absolue d'un petit groupe et l'absence de limites temporelles] sont observées⁷ » ; cette référence à la science fit l'objet de critiques et de malentendus – et la validité scientifique et artistique de cette « méthode de l'acteur » développée au Théâtre Laboratoire fut largement remise en question. Le premier chef d'accusation envers la démarche de Grotowski fut celui des contradictions et des approximations dans le vocabulaire spécifique que ce dernier employait pour décrire son travail de recherche. En effet, si Jean-Marie Pradier affirme avoir été frappé, en découvrant *Vers un Théâtre pauvre*, par « le foisonnement des références, la rigueur de l'analyse, de multiples allusions aux sciences, en tant que champ, dans un esprit qui ne relevait ni du dénigrement ou de la soumission, ni de la fascination ou de la répulsion⁸ » ; cette abondance de références scientifiques et anthropologiques entraîna un certain nombre de confusions, comme le résume Raymonde Temkine : « Si l'on traite Grotowski en philosophe⁹, on dira que voilà beaucoup de références et prises à des

Men [Rencontres avec des hommes remarquables], Routledge & Kegan Paul, Londres, 1963 – et dont Peter Brook fit en 1979 une adaptation cinématographique sous le même titre.

1 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 173.

2 Roger Caillois, cofondateur, avec Georges Bataille et Michel Leiris, du Collège de sociologie, est notamment l'auteur de deux livres qui furent importants pour Grotowski : R. CAILLOIS, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938 ; et R. CAILLOIS, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1950.

3 Nous supposons qu'il s'agit de Lucien Goldmann, philosophe et sociologue français d'origine roumaine, qui était à cette époque directeur d'études à l'École pratique des hautes études (EPHE) de Paris.

4 J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 12 mai 1964, E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 136.

5 P. BROOK, « Préface », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 9.

6 Après avoir vu *Le Prince constant* à Paris en juin 1966, Peter Brook invita Grotowski et Ryszard Cieślak à Londres, pour y diriger un séminaire pratique destiné aux acteurs de la Royal Shakespeare Company, dans le cadre de la préparation du spectacle *US*.

7 P. BROOK, « Préface », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 9.

8 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 168.

9 Raymonde Temkine semble employer ici ce terme au sens large, en rassemblant l'anthropologie, la sociologie, les

systèmes philosophiques contradictoires : structuralisme, psychanalyse, marxisme, etc. Emploie-t-il un mot, on le classe à droite ; un autre, c'est à gauche.¹ » Toutefois, il faut garder à l'esprit que Grotowski articulait son discours non pas en tant que scientifique, mais en tant qu'*artisan* du théâtre², et que s'il accumulait les références tirées de systèmes de pensée différents et parfois contradictoires, ou en tout cas ne recouvrant pas exactement les mêmes réalités – en superposant par exemple les « archétypes » de Carl Gustav Jung, les « représentations collectives » d'Émile Durkheim, les « idées élémentaires » d'Adolf Bastian, les « catégories de l'imagination » de Marcel Mauss, et la « pensée sauvage » de Claude Lévi-Strauss – cela ne supposait ni l'adhésion absolue à chacun de ces systèmes³, ni l'ignorance de leurs différences constitutives : ces formules étaient essentiellement utilisées, de manière pragmatique, comme des idées fertiles ou des concepts utiles à la recherche et à la création, qui étaient abandonnés s'ils cessaient de nourrir ces dernières. Qui plus est, selon Antonio Attisani, Grotowski évitait volontairement de citer les sources auxquelles il empruntait les concepts qu'il utilisait, afin que ces derniers soient considérés dans le contexte concret de son propre travail, et non en fonction du système auquel ils étaient empruntés :

La dissimulation systématique de ses sources par Grotowski n'était pas motivée par une intention sournoise de cultiver le mystère ou d'ignorer les règles du droit d'auteur concernant les idées d'autrui, mais plutôt par la volonté d'éviter de détourner les lecteurs vers les bibliothèques d'où provenaient nombre de ses concepts, et de se concentrer plutôt sur les concepts eux-mêmes, qui atteignaient une synthèse originale dans son œuvre⁴.

Il en allait de même pour l'« argot technique, créé *ad hoc*⁵ » – artificialité, acte total, *via negativa*, résonateurs, signe organique, idéogramme, translumination, acteur saint, sacrifice, partition, fleuve d'actions, énergie, etc. – qui était employé pendant le processus de création, à l'abri du « sanctuaire⁶ » du Théâtre Laboratoire : « Grotowski a régulièrement insisté sur le caractère

sciences politiques, etc. sous l'égide de la philosophie.

1 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 100.

2 Voir E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 25 : « Nous ne travaillons pas comme un artiste ou comme un scientifique, mais plutôt comme un cordonnier cherchant l'endroit précis de la chaussure où il plantera le clou. »

3 Voir R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 100 : « Et un sociologue d'esprit ouvert et bien intentionné conseilla à Grotowski, ayant fort bien compris que le mot *archétype* qu'il employait ne supposait pas du tout une adhésion à la philosophie de Jung, de changer de terme de référence, pour éviter toute équivoque. »

4 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été 2008), p. 97 : « *Grotowski's systematic concealment of his sources was not prompted by a sly intent to cultivate mystery or to disregard copyright regulations regarding other people's ideas, but rather by a wish to avoid diverting readers to the libraries from which many of his concepts were derived, and to focus instead on the concepts themselves, which attained an original synthesis in his work.* »

5 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 67.

6 *Ibid.*

provisoire et *tactique* de sa terminologie, en déconseillant de s'attacher à ses propres formules, étant donné qu'il n'avait aucun scrupule à en changer continuellement¹ ». Qui plus est, rappelle Raymonde Temkine, pour expliquer le libéralisme avec lequel il empruntait ou abandonnait ces termes, « il lui arriva de dire que le cordonnier pouvait ignorer le nom de l'aiguille dont il se servait, l'alène ; il ne s'en servait pas moins ni plus mal² ». En 1980, Grotowski s'expliqua directement sur les contradictions que les critiques pouvaient déceler dans son vocabulaire ou dans son cheminement :

Vous avez raison si vous pensez qu'il y a beaucoup de contradictions dans ce que je dis. Je suis conscient de me contredire dans ce que je dis, mais n'oubliez pas qu'à un niveau fondamental, je suis un praticien. Et la pratique est contradictoire. C'est sa substance. Donc, si je suis contradictoire, je le suis en tant que praticien. Je ne peux pas théoriser sur la pratique. Je peux seulement parler de mon aventure, avec toutes les contradictions qui étaient là et qui sont là. [...] Je parle toujours de manière pragmatique³.

Par ailleurs, il y avait des différences importantes entre ce vocabulaire technique et fondamentalement pragmatique employé dans le travail concret du Théâtre Laboratoire ; et le langage scientifique ou savant, qui « servait surtout à l'usage extérieur⁴ », avec une finalité que Ludwik Flaszen qualifie d'« exotérique⁵ » : on voit ici se dessiner une tension entre l'intérieur et l'extérieur du Théâtre Laboratoire, c'est-à-dire entre les dimensions « ésotérique » et « exotérique » du travail de Grotowski, qu'il sera nécessaire d'élucider dans la suite de notre réflexion.

1 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 181.

2 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 100.

3 J. GROTOWSKI, « O praktykowaniu romantyzmu [La pratique du romantisme] », *Dialog*, n°3, 1980, p. 120 ; cité et traduit en anglais dans Z. OSIŃSKI, « Jerzy Grotowski and Ludwik Flaszen's Theatre Laboratory [Le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski et Ludwik Flaszen] », M. SCHINO, *Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe [Les Alchimistes de la scène : Les théâtres laboratoires en Europe]*, op. cit., p. 145 : « You are right if you think that there are many contradictions in what I am saying. I am aware that I am contradicting myself in what I say, but please remember that on a basic level, I am a practitioner. And practice is contradictory. This is its substance. So if I am contradictory, I am so as a practitioner. I cannot theorise about practice. I can only talk about my adventure, with all the contradictions which were there and which are there. [...] I always speak in a pragmatic way. » Grotowski donna en 1964 un autre exemple de ce pragmatisme essentiel à sa démarche, dans une conversation téléphonique avec Jean-Marie Pradier, en se référant une nouvelle fois à Niels Bohr : « Pragmatisme, cela veut dire comme la discussion entre Einstein et celui qui a inventé la théorie des Quanta, comment s'appelle-t-il déjà ? Bohr ... Quand Einstein lui dit que ce n'est pas logique, Bohr a répondu, “oui, mais ça marche” ». Entretien téléphonique avec Grotowski, réalisé par Jean-Marie Pradier, en février 1964, transcrit dans J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 167.

4 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, op. cit., p. 67.

5 *Ibid.*

Le second chef d'accusation envers la « méthode » développée par Grotowski – et le plus important – fut celui de son invalidité et de son inutilité concrète pour les acteurs, et vint en premier lieu de ses compatriotes et collègues polonais. Ainsi, écrit Magda Romanska, « parce qu'elle allait à l'encontre du cadre culturel polonais à de multiples niveaux¹, la méthodologie de l'acteur de Grotowski n'était généralement pas considérée comme utile pour l'entraînement professionnel² ». La chercheuse convoque deux témoignages édifiants pour éclairer cette réception polonaise, notamment celui d'Andrzej Seweryn, un acteur polonais qui entra à la Comédie Française en 1993 : « Je suis convaincu que Grotowski n'a aucune influence sur le théâtre polonais. Quelle qu'elle soit ! Je parle du théâtre professionnel. Je ne le dis pas comme un reproche, car comment cette influence était-elle censée se manifester ? Que tout le monde se mette soudain à se rouler par terre³ ? » Le second témoignage, celui d'Adam Hanuszkiewicz, alors directeur du Théâtre National de Pologne, soulève une question plus problématique encore :

[L'approche du théâtre de Grotowski est] naïve, enfantine, incohérente, amatrice ! Ses acteurs sont peut-être de bons pratiquants de yoga, mais pas même des mimes – et encore moins de bons acteurs. Ils sont professionnellement très mauvais, inutiles ! À l'exception de Grotowski, personne ne peut travailler avec eux. Ils sont limités et n'ont qu'une seule idée en tête. Assurément, un acteur professionnel doit être capable de travailler avec différents metteurs en scène. Mais pas ceux du théâtre de Grotowski⁴.

Cette difficulté d'adapter les méthodes de travail de Grotowski en dehors du Théâtre Laboratoire constitue une sérieuse remise en question de l'« objectivité » de ces méthodes – et cet argument n'est pas formulé uniquement par les détracteurs polonais de Grotowski. En effet, on peut lire sous la plume de Lucien Attoun, homme de théâtre français qui se range plutôt du côté des défenseurs du maître polonais :

-
- 1 Nous détaillerons cet argument en étudiant la réception polonaise des travaux du Théâtre Laboratoire.
 - 2 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 69 : « *Because it ran against the grain of the Polish cultural framework on multiple levels, Grotowski's acting methodology was generally not considered useful for professional training.* »
 - 3 B. GUCZALSKA, « *Polskie środowisko teatralne wobec Grotowskiego* [La relation de la communauté théâtrale polonaise avec Grotowski] », *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, juin 2009, p. 25 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 70 : « *I am confident that Grotowski has no influence on Polish theatre. Whatsoever! I speak about professional theatre. I am not saying it as a reproach because how was this influence supposed to manifest itself? That suddenly everyone would start rolling on the floor?* »
 - 4 A. HANUSZKIEWICZ, cité dans H. I. PILIKIAN, « *Grotowski: Seen from Poland* [Grotowski : vu de Pologne] », *Drama: The Quarterly Theatre Review*, n°95 (Hiver, 1969), p. 62 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 69-70 : « *naïve, childish, inconsistent, amateurish! His actors may be good yoga performers, but not even mimes – let alone good actors. They are professionally very bad, useless! Except for Grotowski, nobody can work with them. They are limited and single track minded. Surely, a professional actor must be capable of working with different directors. But not those of Grotowski's Theatre.* »

[...] bon nombre de ceux qui ont fait avec [Grotowski] un long et sérieux stage, reviennent dans leur pays désorientés. Ils sont nombreux ceux qui depuis leur retour ne parviennent pas à s'intégrer dans une troupe dans leur pays : leurs exigences nouvelles sont telles que les conditions de travail leur apparaissent incompatibles avec l'idée qu'ils se font du théâtre. Sans compter que leur technique nouvellement acquise appelle une esthétique qui naît d'elle-même sans qu'elle soit recherchée et cette manière de travailler risque de détonner complètement dans un spectacle dont l'esthétique est un but et la technique un moyen secondaire de la rendre¹.

Si Lucien Attoun défend ici le Théâtre Laboratoire en expliquant que cette désorientation et cette impossibilité à s'intégrer sont dues à une supériorité des exigences techniques et au décalage qui en résulte par rapport aux conditions de travail et à la domination de l'esthétique dans la majorité du monde théâtral, le problème reste entier : une méthode qui ne fonctionne que dans un cadre si limité est-elle réellement « objective » ? Jennifer Kumiega elle-même, alors qu'elle fait partie de ceux que l'on peut considérer comme les « adeptes » de Grotowski, s'interroge : « Cela signifie-t-il qu'il n'existe rien dans l'ensemble des recherches de Grotowski sur les “processus mentaux-physiques-émotionnels” du jeu d'acteur qui ait une pertinence objective en dehors de son groupe d'enquêteurs-acteurs² ? » La clef de ce problème est l'emploi du terme, problématique justement, de « méthode » par Grotowski ; et la revendication officielle et publique de la recherche de « lois objectives » et de la constitution d'une « Méthode de l'Acteur³ » par le Théâtre Laboratoire. En effet, dans les statuts officiels de l'Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur, rédigés en 1965, on peut lire :

Le but de l'analyse est d'améliorer le travail de l'acteur au théâtre et de parvenir à un développement général des techniques de l'acteur [...]. Le Théâtre Laboratoire fonctionne à travers (a) des études dans le domaine de la technique de l'acteur avec une attention particulière à l'entraînement créatif (b) des productions à caractère expérimental tant au niveau du jeu que de la mise en scène : ce sont les modèles de travail sur lesquels les acteurs testent les effets des éléments de technique et d'entraînement découverts (c) la documentation des éléments de technique testés en produisant des descriptions écrites d'exercices pour les acteurs ainsi que d'autres éléments utiles à la création de rôles (d) l'enseignement pour les stagiaires d'autres théâtres et centres théâtraux (y compris des centres étrangers) dans les limites des besoins réels et des capacités du théâtre⁴.

1 L. ATTOUN, « L'entretien avec Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 365.

2 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 111 : « And so, does this mean that there exists nothing from the body of Grotowski's investigations into the “mental-physical-emotional processes” of acting that has objective relevance outside his group of investigators-actors ? »

3 La formule est dans le nom même de l'Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur.

4 Statuts officiels de l'Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur, publiés dans R. SZYDŁOWSKI, *The Theatre in*

À la lecture de telles déclarations, commente Jennifer Kumiega, « l'on peut pardonner à un critique d'attendre quelque chose de très concret des expériences du Théâtre Laboratoire¹ » : face à l'insistance de Grotowski et Flaszen, à la limite du battage médiatique², sur l'efficacité de leurs méthodes et sur la documentation et la publication des techniques découvertes par le Théâtre Laboratoire, l'on est en droit d'attendre des résultats probants – et spectaculaires. Serge Ouaknine insiste sur la nécessité de cette « publicité » des laboratoires, théâtraux comme scientifique : « Arts et sciences, de nos jours, ont leurs *show-cases*, en attente de l'approbation de censeurs, d'académiciens, de critiques et d'hommes d'affaires ... du public enfin. Même l'expérimental doit montrer ce qu'il promet, on ne peut plus se risquer à l'inconnu sans campagne publicitaire³ ». Or Grotowski ne faisait rien de tel : face à ceux qui attendaient, à juste titre au vu des promesses publiques du Théâtre Laboratoire, une « méthode » dans le sens d'un ensemble de techniques concrètes à appliquer pour « améliorer le travail de l'acteur⁴ », Grotowski refusait catégoriquement de fixer et de systématiser ses découvertes en une « une méthode à placer aux côtés de celles de Stanislavski ou de Brecht⁵ » – ce qui selon lui aurait transformé son travail en une simple « recette », or « toutes les “recettes” sombrent finalement dans la banalité⁶ ». Comme nous l'avons évoqué précédemment, le travail développé par Grotowski à partir de 1962 ne consistait pas à « enseigner à l'acteur un ensemble prédéterminé de moyens ou lui donner un “bagage d'artifices⁷” », mais à travailler individuellement avec chaque acteur pour éliminer les blocages physiques et psychiques qui l'empêchaient d'accomplir un acte créatif. Ce travail, qui dans la terminologie du Théâtre Laboratoire prit le nom de *via negativa*⁸ ou « voie négative », était par essence personnel,

Poland [Le Théâtre en Pologne], Varsovie, 1972 ; cités et traduits en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 50 : « The purpose of the analysis is to improve the actor's work in the theatre and to achieve a general development of the acting crafts [...]. The Laboratory Theatre functions through (a) studies in the area of acting technique with special attention to creative training (b) productions of an experimental acting and staging nature: these are the working models on which the actors test the effects of the elements of technique and training that have been discovered (c) documentation of tested elements of technique by producing written descriptions of exercises for actors as well as of other elements useful in creating roles (d) instruction for trainees from other theatres and theatrical centres (including foreign centres) within the limits of actual need and the theatre's capacities. »

- 1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 50 : « a critic could be forgiven for expecting something very concrete from the experiments of the Laboratory Theatre ».
- 2 À cette époque, Grotowski et Flaszen revenaient avec insistance sur le développement de cette « méthode » dans les programmes de salle des spectacles du Théâtre Laboratoire, ainsi que dans leurs articles, leurs conférences et leurs déclarations publiques. Voir J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 50.
- 3 S. OUAKNINE, « Sources et perspectives du théâtre expérimental », *Jeu*, n°52, 1989, p. 56-57.
- 4 Statuts officiels de l'Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur, publiés dans R. SZYDŁOWSKI, *The Theatre in Poland [Le Théâtre en Pologne]*, Varsovie, 1972 ; cités et traduits en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 50 : « improve the actor's work ».
- 5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 45 : « a method to be placed alongside those of Stanislavsky or Brecht ».
- 6 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 97.
- 7 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 14.
- 8 *Ibid.*, p. 16.

interindividuel – voire « chamanique¹ », dans le sens où il semblait reposer presque entièrement sur la présence essentielle de Grotowski comme « guide » ou comme « médium² » pour amener l'acteur à dépasser ses limites³. Il semblait donc difficile, sinon impossible, de le formaliser en une « méthode » exportable et applicable hors du Théâtre Laboratoire.

Une question simple mais essentielle apparaît alors : si les travaux du Laboratoire étaient à ce point non-exportables en tant que « recette » ou qu'ensemble de techniques concrètes, et si « la condition essentielle qui [qualifiait] cette voie ou “méthode” [était] qu'elle soit individuelle ou personnelle⁴ », pourquoi, alors, parler de « méthode » ? Pourquoi une telle insistance de la part de Grotowski et Flaszen pour affirmer que l'objectif de la compagnie était de développer, par des moyens scientifiques rigoureux, une « méthode » de l'acteur fondée sur des « lois objectives » et vérifiables – si leur intention n'était pas de communiquer cette méthode ? Cette contradiction valut à Grotowski une « réputation de non-coopération⁵ » qui eut comme nous le verrons une incidence non-négligeable sur sa réception polonaise et internationale – et qui se prolongea dans les phases suivantes de son travail. Ainsi, Richard Schechner, en commentant les dernières étapes de la recherche de Grotowski, met en doute l'« objectivité » et la validité scientifique de cette recherche, qui selon lui « exclut toute discussion ouverte⁶ » :

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 111 : « *Are these processes indeed so shamanistic that they rely solely upon the medium of Grotowski as some critics have suggested ?* ».

2 *Ibid.*

3 Marc Fumaroli rapporte à ce propos un exemple très parlant, survenu lors du séminaire pratique dirigé par Grotowski à Holstebro en 1968, au cours des séances de travail qui « se prolongeaient bien au-delà du raisonnable, de l'après déjeuner à l'aube du lendemain » : « Vers deux heures du matin, il y avait toujours de l'exceptionnel. Parmi les jeunes gens clairsemés qui avaient survécu à des épreuves physiques aussi prolongées, quelque chose alors se passait. Le centre de la vaste pièce parquetée ressemblait alors à un champ de bataille où la victoire ne dépendait plus que de deux ou trois combattants. Tout à coup, comme par un second souffle extraordinaire monté de profondeurs encore inexplorées, on voyait l'un d'eux se transfigurer en Nijinski, parcourir la pièce comme un oiseau de feu sans toucher terre, tout en émettant de surcroît, encouragé et guidé par un Grotowski imperturbable, des sons étranges et merveilleux. Je me souviens d'un Suédois plutôt banal, et qui ne s'était en rien distingué jusque là dans les difficiles exercices physiques et sonores, qui prit ainsi son envol, comme si sa chrysalide avait enfin laissé échapper un royal papillon. Cela tenait du miracle. Je correspondis quelque temps avec ce gentil garçon pour savoir de lui comment les choses s'étaient passées. Il me répondit qu'il n'en savait rien et qu'il aurait beau de nouveau psalmodier les anciennes mélodies populaires de son pays que Grotowski lui avait demandé de faire remonter de sa mémoire, et de chanter en faisant porter sa voix sur certains résonateurs inhabituels, il ne serait jamais capable de retrouver cette inspiration enfouie au fond de lui-même. Il avait du moins découvert ce secret et cela lui donnait des ailes. » M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 25-26.

4 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 111 : « *the essential condition which qualifies this path or “method” is that it is individual or personal* ».

5 *Ibid.*, p. 46 : « *a reputation of non-cooperation* ».

6 R. SCHECHNER, « Exoduction : Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski [Exoduction : Changeur de forme, chaman, trickster, artiste, adepte, metteur en scène, leader, Grotowski] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 465 : », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 490 : « *forecloses open discussion* ».

Bien que [l'institution dirigée par Grotowski] ait été un temps appelée Laboratoire, [...] la méthode scientifique de proposition, d'expérimentation et de recherche consensuelle d'une vérité provisoire n'est guère présente. La méthode scientifique est peut-être suivie par Grotowski et ceux qui résident au Workcenter. Ou bien elle est peut-être la voie suivie par un groupe particulier de grotowskiens. Mais il n'y a pas de débat ouvert entre les différents individus et groupes influencés par Grotowski ; pas de discussions ouvertes aux universitaires ou au grand public. [...] En outre, il y a une seule personne, ou une petite coterie, qui est plus proche de ces vérités que les autres. Comme dans la ligne de transmission d'une famille de *nō* japonais, le chef de famille possède les « secrets » et les transmet à son héritier désigné, en l'occurrence Thomas Richards¹.

Il semble ainsi que la voie suivie par Grotowski pour la transmission de ses découvertes tienne plus de la tradition initiatique que de la communication scientifique – ce qui, encore une fois, lui valut fréquemment d'être considéré en Pologne comme un « dilettante² », un « gourou³ », un « charlatan ou, pire, un imposteur⁴ ». Cette dimension « initiatique » se traduisait également par le nombre très restreint de spectateurs admis dans la salle du Théâtre Laboratoire (entre soixante et quatre-vingt) pour y assister – ou participer – aux « rituels laïques » qui y avaient lieu, ce qui poussa Adam Hanuszkiewicz à critiquer à nouveau le travail de Grotowski : « Le mieux que Grotowski puisse espérer développer serait un Culte, un culte du mystère d'une Société Secrète, qui n'est jamais une Religion⁵ ». Ici encore se dessine une tension essentielle entre « ésotérique » et « exotérique » au sein du Théâtre Laboratoire. Par conséquent, pour comprendre les raisons qui amenèrent Grotowski

1 *Ibid.*, p. 490-491 : « *Although at one time called a Laboratory, [...] there is little of the scientific method of proposal, experiment, and consensual search for provisional truth. The scientific method may be followed by Grotowski and those resident at the Workcenter. Or it may be the way of a particular group of Grotowski-ites. But there is no open debate between different Grotowski-influenced individuals and groups; no discussions open to the scholarly or general public. [...] Furthermore, there is a single person, or a small coterie, who are closer to these truths than others. As in the line of transmission of a Japanese Noh family, the head of the family possesses the "secrets" and hands them on to his designated heir, at this moment, Thomas Richards.* » Dans un article écrit en 1982, Richard Schechner était toutefois plus nuancé quant à la confidentialité et au secret du travail de Grotowski : « Les écrits de Grotowski sont imprégnés d'une rhétorique de la fermeture, de l'isolement et de l'intimité, mais il est en fait extrêmement ouvert et prêt à partager. L'intimité intervient au sein même du travail, sans isoler celui-ci. (C'est un cas différent du théâtre *nō*, dans lequel seuls certains membres de certaines familles se voient donner le droit d'acquérir les "secrets". » R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 320. Cette nuance tient au fait que dans le premier extrait, Schechner parle de la communication académique des recherches de Grotowski, à laquelle ce dernier était effectivement relativement réticent ; alors que dans le second, il s'agit de la transmission pratique de son approche de l'art de l'acteur, ce qui était le cœur même du travail de Grotowski.

2 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 50.

3 J. CUESTA, J. SLOWIAK, *Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 1.

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 10 : « *a charlatan or, worse, an impostor* ».

5 A. HANUSZKIEWICZ, cité dans H. I. PILIKIAN, « Grotowski: Seen from Poland [Grotowski : vu de Pologne] », *Drama: The Quarterly Theatre Review*, n°95 (Hiver, 1969), p. 63 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 69-70 : « *The utmost Grotowski may hope to evolve would be a Cult, a mystery-cult of a Secret Society, which is never a Religion.* »

et Flaszen à faire de telles déclarations au sujet de la « méthode » développée au Théâtre Laboratoire, il semble nécessaire d'interroger plus en profondeur le sens de l'adoption du terme de « laboratoire » par la compagnie en mars 1962.

2. Les clefs secrètes du « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs »

Le texte de Ludwik Flaszen « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts¹ » est essentiel pour qui veut essayer de comprendre la fonction du terme de « laboratoire » dans l'aventure théâtrale que Flaszen partagea avec Grotowski. Certes, cette dénomination permit à la compagnie de se « décharger de certaines tâches lourdes propres à un théâtre institutionnel, comme le répertoire régulier soumis à la censure politique [...] et surtout l'obligation de se mettre au service du spectateur de masse² », tout en continuant de recevoir des subventions de l'État – mais les implications de ce « mot-écran³ » étaient bien plus profondes, comme l'explique Flaszen :

J'aimerais faire prendre conscience à ceux qui ne le savent pas, que dans le trousseau de clés dont on a besoin pour ouvrir la porte : « laboratoire, studio » et leurs « équivalents », il ne doit pas manquer quelques petites clés marquées des étiquettes suivantes : « façade – intérieur », « tactique de protection – essence des choses », « exotérique – ésotérique⁴ ».

Ainsi, derrière la façade de la motivation pragmatique et la revendication scientifique, le terme de « laboratoire » était une ruse, une tactique de dissimulation, permettant à la compagnie, sous des apparences scientifiques, « donc apparemment en conformité avec l'idéologie du régime qui se qualifiait de “scientifique⁵” », de mener des recherches inspirées par la science et l'anthropologie, mais également, selon Ludwik Flaszen d'opérer « à la lisière du théâtre et, excusez le mot, des expériences religieuses⁶ ». L'abri des termes de « mystère laïc⁷ » et « séculier⁸ » offrait ainsi à l'équipe Théâtre Laboratoire un espace protégé, dans lequel elle pouvait mener une recherche en réalité « plus proche du Saint Jean de la Croix que de Niels Bohr⁹ », confesse Flaszen. En cela, le

1 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 61-69.

2 *Ibid.*, p. 66.

3 *Ibid.*, p. 67.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 66.

6 *Ibid.*, p. 67.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 66. Ludwik Flaszen écrit ainsi, avec son ironie caractéristique : « Le terme de “laïque” avait dans le vocabulaire de Grotowski une fonction de camouflage. Pour les gardiens de l'orthodoxie du Parti et de l'État, cela

Théâtre Laboratoire imitait à nouveau, dans une certaine mesure, le modèle de la Reduta :

Alors, de l'extérieur, *Redouta* apparaissait comme un théâtre public normal, un peu plus innovateur et de meilleure qualité que les théâtres routiniers, tandis que de l'intérieur il était une assemblée paramonastique quadrillée et surveillée, une sorte de lieu clos, de territoire bien gardé ayant une existence transparente et formelle avec, derrière tout cela, une forêt vierge ésotérique où l'échange discret avec le Maître produit les impulsions indispensables à toute l'équipe de la *Redouta*¹.

Si contrairement à la Reduta, le Théâtre Laboratoire n'était pas une « assemblée paramonastique », Grotowski et Flaszen ayant choisi de « ne pas mélanger les ordres [...] de la vie et [...] du travail dans l'art² » ; la comparaison est pertinente quant à l'organisation du groupe, reposant sur une « gradation, propre aux sociétés d'initiation, avec plusieurs niveaux d'accès au secret : extérieurs et intérieurs³ » ; et quant à la distinction entre les démarches « qui étaient purement de façade et celles qui étaient indispensables sur les chemins initiatiques essentiels⁴ ». Bien entendu, cette « forêt vierge ésotérique », cette « “bibliothèque” clandestine⁵ » constamment alimentée par les lectures secrètes de Grotowski et de Flaszen⁶, et qui constituait une sorte d'arrière-pays nourrissant le travail du Théâtre Laboratoire, était complètement inacceptable dans le contexte de la Pologne

voulait dire que nous étions en règle du point de vue confessionnel. *Dieu nous en garde*, ni fidéistes, ni esprits religieux. » L. FLASZEN, « Commentaire des commentaires », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 133. [Nous soulignons.]

1 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, op. cit., p. 68.

2 *Ibid.*, p. 69.

3 *Ibid.*, p. 68.

4 *Ibid.*, p. 69.

5 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été 2008), p. 82 : « *underground “library”* ».

6 Flaszen rapporte à propos de ces lectures clandestines : « Je vois ici Grotowski, visiteur assidu depuis les années soixante de Véga, la célèbre librairie ésotérique boulevard Saint-Germain. Il y achetait des ouvrages qu'il passait clandestinement dans ses bagages car les contrôleurs douaniers de la Pologne Populaire ignoraient si les “sciences occultes” n'étaient pas une sorte de propagande politique. On lui a d'ailleurs une fois confisqué une collection de livres fraîchement acquis et ramenés dans des décors de théâtre, alors même qu'il se justifiait en disant qu'ils lui étaient nécessaires pour ses recherches strictement scientifiques. Nous appelions ces lectures notre “pornographie spirituelle”. Nous lisions avec des rougeurs sur le visage. Et quand je me suis rendu moi aussi à Paris, nous avons tous deux fouillé dans les rayons de cette fascinante librairie. Elle était pour nous l'équivalent de ce que les sex-shops étaient pour les arrivants de derrière le rideau de fer. » L. FLASZEN, « Le théâtre ou l'œil du Seigneur », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 288. Parmi ces lectures, selon Antonio Attisani rapportant des propos de Ludwik Flaszen, le livre de V. VEZZANI, J. GOILLARD (trad.), *Le Mysticisme dans le monde*, Payot, Paris, 1955, eut une importance capitale pour Grotowski : « ce livre fonctionna comme une connexion entre les aspects orientaux et occidentaux de ses intérêts “religieux”, dans la mesure où l'aperçu panoramique de l'ésotériste turinois se concentrait sur une comparaison d'expériences mystiques provenant de lieux géographiquement éloignés qui démontrait à la fois leurs différences et leurs correspondances ». A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, op. cit., p. 86 : « *this book functioned as a connection between the Eastern and the Western aspects of his “religious” interests, insofar as the Turin esotericist's panoramic overview focused on a comparison of mystical experiences from geographically distant locales that demonstrated both their differences and correspondences* ».

communiste. Le terme de « laboratoire » permettait alors à la compagnie de « ruser – et s'il le faut – tricher avec les mécènes, en changeant, comme le caméléon, les couleurs de protection sans que cela affecte [son] identité profonde¹ ». Ludwik Flaszen développe :

Or, il y avait, dans tout cela, des choses hautement suspectes : pour ceux qui nous subventionnaient (un tel mysticisme financé par l'argent de l'État socialiste !), pour l'Église (pire que des blasphèmes, « ce sont des messes noires », disait-elle, car certainement, supposait-elle, ils bricolent une secte hérétique !), pour le cartésien des bords de la Vistule² (sont-elles sérieuses ces expériences douteuses ?) et pour l'Européen Moderne (ce sont peut-être des catholiques polonais obscurantistes). Il fallait donc rassurer. Tandis qu'aux amis, par contre, on envoyait des signaux comme quoi on ne proclamait aucune doctrine religieuse, et que pour être proches de nous il ne fallait faire aucune déclaration de foi.

La « laïcité » était notre bouclier pour ainsi dire « giratoire » : il nous permettait de nous protéger de toutes les attaques venant de tous les côtés³.

Toute la difficulté de ce jeu de ruse et de dissimulation était évidemment de parvenir à « émettre des signes qui tromperaient les dangereux ennemis, sans pour autant tromper les amis⁴ ». Nous étudierons dans la suite de notre travail la nécessité du Théâtre Laboratoire, pour survivre, de « se faire des amis », de trouver des alliés, et le rôle essentiel que joua Eugenio Barba dans cette entreprise. Toujours est-il que sans toutefois se réduire à un simple « alibi masquant une pensée magique de manière à donner une apparence de sérieux à du bricolage⁵ », l'étiquette de « laboratoire » et l'emploi d'une terminologie scientifique permit à Grotowski et à ses collaborateurs de mener leur recherche à l'abri des regards – tout en tirant profit des avantages, non-négligeables, d'un théâtre institutionnel subventionné par l'État polonais. Toutefois, si le Théâtre Laboratoire n'était pas tenu de suivre un répertoire officiel ni de donner des représentations chaque soir, il devait malgré tout donner des gages de travail et de sérieux, et justifier de résultats concrets pour mériter ces subventions. C'est ce qui explique, selon Jennifer Kumiega, les nombreuses déclarations publiques de Grotowski et Flaszen à propos de la « Méthode de l'Acteur » qu'ils développaient au sein de leur Institut de Recherches : « Il se peut que ces déclarations aient été motivées par la nécessité, au niveau politique et administratif, de justifier l'octroi de subventions pour des travaux

1 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 67.

2 La Vistule est le principal fleuve polonais.

3 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 67.

4 *Ibid.*

5 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 166.

non productifs (c'est-à-dire des travaux qui ne débouchent pas sur un “produit” théâtral ou une production¹) ». Cependant, ajoute la chercheuse, face aux compréhensibles attentes créées par ces annonces dans la sphère du théâtre, « l'effet général fut l'ambivalence et la confusion² », entraînant une forme de méfiance du milieu théâtral polonais envers les « expériences douteuses³ » du Théâtre Laboratoire – ce qui illustre précisément la difficulté qu'il y a à essayer de « tromper les dangereux ennemis, sans pour autant tromper les amis⁴ ».

Il est important de préciser que malgré ce fonds ésotérique et initiatique, et malgré les critiques et les accusations de mysticisme de ses collègues polonais, la recherche menée par Grotowski au sein de son Théâtre Laboratoire restait fondamentalement concrète et empirique, et ne reposait en rien sur la foi. Ainsi, si la revendication par Grotowski de méthodes scientifiques de travail et d'expérimentation servait effectivement des buts stratégiques, en utilisant par exemple la formule de « rituel laïque » pour « passer de Charybde en Scylla, entre l'État athéiste et l'Église polonaise laquelle était et reste rigide⁵ » tout en conservant un statut lui permettant de mener à bien ses recherches ; cette référence à la science était loin d'être uniquement « de l'ordre du faire-valoir⁶ », comme l'explique Grotowski à propos de cette notion de « rituel laïque » :

Cela correspondait aussi à quelque chose de réel : je travaillais et je travaille toujours avec des personnes d'horizons philosophiques ou religieux très différents ; ce que je faisais devait à la fois être compréhensible par tous et en même temps ne pas être réduit à une seule vision de ce qui existe. C'est pourquoi aussi j'évite le mot « spirituel » et je parle d'énergie : cela n'appartient à aucune église, aucune secte, aucune idéologie. C'est un phénomène que chacun peut expérimenter.

« Rituel laïque » était donc une expression à la fois tactique et vraie⁷.

Ainsi, selon Jean-Marie Pradier, la « relation symphonique [que Grotowski] a entretenue depuis

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 50 : « *It may well be that such statements arose from a need, on the political/administrative level, to justify subsidy for non-product work (i.e. work not resulting in a theatrical "product", or production)* ».

2 *Ibid.* : « *but the general effect was one of ambivalence and confusion* ».

3 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, op. cit., p. 67.

4 *Ibid.*

5 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

6 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 179.

7 J. GROTOWSKI, J. P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi...Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, op. cit.

l'enfance avec les champs et les chemins de la connaissance¹ ont fait de lui un chercheur ouvert, non dogmatique, souvent surpris par les coïncidences entre son mode d'être et d'agir et les nouveaux horizons scientifiques² ». Toutefois, cette précision était faite, force est de constater que l'objet de ce « travail de laboratoire [...] conçu comme une quête empirique permanente menée avec une équipe stable d'apprentis³ », et qui demandait « l'investissement total du chercheur⁴ », était moins de créer des techniques objectives applicables par les acteurs, que – à force de laborieuses expérimentations sur les possibilités de l'organisme humain, du corps, de la voix, de la respiration et des impulsions intérieures – de transformer les chercheurs eux-mêmes. C'est pourquoi Leszek Kolankiewicz, « en parlant de la vocation de laboratoire de Jerzy Grotowski, a suggéré de l'envisager en termes de laboratoire d'alchimiste, car celui-ci, contrairement à un laboratoire scientifique, implique d'abord une transmutation intérieure du chercheur lui-même⁵ ». Dans sa réflexion⁶, Leszek Kolankiewicz établit ainsi un parallèle entre les travaux de recherche de Grotowski et ceux de Carl Gustav Jung ou de George Ivanovitch Gurdjieff⁷ : « Comme les gnostiques, ils s'appuyaient tous exclusivement

1 Il s'agit ici d'une connaissance tant scientifique que spirituelle.

2 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 179.

3 L. KOLANKIEWICZ, « Grotowski and Flaszen : why a Theatre Laboratory ? », P. ALLAIN (dir.), *Grotowski's Empty Room*, *op. cit.*, p. 47 : « laboratory work [...] devised as a permanent empirical quest run with a stable team of apprentices ».

4 *Ibid.*, p. 41 : « the total investment of the researcher ».

5 M. SCHINO, « Recalling a strange discussion: the first questions and the first definitions. Leszek Kolankiewicz introduces the themes of Grotowski and alchemy [Le souvenir d'une étrange discussion : les premières questions et les premières définitions. Leszek Kolankiewicz introduit les thèmes de Grotowski et de l'alchimie] », *Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe*, *op. cit.*, p. 11 : « Leszek Kolankiewicz, speaking about Jerzy Grotowski's laboratory vocation, suggested that we consider this in terms of the laboratory of an alchemist, since this, unlike a scientific lab, firstly implies an inner transmutation of the researcher himself. »

6 Leszek Kolankiewicz formula cette réflexion dans le cadre du colloque international organisé par Eugenio Barba à l'occasion du quarantième anniversaire de l'Odin Teatret, du 4 au 6 octobre 2004 à Aarhus, intitulé *Why a Theatre Laboratory ? Risks and Innovations in Europe 1898-1999 [Pourquoi un Théâtre Laboratoire ? Risques et innovations en Europe entre 1898 et 1999]*. Cette intervention est transcrite et traduite en anglais dans le livre de M. SCHINO, *Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe*, *op. cit.*, p. 36-49 ; mais nous nous référons plutôt à la version révisée qui fut publiée dans le livre de P. ALLAIN (dir.), *Grotowski's Empty Room [La Chambre vide de Grotowski]*, Seagull Books, Calcutta, 2009, p. 55-74.

7 George Ivanovitch Gurdjieff était un mystique, un maître spirituel et un compositeur d'origine arménienne, qui fit de nombreuses expéditions en Asie centrale, en Égypte, autour de la Méditerranée, en Inde et au Tibet ; et travailla sur la danse et le mouvement comme manières d'accéder à un degré supérieur de conscience et de vie. Pour des raisons de proximité de vocabulaire, et parce que les sources dans lesquelles il puisait étaient proches de celles de Grotowski, les pratiques des deux hommes furent souvent (et un peu rapidement) assimilées – notamment par Richard Schechner qui, tout en admettant n'avoir assisté ni à l'un ni à l'autre, insiste sur la proximité des noms et des objectifs des exercices appelés « The Movements » dans la pratique de Gurdjieff, et « The Motions » dans celle de Grotowski. Voir R. SCHECHNER, « Exoduction : Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski [Exoduction : Changeur de forme, chaman, trickster, artiste, adepte, metteur en scène, leader, Grotowski] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 477-481. Cependant, dans une série d'entretiens réalisés en février 1991 à Paris par Michel de Salzman, interrogé sur sa relation à Gurdjieff, Grotowski affirma n'avoir découvert l'œuvre de ce dernier que tardivement. En citant le livre de J. WEBB, *The Harmonious Circle: The Lives and Work of G. I. Gurdjieff, P.D. Ouspensky, and Their Followers [Le Cercle harmonieux : la vie et l'œuvre de G. I. Gurdjieff, P.D. Ouspenski, et de leurs disciples]*, Shambhala, Boston, 1987, Grotowski explique ainsi que c'est « un livre parfois fantaisiste, mais intéressant. On y trouve beaucoup de présomptions et de potins. À la fin, dans une large bibliographie, il mentionne mon livre *Vers un Théâtre pauvre* comme un exemple de "comment les idées de Gurdjieff sur le théâtre ont influencé ou sont mystérieusement

sur des connaissances empiriques. C'est pourquoi ils ont créé des laboratoires – et non des églises et des sectes¹ ». Le chercheur précise : « Il est évident que la connaissance mentionnée ici n'est pas une connaissance scientifique – il s'agit plutôt de la notion centrale de gnose ou “connaissance active”, l'unique voie vers le salut² ». La « gnose³ » dont parle le chercheur est un courant philosophico-religieux complexe, qui considère effectivement que le salut de l'homme passe par la recherche de la connaissance, et qui trouve ses sources dans le christianisme antique et le judaïsme – ainsi que dans les cultes des mystères et les traditions ésotériques et initiatiques grecques, égyptiennes et orientales, comme le culte d'Hermès Trismégiste ou les Mystères d'Eleusis. En mai 1996, Grotowski confia à Richard Schechner qu'il se sentait effectivement « influencé par la gnose, mais pas par le gnosticisme qui, selon lui, était très différent⁴ ». Antonio Attisani a consacré un

parallèles à celles de l'avant-garde”. Le paradoxe est qu'à l'époque où je préparais ce livre, je ne connaissais pas même le nom de Gurdjieff. » J. GROTOWSKI, « C'était une sorte de volcan », B. DE PANAFIEU (éd.), *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, L'Âge d'Homme, Paris, 1992, p. 98. Toutefois, cette affirmation de Grotowski est contredite par un témoignage d'Eugenio Barba, à propos de ses longues conversations nocturnes avec Grotowski pendant sa période d'apprentissage auprès du maître polonais, entre 1962 et 1964, donc avant la rédaction de *Vers un Théâtre pauvre* : « Il nous arrivait de nous attarder sur Gurdjieff et Ouspensky, sur leurs ouvrages et leurs techniques (le “stop” des danses de Gurdjieff avait été incorporé dans les exercices du training). Grotowski avait une grande admiration pour la manière dont Gurdjieff avait réussi à créer à Tiflis un “Institut pour le Développement Harmonieux de l'Homme” alors que les Soviétiques étaient au pouvoir, *dissimulant sous un nom anodin les pratiques qui s'y déroulaient*. Le subterfuge grâce auquel Gurdjieff avait réussi à sauver ses collaborateurs, montrant comment on protège l'essentiel dans des circonstances politiques hostiles, était pour lui exemplaire : tous ensemble ils faisaient de longues promenades dans la montagne comme si elles étaient partie intégrante du Développement Harmonieux”. Ainsi les soldats soviétiques s'étaient-ils habitués à voir ces gens marcher, seuls ou en petits groupes, dans les montagnes aux confins de la Turquie. Un beau jour, tous les membres de l'Institut, Gurdjieff en tête, passèrent en Turquie et y restèrent. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Mille et une nuits », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 54. [Nous soulignons.] Ainsi, bien que Grotowski prétende n'avoir découvert Gurdjieff que tardivement, ce témoignage montre que les travaux du maître arménien l'ont grandement intéressé. Toutefois, ce témoignage montre que si Gurdjieff représentait effectivement un modèle pour Grotowski, ce n'était pas tant du point de vue des techniques, que d'une forme d'éthique, de morale, portant sur sa conception du métier en général. Ainsi, Peter Brook explique : « [Grotowski] connaissait tous les écrits de Gurdjieff, il connaissait beaucoup de personnes qui étaient directement liées à l'enseignement de Gurdjieff, et reconnaissait que Gurdjieff traitait non seulement du théâtre mais aussi de tous les domaines de la vie. Mais l'une des choses dont Grotowski se souciait le plus, c'est de la pureté de chaque action, et c'est ainsi qu'il a tracé son chemin sans imiter les formes de qui que ce soit. Ce serait donc une grande erreur de croire qu'il ait pu utiliser à ses fins le respect et l'admiration immenses qu'il avait pour Gurdjieff. Non, le travail de Grotowski lui revient exclusivement. Très précis, très original, impossible à imiter. Et pourtant Gurdjieff représentait aussi pour lui un feu, un volcan. » P. BROOK, « Discours d'ouverture à la conférence “Tendre vers l'essence” », *Avec Grotowski*, Actes Sud, Paris, 2009, p. 103-104. [Nous soulignons.]

- 1 L. KOLANKIEWICZ, « Grotowski and Flaszen : why a Theatre Laboratory ? », P. ALLAIN (dir.), *Grotowski's Empty Room*, op. cit., p. 67 : « *Like Gnostics, they all relied exclusively on empirical knowledge. This is why they created laboratories – not churches and sects.* » Il faut toutefois noter que Gurdjieff est aujourd'hui assez largement considéré comme un charlatan et un escroc, aux méthodes discutables, voire dangereuses – et que l'Union nationale des associations de défense des familles et de l'individu (UNADFI), qui est un centre d'accueil, d'étude et de documentation sur les mouvements sectaires, a dénoncé, dans une série de publications sur son site internet, les dérives sectaires des organisations et des groupes qui se sont formés dans le sillage du maître spirituel arménien. Voir « Le Système Gurdjieff (2ème partie) : La “Quatrième Voie” matrice de sectes », *Union nationale des Associations de Défense des Familles et de l'Individu victimes de sectes*, 4 mars 2015, consulté le 26/07/2022 : <https://www.unadfi.org/wp-content/uploads/2015/03/Le-Systeme-Gurdjieff-2e-partie.pdf>
- 2 *Ibid.*, p. 62 : « *Obviously the knowledge mentioned here is not scientific knowledge – it is more like the central notion of Gnosis or “active knowledge”, the sole path towards salvation.* »
- 3 Du grec *gnōsis* [γνώσις], signifiant « connaissance ».
- 4 R. SCHECHNER, « Exoduction : Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski [Exoduction : Changeur de forme, chaman, trickster, artiste, adepte, metteur en scène, leader, Grotowski] », R.

article à l'exploration des rapports de Grotowski à la gnose¹, dans lequel il explique que Grotowski définissait cette dernière comme « une sorte de phénoménologie expérimentale² » ; alors que le « gnosticisme », avec lequel il prenait ses distances, était plutôt selon lui « une approche doctrinale, idéologique et intellectuelle de la gnose et de ses dérivés historiques tels que l'alchimie, l'hermétisme et l'esotérisme³ » – une approche qui fut par ailleurs largement reprise dans le courant du New Age. C'est ce qui amène Leszek Kolankiewicz à commenter : « Grotowski rejetait la gnose en tant que système. En ce qui concernait la gnose, il s'intéressait à la connaissance elle-même, qu'il considérait comme étant de l'ordre du faire⁴. » La gnose, telle qu'elle était conçue par Grotowski, était ainsi « une approche et une méthode de recherche pour atteindre un plus haut niveau de conscience par l'expérience⁵ » – et cette approche pratique et expérimentale, qui passait essentiellement par le corps des acteurs et par un travail de transformation de soi-même, constituait une « troisième voie⁶ », c'est-à-dire une « alternative à des couples d'options traditionnellement opposées : théisme/nihilisme, spiritualisme/matérialisme, transcendance/immanence, etc⁷. ». Antonio Attisani définit alors la recherche menée par Grotowski au sein de son Théâtre Laboratoire comme une « philosophie pratique⁸ », une recherche empirique de connaissance à travers le corps et l'action :

Dès le départ, le théâtre était pour [Grotowski] un instrument – précisément, un véhicule⁹ – et

SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 502, note 6 : « he felt influenced by gnosis, but not by gnosticism which he said was very different ».

1 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été 2008), p. 75-106.

2 *Ibid.*, p. 79 : « a sort of experimental phenomenology ».

3 *Ibid.* : « a doctrinal, ideological, and intellectual approach to Gnosis and its historical derivatives such as alchemy, hermeticism, and esotericism ».

4 L. KOLANKIEWICZ, « Grotowski and Flaszen : why a Theatre Laboratory ? », P. ALLAIN (dir.), *Grotowski's Empty Room*, op. cit., p. 64 : « Grotowski rejected Gnosis as a system. As far as Gnosis was concerned, he was interested in knowledge itself, which he considered a matter of doing. »

5 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, op. cit., p. 100 : « Grotowski understood Gnosis as an approach and a method of researching how to achieve a greater level of awareness by means of experience ».

6 On trouve cette expression chez M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 185 ; chez Z. OSIŃSKI, « Grotowski e la gnosi [Grotowski et la gnose] », *Teatro e Storia*, n° 25, 2004, p. 293-326 ; et chez A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, op. cit., p. 75-106. Tous trois l'empruntent à H. JONAS, *Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity [La Religion gnostique : Le message du dieu étranger et les débuts du christianisme]*, Beacon Press, Boston, 2001 [1958], p. 302 : « J'ai l'intention de démontrer que Grotowski lui-même est l'un des artistes du vingtième siècle actifs en faveur de cette "troisième voie". [I intend to demonstrate that Grotowski himself is one of the twentieth-century artists active in favor of this "third way"] ».

7 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 185.

8 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, op. cit., p. 81 : « Gnosis as practical philosophy ». [Italiques originaux.]

9 Cette expression fut forgée par P. BROOK, « Préface », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 10 : « Pour Grotowski, jouer est un véhicule », avant d'être reprise par Grotowski, plusieurs décennies plus tard, pour définir la dernière période de sa recherche, « l'Art comme véhicule ». Cependant, dès les années soixante, dans une note à usage interne au Théâtre Laboratoire intitulée « Exposé des principes » et destinée en particulier aux stagiaires et aux acteurs en période d'essai dans la compagnie, Grotowski reprit à Brook cette notion de « véhicule » pour décrire

dans la mesure où la connaissance est le but de la philosophie, *sa philosophie concernait le "corps" et le faire*, les mêmes conquêtes qu'il attribuerait finalement au Performer¹, en changeant de terminologie mais jamais d'objectif. Dans cette optique, les liens que Grotowski a établis avec différentes traditions culturelles et religieuses ne doivent pas être considérés comme un signe de syncrétisme, mais plutôt comme une fidélité à son choix fondamental. Par conséquent, *la référence à la gnose peut être considérée dans le cadre d'une recherche rigoureuse sur les fondements du faire et du sentir humains*, plutôt que comme un fantasmagorique secret des secrets².

Cette définition de la recherche de Grotowski comme une « philosophie pratique » fait écho à celle que propose Eugenio Barba : « Si je devais définir aujourd'hui l'attitude de Grotowski pendant toute sa vie active, aussi bien dans le théâtre qu'à sa périphérie, j'utiliserais le terme sanskrit *sādhanā*,

ses attentes envers les acteurs qui venaient travailler avec lui : « Nous exigeons de l'esprit de conséquence [de la part des acteurs qui] viennent *se mettre à l'épreuve de quelque chose de très défini qui va au-delà du sens du "théâtre" et qui est plutôt un acte de vie, un mode d'existence*. Cette ébauche semble probablement très vague. Si nous essayons de l'expliquer théoriquement, nous pourrions dire que *le théâtre et le jeu de l'acteur sont pour nous une espèce de véhicule qui nous permet de nous accomplir*. » J. GROTOWSKI, « Exposé des principes », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 219. [Nous soulignons.] La version anglaise est plus complète : « *the theatre and acting are for us a kind of vehicle allowing us to emerge from ourselves, to fulfil ourselves* [le théâtre et le jeu de l'acteur sont pour nous une sorte de véhicule qui nous permet d'émerger de nous-mêmes, de nous accomplir] ». J. GROTOWSKI, « Statement of Principles », *Towards a Poor Theatre*, op. cit., p. 260. [Nous soulignons.]

- 1 Grotowski découvrit la notion de « performance » et de « performer » aux États-Unis – notamment au contact de Richard Schechner – et, la jugeant très efficace, l'adopta pour définir le travail qu'il menait dans son Workcenter of Jerzy Grotowski, fondé en 1986. Dans un texte inséré en 1988 dans le livret de présentation du Workcenter, il écrivit ainsi : « Le Performer, avec une majuscule, est un homme d'action. Ce n'est pas quelqu'un qui joue un autre. C'est un acteur [doer], un prêtre, un guerrier : il est en dehors des genres esthétiques. Le rituel est une performance, une action accomplie, un acte. [...] Je ne cherche pas à découvrir quelque chose de nouveau mais quelque chose d'oublié. Quelque chose de si ancien que toutes les distinctions entre les genres esthétiques ne sont plus d'aucune utilité. » J. GROTOWSKI, « Performer », *Workcenter of Jerzy Grotowski*, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1988 ; repris dans R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 376 : « Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior : he is outside aesthetic genres. Ritual is performance, an accomplished action, an act. [...] I don't look to discover something new but something forgotten. Something so old that all distinctions between aesthetic genres are no longer of use. » Puis, à mesure qu'il développait son travail au Workcenter avec Thomas Richards et Mario Biagini, Grotowski abandonna progressivement le terme de « Performer » pour lui préférer celui de « doer [acteur] », en accentuant plus encore l'accomplissement d'une action non-représentative, par opposition aux connotations de jeu, d'imitation ou de représentation liées au terme d'« acteur ». Ainsi, en 1995, dans la postface qu'il écrivit pour le livre de Thomas Richards, le terme de « performer » a entièrement disparu du vocabulaire de Grotowski, au profit de celui de « doer » : « Au contraire, quand je parle de l'Art comme véhicule, je me réfère au montage dont le siège n'est pas dans la perception du spectateur mais dans les acteurs ». J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle [De la compagnie théâtrale à l'Art comme véhicule] », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions [Travailler avec Grotowski sur les actions physiques]*, Routledge, Londres et New York, 1995, p. 124 : « On the contrary, when I speak of Art as vehicle, I refer to a montage whose seat is not in the perception of the spectator but in the doers. » [Italiques originaux.] Nous reviendrons plus en profondeur sur ces notions lorsque nous étudierons cette ultime phase de la vie créative de Grotowski.
- 2 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, op. cit., p. 86 : « From the beginning theatre was for him an instrument – precisely, a vehicle – and insofar as knowledge is the aim of philosophy, his philosophy concerned the "body" and the doing, the same conquests he would ultimately attribute to the Performer, changing the terminology but never the objective. On this basis, the connections Grotowski established with different cultural and religious traditions must not be regarded as a sign of syncretism, but rather as fidelity to his fundamental choice. Consequently the reference to Gnosis can be seen in the frame of rigorous research on the fundamentals of human doing and feeling, rather than a phantasmagoric secret of secrets. » [Nous soulignons.]

intraduisible dans n'importe quelle langue européenne, et qui signifie à la fois “quête spirituelle”, “méthode” et “pratique¹”. Ainsi, pour « disposer du trousseau de clés complet² » nous permettant de comprendre dans toute sa profondeur la recherche qui s'abritait derrière les « mots-écrans³ » du Théâtre Laboratoire, aux « petites clés marquées des étiquettes suivantes : “façade – intérieur”, “tactique de protection – essence des choses”, “exotérique – ésotérique”⁴ » que nous offre Ludwik Flaszen, il faudrait en ajouter d'autres, portant les libellés « philosophie – pratique », « spiritualisme – matérialisme », ou encore « laboratoire scientifique – laboratoire alchimique » ; en gardant à l'esprit que le tiret qui sépare chacun des termes ne signifie pas une contradiction ou une opposition catégorique, mais bien plutôt une tension active et créative entre les deux pôles, en suivant le principe de « la complémentarité des contraires – selon Niels Bohr – ou de l'énantiodromie – selon Héraclite – dont se réclame [également] Barba⁵ ». Disposant à présent d'une compréhension plus profonde des enjeux à la fois artistiques, spirituels, scientifiques, mais aussi administratifs et politiques du Théâtre Laboratoire et de sa « recherche rigoureuse sur les fondements du faire et du sentir humains⁶ », qui proposait « moins une méthode, qu'une méthodologie de l'exploration fondée sur l'interdisciplinarité, largement absente de l'académisme du temps⁷ » ; nous pouvons tourner notre regard vers les spectacles – ou les « œuvres-tests⁸ » – qui en résultèrent, pour y observer la naissance progressive de l'élément central de la reconnaissance internationale de Grotowski : le théâtre « pauvre ».

3. D'Akropolis au Prince constant : l'abandon du rituel et le passage du spectateur

- 1 E. BARBA, « Pulsation, mouvement, rythme », É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 59.
- 2 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, op. cit., p. 69.
- 3 *Ibid.*, p. 67.
- 4 *Ibid.*
- 5 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, op. cit., consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>. Ce concept d'énantiodromie inspira le titre de la thèse de R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité théâtre, sous la direction de J.-M. PRADIER, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2008. Voir également J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 177 : « Niels Bohr avait été à ce point séduit par le yin yang taoïste, qu'il en a adopté l'emblème pour son blason, lors de son ennoblissement. Blason accompagné de la devise latine “*contraria sunt complementa*” – les contraires sont complémentaires –, adopté comme emblème – avec le blason – par l'Odin Teatret en 1984. La devise signe la décrépitude du principe aristotélicien du tiers exclus – une chose ne peut être elle-même et son contraire –, désigné par les littéraires « oxymore », après les philosophes grecs partisans de l'énantiodromie – la course des contraires –, repris par Niels Bohr avec le concept de complémentarité. »
- 6 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, op. cit., p. 86 : « *Gnosis as practical philosophy* ». p. 86 : « *rigorous research on the fundamentals of human doing and feeling* ».
- 7 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 168.
- 8 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 63.

au témoin

Entre 1962 et 1965, Grotowski et ses collaborateurs créèrent quatre spectacles : *Akropolis*¹, d'après Wyspiański ; *La Tragique histoire du docteur Faust [Tragiczne dzieje doktora Fausta]*², d'après Marlowe ; *Étude sur Hamlet [Studium o Hamlecie]*³, d'après Shakespeare et Wyspiański ; et *Le Prince constant*⁴, d'après Calderón et Słowacki. À l'exception de l'*Étude sur Hamlet*, qui constitua une étape de travail importante dans le développement de l'« acte total », mais qui fut préparée dans des « conditions extrêmement difficiles⁵ » sur lesquelles nous reviendrons, et qui ne donna lieu qu'à une vingtaine de performances devant une salle presque vide ; les trois autres spectacles font partie des chefs-d'œuvre qui firent la renommée mondiale du Théâtre Laboratoire : *La Tragique histoire du docteur Faust* fut la création qui marqua le début d'un réel intérêt international pour le travail de Grotowski ; *Akropolis* (qui connut différentes versions en fonction des départs et des arrivées d'acteurs au sein de la compagnie) et *Le Prince constant* furent jouées lors de vastes tournées internationales et marquèrent profondément et durablement les esprits des spectateurs et des critiques dans le monde entier. Précisément pour ces raisons, ces spectacles ont été très largement commentés et analysés – et par conséquent, le but de notre travail, à plus forte raison encore que pour les spectacles précédents, moins connus et moins documentés, n'est pas d'en proposer une description exhaustive ou une reconstitution détaillée, ce qui a déjà fait l'objet de nombreux ouvrages importants⁶. Tout en prenant appui sur ces travaux essentiels, notre propos est plutôt, en considérant ces spectacles comme des « œuvres-tests⁷ » dans le processus de recherche du Théâtre Laboratoire, d'essayer d'y observer l'évolution du rapport de Grotowski au rituel théâtral, et la gestation progressive des idées du théâtre « pauvre ». Comme nous l'avons annoncé précédemment, l'élément constitutif de ces évolutions est, profondément, un « changement d'attitude⁸ » envers le spectateur, qui cessa d'être considéré comme un participant – voire un

1 Première le 10 octobre 1962 au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

2 Première le 23 avril 1963 au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

3 Première le 17 mars 1964 au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

4 Première le 25 avril 1965 au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

5 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 161 : « condizioni estremamente difficili ».

6 Pour cela, on se référera utilement à E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 81-88 ; M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, op. cit., p. 117-154 ; L. FLASZEN, *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 71-116 ; J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 59-84 ; J. JACQUOT (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, t. 1 : J. GROTOWSKI, E. BARBA, *Living Theatre, Open Theatre, V. Garcia et Arrabal*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris, 1970, p. 21-129. ; J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 59-86 ; Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 148-182 ; M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 47-155 ; R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 188-106 ; ou encore R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 173-201.

7 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 63.

8 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 15.

« cobaye¹ » – pour devenir un « témoin ».

Ce changement d'attitude est profondément lié à l'évolution de la conception grotowskienne du rapport entre théâtre et rituel à partir de la préparation d'*Akropolis*, puis lors du travail sur *La Tragique histoire du docteur Faust*, *Étude sur Hamlet*, et *Le Prince constant*. En effet, selon Marco De Marinis, les « caractéristiques les plus importantes [du] premier théâtre rituel (ou rite théâtral) de Grotowski² » – c'est-à-dire des spectacles que nous avons considérés jusqu'ici – étaient premièrement, comme nous l'avons montré, « une attitude ouvertement désacralisante, sacrilège, blasphématoire, envers la religion catholique, ses symboles et sa liturgie³ » ; deuxièmement la recherche d'un événement théâtral « clairement collectif-communautaire, obtenu [...] à travers l'élimination de tous types de barrière et de distance entre les acteurs et les spectateurs⁴ » ; troisièmement « l'élaboration d'un langage de la scène et des acteurs artificiel et rigoureusement scandé en *signes*, à la façon des théâtres asiatiques⁵ » ; et quatrièmement « un choix précis en faveur du grotesque⁶ », influencé notamment par le constructivisme de Meyerhold, et qui se traduisait par la formule de « dialectique de l'apothéose et de la dérision », que Grotowski reprit au critique Tadeusz Kudliński. Cependant, commente Marco De Marinis, cette volonté de recréer théâtralement les conditions d'une participation authentique à un rite collectif finit par aboutir à « la constatation de son échec substantiel, qui [était] un *triple échec*⁷ » :

- échec de la recherche d'une participation authentique du spectateur *via* son implication psychodramaturgique ;
- échec de la réactivation de mythes ou d'archétypes dans le subconscient (ou dans l'inconscient) collectif des spectateurs *via* leur traitement dialectique ;
- échec d'un langage scénique artificiel basé sur des signes fixes, codifiés une fois pour toutes (comme dans les théâtres asiatiques⁸).

Nous avons déjà présenté, dans notre étude de *Shakuntala*, des *Aïeux* et de *Kordian*, les réserves émises *a posteriori* par Grotowski quant à la possibilité de créer un « alphabet de signes scéniques

1 *Ibid.*, p. 18.

2 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 195.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 196.

8 *Ibid.*

convenus¹ » adapté au monde occidental, au risque de tomber dans une « stylisation [...] stérile² » ; ainsi que les retours critiques du maître polonais à propos de sa propre recherche d'une participation authentique du public : « Mais nous avons vu qu'il y avait toujours de la triche et de la ruse de notre côté. Et en même temps, nous recherchions une sorte de spontanéité de la part du public qui est impossible dans notre société³ ». Ces deux constats renvoient respectivement au troisième et au premier échec mentionnés par Marco De Marinis. Cependant, selon ce dernier, le « deuxième échec est celui qui pèse le plus lourd dans le bilan » de Grotowski. En effet, dans la dynamique d'auto-réforme permanente qui caractérisait la recherche expérimentale de Grotowski, la conférence intitulée « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », qu'il prononça le 15 octobre 1968 au Centre de l'Académie polonaise des sciences de Paris, constitua une étape essentielle, dans laquelle il dressa un bilan critique des expériences passées du Théâtre Laboratoire – ce qui en fait, à notre sens, l'un des documents les plus importants pour comprendre son travail théâtral, bien qu'il soit largement absent des travaux francophones sur le Théâtre Laboratoire. Dans cette conférence, Grotowski constata notamment l'échec de la « dialectique de l'apothéose et de la dérision » :

[...] cette dialectique ne fonctionnait pas dans son sens précis, parce que les spectateurs ont pris différentes positions : [...] le résultat a été que certains spectateurs ont pris cela comme une sorte d'apothéose, et les autres comme une sorte de dérision ; en définitive, cette dialectique n'a pas fonctionné dans l'œuvre jusqu'au bout parce qu'elle n'a pas fonctionné sous ses deux aspects pour chaque spectateur. [...] Alors ça n'a pas été un modèle d'expérience, ça n'a pas été unifié, ça n'a pas créé une totalité de réactions [...].

Il est important de remarquer ici la tournure scientifique des formulations de Grotowski : « ça n'a pas été un modèle d'expérience », le « résultat » n'a pas été celui escompté, ça « ne fonctionnait pas ». Les conditions de l'expérience n'étaient donc probablement pas les bonnes. Pour expliquer l'échec de ces expérimentations collectives, Grotowski a une nouvelle fois recours à l'image de la Tour de Babel, qu'il affirme emprunter à son « proche collaborateur⁴ » Ludwik Flaszen pour la développer : « à mon avis ce n'est pas seulement la société qui est aujourd'hui la Tour de Babel où tous les langages sont mêlés et où il n'existe pas de croyance unique, mais chacun de nous, car nous n'avons pas au fond de nous-mêmes une seule croyance⁵ ». Tout en reconnaissant qu'une croyance

1 L. FLASZEN, « *Shakuntala* – règles du regard, à suivre par les spectateurs et en particulier par les critiques », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 62.

2 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 17.

3 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 49 : « *But we saw there was always cheating and trickery on our side. At the same time, we were looking for a kind of spontaneity from the audience that is impossible in our society.* »

4 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 17.

5 *Ibid.* Dans la suite du texte, Grotowski détaille cette réflexion : « Dans chacun de nous, il y a je crois différentes

unique peut être dangereuse et conduire au fascisme, Grotowski conclut alors :

Mais quand même on peut analyser cela de différents points de vue, et du point de vue du phénomène théâtral, on doit avouer que *recréer le rite aujourd'hui n'est pas possible* parce que le rite a toujours tourné autour d'un axe qui a été un acte de foi, un acte de religion, de croyance, pas seulement dans le sens d'images mythiques mais aussi d'attitudes obligatoires pour toute l'humanité. J'ai donc pensé que ce n'est peut-être *plus possible de retrouver le rite dans le théâtre*, à cause de cette *impossibilité de retrouver une seule croyance, un seul système de signes mythiques, un seul système d'images primordiales*. [...] Il n'existe pas aujourd'hui d'axe des images mythiques, et pas de participation directe, donc on doit abandonner l'idée d'un théâtre rituel. Et, pas après pas, nous avons abandonné cette idée¹.

Ainsi, dans un monde dans lequel la dissolution et la fragmentation régnaient jusqu'à l'intérieur même de la psyché humaine – une Tour de Babel intériorisée –, l'ambition de Grotowski de recréer au théâtre des rites collectifs, capables de « prendre en charge les manques et l'absence d'authenticité de la vie quotidienne, aux niveaux physiques et psychophysiques, et [de] mettre à disposition des instruments ou des occasions de compensation² », se heurta une nouvelle fois à l'absence d'un « ciel commun de croyance³ », l'axe sur lequel reposait l'efficacité du rituel. Autrement dit, selon les mots de Grotowski, « l'équation de la vérité personnelle, individuelle, avec la vérité universelle – est virtuellement impossible aujourd'hui⁴ ». Face à ce constat d'échec, Grotowski décida de repenser la place du spectateur, et de lui attribuer un autre mode de participation :

[...] ça s'est passé entre *Kordian* et *Akropolis*, la première version, qui a été faite à cette époque, et après entre *Akropolis* et le *Docteur Faust*. Qu'avons-nous observé ? Par exemple, si nous voulons donner au spectateur la chance d'une participation [...] directe mais émotive, c'est-à-dire la possibilité de s'identifier avec quelqu'un qui porte la responsabilité d'une tragédie qui se passe,

croyances : d'abord une croyance qui est traditionnelle, une religion traditionnelle que nous avons abandonnée mais qui est quand même encore vivante au fond de notre être, elle arrive à structurer le langage de notre imagination ; puis il y a cette croyance (si nous ne voulons pas dire cette religion, nous pouvons dire cette philosophie) que nous aspirons à avoir – en vérité nous luttons pour confirmer vis-à-vis des autres et de nous-mêmes que nous avons cette croyance, mais à la fin c'est une lutte pour avoir plutôt qu'avoir vraiment, parce que nous sommes trop divisés – ; ensuite il y a notre vie qui est très divisée entre différents milieux sociaux, et nous avons encore certains petits dessous, on peut dire des demi-croyances, pour notre famille, pour nos collègues, pour l'endroit où nous allons travailler ; et au fond de tout cela, il y a une sorte de foyer caché de notre être où se mêlent ces tentations, les croyances authentiques, la foi abandonnée, alors c'est vraiment la Tour de Babel. »

1 *Ibid.*, p. 18. [Nous soulignons.]

2 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 193.

3 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, traduit en français par CLAUDE B. LEVENSON, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971, p. 22.

4 *Ibid.*, p. 22.

à ce moment-là, on doit l'éloigner, contrairement à ce qu'on peut penser. Le spectateur [...] qui est seulement posé comme un observateur, peut vraiment retrouver une participation émotive, parce qu'à la fin il peut retrouver son vieux destin de spectateur. [...] Le destin du spectateur, c'est d'être un observateur, mais c'est d'être plus, c'est d'être un témoin¹.

Grotowski développe alors à l'aide d'un exemple puissant ce qu'il entend par « être un témoin » :

Le témoin n'est pas celui qui met son nez partout, qui essaie d'être le plus proche, ou d'intervenir au milieu des gens qui agissent. Le témoin se garde un peu à part, il ne veut pas se mêler, il veut prendre ce témoignage, voir tout ce qui se passe, du commencement jusqu'à la fin et le garder, l'image de ce qui s'est passé doit rester en lui-même. Un jour, j'ai vu un film documentaire à propos d'un moine qui se brûlait à Saïgon. Là il y avait une foule d'autres moines qui observaient la scène. Certains parmi eux ont aidé celui qui voulait se brûler, ils lui ont donné du pétrole, ils ont tout préparé, mais les autres étaient assez loin, presque cachés, ils n'ont fait aucun mouvement pendant toute cette scène, il était possible d'écouter le bruit du feu, et le silence. Personne n'a rien fait. Ils ont vraiment participé. Ils ont participé à une cérémonie, qui a été en même temps le témoignage d'un acte ultime vis-à-vis du monde et vis-à-vis de la vie. [...] Mais ils ne sont pas intervenus, ils sont restés éloignés, *respicio*², ce mot latin, respecter la chose, c'est la fonction du témoin authentique, ne pas intervenir avec son petit rôle, avec cette démonstration « moi aussi », mais être le témoin, c'est ne pas oublier – on ne doit pas oublier. Alors, éloigner le spectateur c'est lui donner la chance de participer, dans le même sens que les témoins qui ont participé à l'acte du moine qui s'est brûlé pour protester³.

Dans cet exemple volontairement extrême – et dont l'analogie flagrante avec la pensée d'Antonin Artaud, selon lequel « les acteurs doivent être comme des martyrs brûlés vifs, qui nous feront encore signe de leurs bûchers⁴ », ne peut pas être un hasard – résonne l'élément fondamental du théâtre « pauvre » : la relation essentielle entre l'acteur, qui selon Grotowski doit être capable d'accomplir sur scène cet « acte ultime vis-à-vis du monde et vis-à-vis de la vie⁵ », c'est-à-dire de s'offrir en sacrifice, dans un « don total de lui-même⁶ » ; et le spectateur, qui devient « le témoin de

1 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 15.

2 Littéralement, « regarder en arrière », puis, au figuré, « tourner son attention vers », « avoir égard à », « prendre en considération », « veiller », « protéger ». Voir F. GAFFIOT, *Dictionnaire Latin-Français*, Hachette, Paris, 1934, p. 1352.

3 *Ibid.*

4 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 94. Comme nous l'avons déjà mentionné, cette citation est approximative. Dans le texte original d'Antonin Artaud, il est écrit : « Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. » A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, p. 14.

5 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 15.

6 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 14.

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 présence¹ ». Il ne s'agit donc plus de « manipuler » le spectateur, ni de chercher comment le stimuler artificiellement en l'agressant et en prévoyant stratégiquement ses réactions ; mais d'accomplir face à lui un acte d'une telle intensité qu'il ait valeur de provocation, et qu'il invite le spectateur à s'en porter témoin. Grotowski précise que cet acte n'est pas accompli « pour le spectateur », ce qui impliquerait « une certaine coquetterie, une certaine fausseté, un marchandage avec quelqu'un² », mais plutôt « “par rapport au spectateur”, ou peut-être, à sa place. C'est précisément là que se trouve la provocation³ ». En effet, l'« acte total » de l'acteur – accompli comme nous le verrons à travers la totalité de son être, et unifiant les processus psychiques et somatiques⁴ habituellement divisés dans notre

1 M. BORIE, « L'acteur grotowskien, médiateur et héros culturel », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 296.

2 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 100.

3 *Ibid.*

4 Rappelons que le terme grec *sōma* [σῶμα], signifiant le « corps », dérive de *sōizō* [σῴζω], « protéger », « conserver entier » : il ne renvoie donc pas uniquement au corps en tant qu'entité biologique, mais, de manière holistique, à l'ensemble des processus vivants, des émotions et des sensations qui le constituent. En faisant appel aux découvertes récentes des neurosciences, qui dans une démarche holistique et anti-cartésienne – à laquelle aurait souscrit Grotowski [voir note suivante] – remettent en question et rendent de plus en plus poreuse la frontière entre le corps et l'esprit, Kris Salata fait une déclaration à laquelle nous souscrivons sans réserve : « [...] j'embrasse volontiers le récent “tournant somatique” en philosophie, impulsé par le travail de Richard Shusterman [...] inscrit dans la pensée philosophique le monde de l'expérience subjective du “corps vécu sensible”. À la suite de Shusterman, j'emploie le terme “sōma” [...] pour dépasser la réduction du corps à un objet. Comme le souligne Shusterman, un être humain à la fois *est* un corps et *a* un corps ; le corps a donc un double statut d'objet *et de sujet* : “La plupart du temps, dans mon expérience, mon corps est simplement la source transparente de la perception ou de l'action, et non un objet de conscience. Il est ce *à partir de quoi* et *à travers quoi* je perçois et manipule les objets du monde sur lesquels je me concentre, mais je ne le saisis pas comme un objet de conscience explicite et externe, même s'il est parfois obscurément ressenti comme une condition de fond de la perception [R. SCHUSTERMAN, *Thinking through the Body [Penser à travers le corps]*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, p. 5].” [...] Cette compréhension non discursive [...] a lieu lorsque le *sōma* est avant tout un sujet, et non un objet, et lorsqu'il est essentiellement *en train d'être* et donc non concerné par la signification. C'est alors – lorsque le corps devient le sujet – que nous pouvons penser le corps comme “transparent”. C'est un point important, car dans toute l'œuvre de Grotowski, la *carnalité* reste au centre, le moyen d'accéder à l'être entier – c'est-à-dire que le corps est à la fois présent et transparent. » K. SALATA, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer [Jouer après Grotowski : La prière charnelle du théâtre]*, Routledge, Londres et New York, 2020, p. 11 : « *I gladly embrace the recent “somatic turn” in philosophy, propelled by the work of Richard Shusterman. [...] Shusterman writes into philosophical thought the world of subjective experience of the “sentient lived body”. Following Shusterman, I employ the term “sōma” [...] to overcome the reduction of the body to an object. As Shusterman points out, a human being both is a body and has a body; thus the body has a double status as object and subject: “In much of my experience, my body is simply the transparent source of perception or action, not an object of awareness. It is that from which and through which I perceive and manipulate the objects of the world on which I am focused, but I do not grasp it as an explicit, external object of consciousness, even if it is sometimes obscurely felt as a background condition of perception [R. SCHUSTERMAN, *Thinking through the Body, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, p. 5].” [...] This nondiscursive understanding [...] takes place when the sōma is primarily a subject, not an object, and when it is predominantly being and thus not concerned with signifying. It is then – when the body becomes the subject – that we can think of the body as “transparent.” This is an important point, because in all of Grotowski's work, carnality remains at the center, the means of accessing the whole being – that is, the body is both present and transparent.* » Voir également R. SCHUSTERMAN, *Thinking through the Body [Penser à travers le corps]*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012 ; et L. FELDMAN BARRETT, *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain [Comment sont faites les émotions : La vie secrète du cerveau]*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2017.*

comportement quotidien¹ – appelle, selon le chercheur Kris Salata², un « acte total du spectateur » : ce dernier doit recevoir la présence charnelle de l'acteur non seulement par l'esprit, mais également « à travers [son] propre corps, [ses] propres instincts, [ses] propres sens, et la comprendre holistiquement et intégralement, comme un acte total du spectateur – qui est l'acte du témoin³ ». Jean-Marie Pradier décrit précisément ce processus d'empathie pour ainsi dire « biologique » des spectateurs : « Le spectacle vivant, par excellence, engage le public dans une ronde collective d'affects et de rythmes somato-psychiques. Immobiles et silencieux en apparence, nous entrons dans la danse, guidés, dégrossis, initiés, sans conscience claire de ce que nous éprouvons⁴ ».

C'est donc à partir de ce triple constat d'échec que Grotowski – éperonné par Ludwik Flaszen qui jouait son rôle d'« analyste⁵ » et d'« avocat du diable⁶ » en exposant à Grotowski les contradictions qu'il décelait dans son travail⁷ – commença à concevoir empiriquement, de spectacle

1 Voir L. FLASZEN, « Le théâtre ou l'œil du Seigneur », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 282 : « Grotowski s'insurgeait contre la civilisation qui fragmentait l'existence humaine et contre le cartésianisme figé. René Descartes passait alors pour un dangereux ennemi de l'humanité. »

2 Kris Salata est un universitaire américain d'origine polonaise. Son travail sur la performance *en tant que recherche*, c'est-à-dire l'analyse des pratiques performatives en tant qu'instruments de connaissance philosophique, l'a amené à étudier l'héritage de Grotowski, et à devenir l'un des proches collaborateurs théoriques du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Il est notamment l'auteur de K. SALATA, *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter [Le Grotowski non écrit : Théorie et pratique de la rencontre]*, Routledge, Londres et New York, 2012 ; et K. SALATA, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer [Jouer après Grotowski : La prière charnelle du théâtre]*, Routledge, Londres et New York, 2020.

3 Kris Salata formula cette réflexion dans une intervention lors de la table ronde du 2 juillet 2019 intitulée « La réception de Jerzy Grotowski en France avec Jean-Pierre Thibaudat, Thomas Richards et Mario Biagini, suivie par Le Workcenter aujourd'hui avec Antonio Attisani, Kris Salata, Thomas Richards et Mario Biagini », dans le cadre du *Focus Workcenter*, une résidence du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards au Théâtre de la Ville, qui eut lieu du 2 au 7 juillet 2019 à l'Espace Cardin, à Paris : « *through your own body, your own instincts, your own senses, and understand it holistically or wholly, like a total act of the spectator – which is the act of the witness.* » Cet événement exceptionnel, qui fera en lui-même l'objet d'une analyse plus approfondie dans la suite de notre travail, comprenait des performances, des présentations de travail, des ateliers de pratiques dirigés par les membres et les *leaders* du Workcenter, des conférences, des tables rondes, des projections, et ouvrit la possibilité de nombreuses conversations informelles : il s'agit donc de l'une des plus importantes « ouvertures » du Workcenter « monde extérieur ». À cet événement historique étaient présents, outre les membres du Workcenter, de nombreux membres – plus ou moins proches – de la « tribu » que nous étudions, notamment des chercheurs, universitaires ou archivistes comme Richard Schechner, Carla Pollastrelli, Jean-Pierre Thibaudat, Jean-François Dusigne, Kris Salata, Antonio Attisani, Pascale Butel-Skrzysowski, et Albert Dichy ; et des personnalités du théâtre, créateurs, comédiens ou metteurs en scène, liés au travail de Grotowski et du Workcenter, comme Anatoli Vassiliev, Michelle Kokosowski, Valérie Dréville et Sava Lolov – les deux catégories de personnes nous avons mentionnées se recoupant parfois, notamment pour le cas de Richard Schechner ou de Jean-François Dusigne.

4 J. M. PRADIER, « Esthétique, corporéité des croyances et identités », J. M. PRADIER (dir.), *Horizons/théâtre*, n°4 : *Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2014, p. 13. Ce numéro d'*Horizons/Théâtre* est issu d'un colloque international d'ethnoscénologie, tenu à la Maison des Cultures du Monde, à l'Université de Paris 8 et à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, du 21 au 23 mai 2013.

5 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, vol. 30, n°3, op. cit., p. 303 : « *I was his "analyst", as he once called it.* »

6 *Ibid.* : « *devil's advocate* ».

7 Grotowski explique par exemple : « Pendant des années, j'ai hésité entre des impulsions nées de la pratique et l'application de principes *a priori*, sans y voir de contradiction. Mon ami et collègue Ludwik Flaszen a été le premier à toucher du doigt cette confusion dans mon travail : le matériel et les techniques qui venaient spontanément en préparant la production, de la nature même du travail, étaient révélateurs et prometteurs ; mais ce que j'avais pris [pour des applications de] suppositions théoriques étaient [en réalité] plus fonction de ma personnalité que de mon

en spectacle, le théâtre « pauvre » qui ferait sa renommée internationale. À partir d'*Akropolis*, les spectateurs du Théâtre Laboratoire ne furent plus invités à participer activement, ce qui les détournait de « leur fonction naturelle d'observateurs – ou, dans le meilleur des cas – de témoins¹ » ; mais au contraire tenus à distance, voire mis en respect, par l'architecture théâtrale de Jerzy Grotowski et la virtuosité du jeu des acteurs – et par conséquent, la « fonction dramatique des spectateurs et la fonction du spectateur en tant que spectateur étaient les mêmes² ». En effet, explique Grotowski, si « le spectateur et l'acteur sont très proches dans l'espace, un fort rideau psychique tombe entre eux. C'est le contraire de ce que l'on pourrait attendre. Mais si les spectateurs jouent le rôle de spectateurs et que ce rôle a une fonction au sein de la production, le rideau psychique disparaît³ ». Cette mise à distance entraînait une « purification » des rapports possibles des spectateurs du Théâtre Laboratoire à l'action qui se déroulait devant eux : ainsi intégrés dans l'économie de la pièce même *en tant que témoins*, ils n'étaient plus aussi partagés qu'auparavant entre deux « modes de participation⁴ » ou deux « régimes d'attention⁵ », pour reprendre les termes de Michael Houseman – ce qui eut pour effet paradoxal, à travers l'abandon de « l'idée d'un théâtre rituel⁶ » affirmé par Grotowski, de favoriser un « mode de participation rituel⁷ » de la part des spectateurs-témoins. En effet, Michael Houseman explique que le rituel, qui dépend de la coordination des actions accomplies par les différents participants, dispose de moyens pour orienter sa propre réception :

intellect. » J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 17. [Nous avons ici légèrement modifié la traduction française de Claude B. Levenson, que nous estimons peu claire, de l'anglais « *but what I had taken to be applications of theoretical assumptions were actually more functions of my personality than of my intellect* ». La traduction de Claude B. Levenson propose : « mais ce que j'avais pris pour appliquer les suppositions théoriques étaient plus fonction de ma personnalité que de mon intellect ».] Le rôle de Flaszen fut ainsi extrêmement important pour aider Grotowski à discerner ce qui dans son travail tenait du constructivisme, du systématisme et de l'application de principes *a priori* ; de ce qui émergeait « organiquement » du travail avec les acteurs et avait une réelle valeur de découverte empirique.

- 1 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 50 : « *their natural function as observers – or, in the best case – as witnesses* ». En effet, selon Ludwik Flaszen, lorsque les acteurs tentaient d'inclure le spectateur dans l'action, par des moyens parfois coercitifs comme nous l'avons vu, ce dernier se sentait « menacé » et, paradoxalement, « s'éloignait et se détachait de l'action ». L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, vol. 30, n°3, *op. cit.*, p. 309 : « *we had noticed that when the actors tried directly to involve the audience, the spectator felt threatened. He became removed and detached from the action (quite paradoxically)* ».
- 2 *Ibid.* : « *The dramatic function of the spectators and the function of the spectator as spectator were the same.* »
- 3 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 53 : « *If the spectator and the actor are very close in the space, a strong psychic curtain falls between them. It's the opposite of what one might expect. But if the spectators play the role of spectators and that role has a function within the production, the psychic curtain vanishes.* »
- 4 M. HOUSEMAN, « Religions de l'Afrique noire », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, 16 novembre 2009, p. 9, consulté le 06/07/2021 : <http://journals.openedition.org/asr/558>
- 5 *Ibid.*
- 6 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, *op. cit.*, p. 17.
- 7 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2012, p. 24.

Dans le cadre de l'accomplissement d'un rituel donné, ces principes pragmatiques définissant le rituel en général¹ peuvent plus ou moins être intuitivement intégrés par les participants : *ce qui est indéniablement un rituel pour certains est susceptible de relever du spectacle pour d'autres*. En même temps, cependant, les impératifs de l'action coordonnée que le rituel implique tendent à *minimiser de telles disparités, orientant les participants vers une même définition de la situation*².

L'ethnologue justifie ces disparités de modes de participation par le fait que le rituel est selon lui à envisager « moins comme une catégorie d'actes que comme une présupposition pragmatique, ou plus prosaïquement, comme *une façon particulière de faire attention à ce qu'on fait (avec d'autres*³) ». Il développe alors :

Ce qui est donc en jeu est *la nature du lien tel qu'il est expérimenté par les participants, entre les actions qu'ils accomplissent et leurs dispositions intentionnelles et émotionnelles*. Ce lien peut prendre diverses formes, chaque forme définissant un mode de participation ou régime d'attention particulier, dont l'un serait le propre du rituel. De ce point de vue, le rituel se résumerait à une seule chose : l'attention des individus est focalisée non pas sur leur capacité à exprimer leurs dispositions à travers leurs actions, mais sur *l'aptitude qu'auraient leurs actions à influencer sur leurs dispositions*. Ainsi, *plus leur participation à une situation donnée est régie par le fait de référer leurs pensées et leurs sentiments à l'accomplissement de certains actes, plus ils y participent sur un mode rituel*.

Dans cette optique, *le rituel perd son caractère absolu pour devenir une qualité relative*. Le rituel serait potentiellement présent en toute circonstance. Toutefois, *certaines situations favoriseraient plus que d'autres un mode de participation rituel en raison de leurs propriétés spécifiques* : le recours plus ou moins systématique à la condensation relationnelle ou à la réfraction des sujets agissants, mais aussi l'utilisation de désignations distinctives, la convocation d'autorités absentes, ainsi que divers traits morphologiques comme la répétition, le formalisme ou la délimitation

1 Michael Houseman – dont la définition relationnelle du rituel constituera notre modèle essentiel pour analyser les diverses formes, fonctions et modalités du rituel – résume ainsi ces « principes pragmatiques définissant le rituel en général » : « Au moyen d'un comportement stipulé mettant en forme et en actes des relations hautement évocatrices et fondamentalement ambiguës (impliquant la condensation de contraires), structuré par un schème interactif (instituant sa forme d'ensemble), et engageant une inversion de certains présupposés pragmatiques gouvernant l'interaction ordinaire (l'action tend à définir l'état d'esprit plutôt que l'inverse), le rituel permet aux participants de faire l'expérience immédiate, personnelle de réalités hautement intégratives, extra-ordinaires, expérience portée par des mécanismes d'autoréférence, et par l'introduction d'agents désignés et d'idiomes spéciaux (constituant son symbolisme) ; ce faisant, le rituel fournit aux participants des contextes, largement irréfutables, de réévaluation conventionnelle des relations coordonnées qui composent leur monde social. » M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 195. [Nous soulignons.] Cette synthèse, extrêmement dense, appelle de plus longs développements pour en déplier chacune des propositions : nous prendrons soin de le faire dans la suite de nos réflexions.

2 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 196.

3 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 24.

Ainsi, contrairement au comportement quotidien, dans lequel l'on présuppose que les actions que nous accomplissons – et que les autres accomplissent – sont généralement l'expression de nos dispositions intérieures (de nos émotions, de nos sentiments, de notre état d'esprit), ce qui rend ces actions intelligibles soit par des « interprétations par inférence² », soit par des processus de « simulation empathique³ » ; le rituel suppose une relation inversée entre ces deux termes : nos actions ne sont pas l'expression de nos dispositions intérieures, mais au contraire, les actions prescrites que nous accomplissons au cours du rituel *ont un effet* sur nos dispositions intérieures, nos pensées et nos émotions. Cette distinction simple mais extrêmement efficace proposée par Michael Houseman constitue l'un des traits essentiels du rituel tel que nous le définirons dans la suite de notre travail. Ainsi, en appliquant cette définition aux spectacles du Théâtre Laboratoire, si dans *Shakuntala*, *Les Aïeux* et *Kordian*, Grotowski espérait amener les spectateurs à une « participation directe, vivante⁴ » et à une « réaction directe, ouverte, franche et authentique⁵ », c'est-à-dire à l'accomplissement spontané d'actions traduisant directement leurs dispositions intérieures⁶ ; au contraire, d'*Akropolis* au *Prince constant*, les actions prescrites aux spectateurs –

1 *Ibid.*

2 M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge est le Noir*, *op. cit.*, p. 158-159 : « Une telle interprétation par inférence se fonde sur la capacité humaine (adulte) à élaborer mentalement des représentations des représentations (des autres), c'est-à-dire, des méta-représentations. Songez à Georges et à moi-même. Lui et moi évaluons les dispositions émotionnelles et intentionnelles l'un de l'autre, et réagissons en fonction d'inférences opérées sur la base de la perception de l'un et de l'autre. Parce que je sais quelque chose sur Georges, et parce que ma connaissance encyclopédique me dit que pleurer dénote souvent la tristesse, et parce que j'ai des notions générales de ce que peuvent être les émotions, les intentions, les croyances, les actions, etc., je suis en mesure d'inférer des larmes de Georges qu'il se sent triste et de réagir en conséquence. » L'interprétation par inférence repose donc sur la présupposition du fait que les actions que nous accomplissons sont l'expression de nos dispositions intérieures.

3 *Ibid.*, p. 159. Ce processus s'appuie sur la découverte, dans le champ des neurosciences cognitives, des « neurones-miroirs », aussi appelés « neurones empathiques », qui permettent à notre cerveau, lorsque nous observons les actions d'autrui, de simuler l'état émotionnel gouvernant ces actions. Michael Houseman développe : « Dans cette perspective, les acteurs ne se représentent pas tant l'état d'esprit des autres qu'ils sont conduits par le comportement des autres à tendre eux-mêmes vers cet état d'esprit, se mettant ainsi à la place de l'autre. Le sujet, en faisant sienne l'expérience des autres, se donne les moyens de comprendre leur état d'esprit et de réagir adéquatement [...] ». Bien qu'il s'agisse d'un processus différent de l'interprétation par inférence, il repose également sur la présupposition selon laquelle les actions que nous accomplissons sont l'expression de nos dispositions intérieures.

4 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, *op. cit.*, p. 14.

5 *Ibid.*

6 Qui plus est – et l'analyse se complexifie – si dans un mode de participation « rituel », les actions accomplies par les participants doivent avoir un effet sur leurs propres dispositions intérieures ; dans le cas d'un mode de participation « spectaculaire », les actions accomplies par les acteurs ne doivent pas affecter leurs propres dispositions intérieures – mais celles des spectateurs. Toutefois – et l'analyse se complexifie encore – les acteurs ne peuvent pas ne pas être affectés par leurs propres actions, qui modifient nécessairement leurs propres dispositions intérieures. Les acteurs se trouvent donc, selon Michael Houseman, dans une situation de « *feedback* » ou de « *monitoring* » permanent, dans laquelle ils doivent maintenir plus ou moins consciemment un état d'équilibre, en agissant pour toucher les dispositions des spectateurs (et non les leurs propres) – tout en prêtant attention à la manière dont leurs actions modifient leurs propres dispositions, pour maintenir cet état efficace. La question qui émerge alors est celle de savoir où et comment placer le « curseur », entre le mode de participation « rituel » et le mode de participation « spectaculaire » – particulièrement dans le cas de phénomènes qui combinent spectacle et rituel, par des effets d'enchâssement, d'alternance, de transformation de l'un en l'autre, voire d'indétermination volontairement maintenue.

l'immobilité et le silence attentif étant des actions extrêmement concrètes et exigeantes – suscitaient chez eux des dispositions spécifiques, quoique souvent complexes et difficilement définissables¹. Qui plus est, ces actions « prescrites » tacitement, par l'autorité et la virtuosité même des acteurs, étaient soutenues formellement par une organisation spatiale qui plaçait les spectateurs-témoins dans une position spécifique par rapport aux autres participants – les acteurs –, ce qui favorisait d'autant plus un « mode de participation rituel » à l'événement, c'est-à-dire une « façon particulière de faire attention à ce qu'on fait (avec d'autres²) ».

Ainsi, du fait de cette mise à distance, les spectateurs du Théâtre Laboratoire n'étaient plus gênés ou distraits par l'hésitation entre l'observation attentive et silencieuse, l'intervention ironique et auto-satisfaite, ou la participation émotive et prétendument spontanée – et pouvaient donc entièrement se consacrer à la tâche qui leur était assignée, à savoir d'offrir leur entière attention, à la fois psychique et charnelle, à ce qui s'accomplissait devant eux, pour pouvoir ensuite en témoigner. Ce changement d'attitude et cette mise à distance du spectateur furent un choc pour certains étudiants étrangers de Grotowski, habitués au mode de participation des spectacles précédents, de l'ordre de la recherche d'une communion ritualisée. Ils considérèrent alors le metteur en scène comme un « traître envers l'idée d'osmose entre le spectateur et l'acteur³ » – ce à quoi Grotowski répondit, en se confiant à Richard Schechner : « Je suis toujours prêt à être un traître à toute règle exclusive. Il n'est pas essentiel que les acteurs et les spectateurs soient mélangés. L'important est

Ces analyses sont empruntées à une intervention de Michael Houseman intitulée « Rituel, spectacle, spectacle rituel », dans le cadre de la journée d'études *Théâtre, rituel et magie : réflexions méthodologiques, études de cas, essais théoriques et pratiques* organisée par Cristina De Simone à l'Université de Caen-Normandie – LASLAR, en collaboration avec HisTemé, le 9 avril 2021 ; et furent développées par la suite dans nos échanges personnels avec Michael Houseman. Toutefois, pour plus de clarté, nous nous concentrerons pour l'instant uniquement sur les actions et dispositions des spectateurs-témoins, avant d'en venir ultérieurement à celles des acteurs du Théâtre Laboratoire. La captation de cette intervention est disponible en ligne : M. HOUSEMAN, « Rituel, spectacle, spectacle rituel », Canal U – La forge numérique, 18 mai 2021, consulté le 31/07/2022 : <https://www.canal-u.tv/131933>

- 1 L'obscurité, l'épaisseur ou l'opacité sémantiques et la difficulté à définir précisément les dispositions dans lesquelles nous placent les actions prescrites accomplies constituent également, comme nous le verrons, l'un des traits caractéristiques du rituel dans l'analyse de Michael Houseman. Voir notamment M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 155-177. Dans cet essai, en analysant de manière croisée différents rituels liés aux premières menstruations, l'ethnologue oppose l'ambiguïté et l'ambivalence essentielles des actions accomplies lors de rituels « classiques » ; à la transparence et à l'intelligibilité évidente des actions accomplies lors de rituels « New Age » ou « néopaïens » – dont la complexité n'est pas selon lui à trouver dans la « condensation rituelle » des actions, mais plutôt dans la « dilatation rituelle » des agents. Cette distinction nous sera utile pour analyser certains aspects des étapes plus tardives de la recherche de Grotowski.
- 2 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 24. Michael Houseman définit ainsi la spécificité du mode de participation rituel : « Tandis que la question sous-jacente dans l'interaction quotidienne est "Étant donné ce que je ressens (et ce que je pense que les autres ressentent), que devrais-je faire ?", dans le cas du rituel, elle est "Étant donné ce que je fais (et ce que je perçois de ce que les autres font), que devrais-je ressentir ?" ». M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 160.
- 3 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 53 : « They said, "You are a traitor to the idea of osmosis between the spectator and the actor". »

que la relation entre les acteurs et les spectateurs dans l'espace soit significative¹ ». Le meilleur exemple en est probablement la mise en scène du *Prince constant* :

En effet, pour permettre aux spectateurs de comprendre vraiment le martyr de cet homme, pour leur permettre de l'observer en détail, nous avons fait une sorte de salle de dissection de faculté de médecine, pour étudiants. Le malheureux, couché sur une table, est tailladé, tous regardent l'opération d'en haut, ils le voient mais ne le touchent pas. Ils voudraient peut-être lui venir en aide, mais ils sont séparés de lui².

Ainsi, installés en surplomb derrière une haute palissade de bois évoquant « quelque chose entre l'arène et la salle d'opération [...] chirurgicale comme celle peinte par Rembrandt³ », les soixante à quatre-vingt spectateurs admis au Théâtre Laboratoire assistaient en « témoins fascinés mais impuissants⁴ » à la performance exceptionnelle de Ryszard Cieślak qui, dans une longue montée en puissance à travers les trois monologues du Prince Fernand⁵, « par un dépouillement complet, par la mise à nu de sa propre intimité⁶ », accomplissait au centre de l'arène un « don total de lui-même⁷ ». La distance et l'impuissance même des spectateurs les invitaient à recueillir au plus profond d'eux-mêmes l'événement qui se déroulait devant eux. À travers cette notion de « recueillement », nous faisons ici appel au terme « *Innigkeit* » employé par Heidegger à propos de l'expérience poétique de Hölderlin, que François Fédier propose de traduire par la formule « tendresse intense de l'intimité⁸ ». Dans une note, le traducteur explique : « Les trois mots traduisent *Innigkeit*. *Innigkeit* pourrait être appelé le cœur du recueillement, cette intense liaison où ce qui est lié est ensemble dans la mesure où l'un est d'autant plus lui-même qu'il est uniquement pour et par l'autre, dans l'exigeante fidélité à soi⁹. » Cette formule nous semble pertinente pour définir la qualité de la relation qui pouvait se tisser entre les spectateurs-témoins et les acteurs du *Prince constant* : une sensation d'intimité profonde, qui n'était pourtant pas un débordement ou une fusion dans l'autre,

1 *Ibid.* : « *I am always ready to be a traitor to any exclusive rule. It is not essential that actors and spectators be mixed. The important thing is that the relation between the actors and the spectators in space be a significant one.* »

2 J. GURAWSKI, J. FRET, « L'espace scénique chez Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 269.

3 L. FLASZEN, « Le Prince constant », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 82. Ludwik Flaszen fait ici référence au tableau de REMBRANDT, *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp*. 1632, huile sur toile, 169,5 × 216,5 cm, tableau conservé au musée de La Mauritshuis, à La Haye. Raymonde Temkine, quant à elle, décrit cette structure comme une « fosse à ours rectangulaire dominée par de hautes palissades ». R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 112.

4 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 117.

5 « Constant » n'est en effet pas un nom propre, mais un adjectif. Pour éviter cette confusion, Raymonde Temkine propose la traduction : « *Le Prince inflexible* ». R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 193.

6 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 14.

7 *Ibid.*

8 M. HEIDEGGER, F. FÉDIER (trad.), *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1988, p. 27.

9 *Ibid.*, note de traduction n°7.

mais au contraire un recentrement¹, une « exigeante fidélité à soi ». Ainsi, écrit Raymonde Temkine, l'« atmosphère du Théâtre Laboratoire [n'était] pas du tout celle d'un *happening*, elle [suscitait] un silence actif, non la parole, et plus l'immobilité concentrée que le geste-décharge² ». Il faut également préciser que, chaque création du Théâtre Laboratoire appelant une organisation spatiale qui lui était propre, grâce au travail architectural de Jerzy Grotowski, le lien qui unissait les acteurs et les témoins était à chaque fois légèrement différent. Ainsi, en remontant dans la chronologie des spectacles, pour *La Tragique histoire du docteur Faust*, les spectateurs étaient considérés comme « les hôtes d'un banquet d'adieu, comme les invités personnels de Faust, invités à écouter sa confession publique³ » : ils étaient installés à des tables volontairement trop grandes, « de sorte que seules leurs têtes dépassent au-dessus du plan de la table⁴ », sur lequel se déroulait l'essentiel de l'action, composée de reconstitutions des souvenirs de Faust. Grotowski commente les résultats obtenus par cette architecture théâtrale :

Pour la première fois, nous avons trouvé une situation directe, littérale. [...] *Pour la première fois, nous avons vu une spontanéité authentique.* [...] Faust n'attendait jamais de réponses des spectateurs, mais il observait leurs yeux et nous voyions en eux certains symptômes physiques de l'impact, et l'on pouvait aussi entendre leur respiration, *quelque chose de réel se passait.*

Avant *Faustus*, nous avons monté *Akropolis* de Wyspiański, où nous avons obtenu la même chose, mais sans avoir pleinement conscience de ce que nous faisons⁵.

En poursuivant ainsi notre remontée chronologique, dans la mise en scène d'*Akropolis* par Grotowski, une pièce qui, à nouveau, traitait « de l'histoire, des complexes nationaux, de la tragédie de la nation polonaise⁶ », la mise à distance des spectateurs-témoins s'opérait d'une autre manière

1 Raymonde Temkine se souvient ainsi : « *Le Prince constant* est, de tous les spectacles de Grotowski, le plus troublant, celui qu'il importe le plus de revoir. Quand j'ai assisté à la première répétition filée, j'étais bouleversée mais ne trouvais rien à dire, j'avais envie d'éclater en sanglots et d'être seule. Pas de parler à Grotowski ni aux acteurs surtout. Et puis, de représentation en représentation, cela s'est décenté et ordonné. Mais l'impression reçue ne s'est pas émoussée. » R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 117.

2 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 116.

3 L. FLASZEN, « *La Tragique histoire du docteur Faust* – Commentaire sur la représentation », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 95. Ce texte fut imprimé et distribué aux spectateurs du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs pour expliquer la démarche de la compagnie.

4 J. GURAWSKI, J. FRET, « L'espace scénique chez Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 263.

5 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 50 : « *For the first time we found a direct word-for-word situation. [...] For the first time we saw authentic spontaneity. [...] Faustus never waited for answers from the spectators, but he observed their eyes and we saw in them some physical symptoms of the impact, and also one could hear their breathing, something real was happening. / Before Faustus we staged Wyspiański's Akropolis, where we got the same thing but weren't fully aware that we were doing this.* » [Nous soulignons.]

6 J. GURAWSKI, J. FRET, « L'espace scénique chez Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 265.

encore. Dans la pièce de Wyspiański, dans la cathédrale du château de Wawel à Cracovie – qui est l'ancien château royal et incarne en quelque sorte l'âme de la Pologne¹ –, la nuit de la Résurrection, les statues et les tapisseries s'animent pour « jouer des scènes bibliques et antiques [... et de] grands mythes et motifs qui sont à la base de la culture européenne, la rivalité de Jacob et Esaü pour le droit d'aînesse, la lutte de Jacob contre l'ange, Troie, l'amour de Pâris et Hélène, la Résurrection² » : le Wawel représente ainsi dans l'œuvre de Wyspiański « notre Acropole³ », c'est-à-dire l'endroit où « sont venues converger et mourir [...] les cultures méditerranéennes : hellénisme, latinité et christianisme⁴ ». Wyspiański nomme alors ce lieu le « cimetière des tribus⁵ », une phrase qui était répétée de manière obsessionnelle par les acteurs du Théâtre Laboratoire. L'intérêt de Grotowski pour cette pièce est aisément compréhensible : Grotowski comme Wyspiański cherchaient tous deux à « représenter la somme totale de la civilisation et apprécier ses valeurs à la lumière de l'expérience contemporaine⁶ ». Pour confronter et mettre à l'épreuve ces mythes, valeurs et archétypes essentiels de la culture européenne, Grotowski déplaça ce « cimetière des tribus » dans le camp d'extermination d'Auschwitz – « “le cimetière-somme” de notre civilisation ; cette fois dans une acception littérale⁷ ». Jerzy Gurawski décrit ainsi l'orchestration spatiale du spectacle :

En plus, il s'agit d'un camp d'extermination construit par les acteurs eux-mêmes.

Au milieu de la scène, il y a une caisse. Sur cette caisse sont posées des baignoires, vieilles et rouillées, [...] des tuyaux de poêle en tôle, des vieilleries de toute sorte, des brouettes, des objets rouillés, délabrés, et au sommet de ce bric-à-brac, Zygmunt Molik, debout, qui jouait au violon un air traumatisant. Les acteurs qui apparaissaient sur scène prenaient les différents objets, et à partir de ces objets ils construisaient l'espace⁸. Ils accrochaient ces différents éléments à des câbles d'acier tendus au-dessus des spectateurs, et petit à petit, dans une salle vide, toute une structure bizarre commençait à se dessiner. Une structure en ferraille rouillée. Et au milieu de

1 Leszek Kolankiewicz rappelle à ce propos un fait significatif : « On sait que les tombes de Mickiewicz et Słowacki, ainsi qu'une urne contenant de la terre d'une fosse commune du cimetière de Montmorency où est enterré Norwid, se trouvent dans la Crypte des poètes-prophètes nationaux du château royal de Wawel à Cracovie, aux côtés des tombeaux des rois. » L. KOLANKIEWICZ, « La culture vaudou haïtienne dans l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 221.

2 L. FLASZEN, « *Akropolis* – Commentaire pour le spectacle », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 71. Ce texte fut imprimé et distribué aux spectateurs du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs pour expliquer la démarche de la compagnie.

3 L'expression, tirée du texte de Wyspiański, était psalmodiée par les acteurs, comme un refrain, tout au long du spectacle.

4 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 174.

5 L. FLASZEN, « *Akropolis* – Commentaire pour le spectacle », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 71.

6 L. FLASZEN, « *Akropolis* : traitement du texte », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 60.

7 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 175.

8 Cette construction de l'espace par l'action même du spectacle est l'une des caractéristiques du « théâtre environnemental » théorisé par Richard Schechner. Voir R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre [Six axiomes pour le théâtre environnemental] », *TDR*, vol. 12, n°3 (Printemps, 1968), p. 41-64.

tout cela, les acteurs en costumes extraordinaires, si on peut dire ainsi, réalisés par Józef Szajna¹, décorateur éminent, commencent à évoluer, à vivre leur drame épouvantable, ils forment un cortège, ils portent sur leurs bras un pantin qui représente le Sauveur, ce Sauveur qu'ils jettent, à la fin, dans le gouffre de la caisse. Ensuite, tous les acteurs s'introduisent, eux aussi, un à un, dans le même gouffre, dans cette caisse, le dernier d'entre eux, avant de disparaître, referme le couvercle sur lui, après quoi s'établit un silence absolu².

Après la dernière phase du spectacle, dans laquelle les condamnés chantaient hystériquement en disparaissant dans ce gouffre qui représentait un four crématoire, le silence revenait brusquement, puis une voix disait simplement : « Ils sont partis, et la fumée monte en spirales³ ». De nombreux récits de spectateurs font état du silence dense et pesant qui suivait la représentation – que Ludwik Flaszen décrit comme un « silence total, sans un seul applaudissement. Il ne s'agissait pas d'une expression de désapprobation. C'était l'effet d'un choc⁴ ». Il ajoute : « Si un soir il y avait des applaudissements, c'était le signe que le jeu était resté un jeu, qu'il n'y avait pas eu de vérité. [...] La vérité n'est pas ce que l'on applaudit. La vérité est ce qui se reçoit dans le silence⁵. » Ainsi, au fur et à mesure du spectacle, les spectateurs-témoins étaient progressivement pris dans ce « piège métallique⁶ » qui se resserrait sur eux au même titre que sur les acteurs, qui construisaient eux-mêmes leur univers concentrationnaire, en incluant les spectateurs « dans l'architecture de l'action, en les assujettissant à une espèce de pression, d'amoncellement et de limitation de l'espace⁷ ». Toutefois, malgré la nécessaire proximité, voire l'intimité physique qu'impliquait cet espace unique que se partageaient les spectateurs et les acteurs, le rapport qui s'établissait entre les deux groupes n'était « certainement pas de communion et de participation⁸ » : les acteurs jouaient « parmi les

1 Józef Szajna était un metteur en scène, peintre et scénographe, qui pendant la Seconde Guerre mondiale fut emprisonné dans les camps d'Auschwitz et Buchenwald. Il fut invité par Grotowski à être le co-réalisateur de la forme esthétique d'*Akropolis*, dont il conçut notamment les costumes en toile de jute. Depuis 1960, il était par ailleurs le président de l'association des Amis du Théâtre des 13 Rangs.

2 J. GURAWSKI, J. FRET, « L'espace scénique chez Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 267-268.

3 L. FLASZEN, « *Akropolis* : traitement du texte », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 66.

4 L. FLASZEN, « Grotowski et le silence », *Teatro e Storia*, vol. XXIII, 2009, p. 47. Raymonde Temkine décrit un état de choc similaire à l'issue des représentations du *Prince constant* : « D'abord l'hésitation à se lever, abandonner l'arène où le Prince gît encore sous le drap rouge. Curieusement, [...] fort peu nombreux sont les spectateurs qui le voient, au bout d'un moment, se relever et quitter discrètement les lieux. Ils sont trop concentrés en eux-mêmes, occupés à dominer les émotions ressenties. Ils sortent enfin de la salle, sans hâte ; mais font halte, la plupart, dans la pièce assez petite par laquelle ils sont passés pour entrer. Ils commencent à former de petits groupes, ils échantent quelques mots, peu, et à voix presque basse. [...] Appelons cette pièce la chambre de décompression. Puis l'escalier descendu, l'air de la rue : les discussions commencent ... Ne font que commencer. » R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 109.

5 L. FLASZEN, « Grotowski et le silence », *Teatro e Storia*, op. cit., p. 50. [Nous soulignons.]

6 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 178.

7 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 18.

8 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 116.

spectateurs et les [ignoraient], regardant à travers eux¹ », comme des spectres. Ludwik Flaszen justifie ce choix dramaturgique :

Mais ici, le rôle dramaturgique des spectateurs consiste dans l'ignorance provocatrice où les tiennent les acteurs. Car les spectateurs sont le monde des vivants, tandis que les personnages du spectacle sont conçus comme des créatures oniriques sorties des cheminées des fours crématoires. Entre ces mondes n'existe qu'une absence de compréhension².

Ainsi, face à la violence de la mise en scène de Grotowski, les spectateurs auraient été « soulagé[s] qu'un vrai contact s'établisse, par la pitié, par la communion³ », comme cela aurait pu avoir lieu lors d'un *happening* – mais leur radicale mise à distance, opérée cette fois-ci non pas par l'architecture spatiale mais par le jeu des acteurs, les confrontait à une « expérience proprement incommunicable⁴ », dont ils ne pouvaient être, là encore, que les « témoins fascinés mais impuissants⁵ ». Cette mise à distance des spectateurs les poussait ainsi, paradoxalement, à redécouvrir profondément leur « vieux destin⁶ », qui est de témoigner de l'« acte total » ou de l'« acte d'auto-sacrifice⁷ » accompli face à eux et « à [leur] place⁸ » par l'acteur, comme dans l'exemple convoqué par Grotowski du moine qui s'immola par le feu. L'abandon de la volonté de créer au théâtre un rite collectif amena ainsi Grotowski et Flaszen à considérer que « l'essence du théâtre⁹ » résidait non pas dans « la restauration d'anciennes formes de participation rituelles¹⁰ » ; mais bien plutôt dans un recentrement sur « l'acteur ainsi que [sur] le lien vivant, interhumain, direct que ce dernier noue avec son partenaire et avec le public¹¹ » – ce lien n'étant plus fondé sur la recherche d'une participation active du public, mais sur celle d'une situation de témoignage face à un acte engageant la totalité de l'être de l'acteur. Flaszen explique ainsi : « L'objet propre du théâtre est, selon la définition de Grotowski, une partition d'impulsions et de réactions humaines, inaccessibles aux autres branches de l'art. Un processus extériorisé par des réactions corporelles et vocales d'un organisme humain. Telle est l'essence du théâtre¹² ». Toutefois, comme nous l'avons montré, l'effet paradoxal de ce passage du spectateur au témoin fut d'amener ce dernier à un « mode

1 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 18.

2 L. FLASZEN, « Akropolis – Commentaire pour le spectacle », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 72.

3 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 180.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 117.

6 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 15.

7 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 42.

8 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 100.

9 L. FLASZEN, « Après l'avant-garde », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 119.

10 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? ...*, op. cit., p. 11.

11 L. FLASZEN, « Après l'avant-garde », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 119.

12 *Ibid.*

de participation » plus proche de celui du rituel que de celui du spectacle.

4. La naissance du théâtre « pauvre » et la redécouverte paradoxale d'une autre forme de rituel à travers l'« acte total »

C'est par ailleurs dans un commentaire sur *Akropolis*, au sein d'un document de travail à usage interne au Théâtre Laboratoire, qu'apparut pour la première fois, sous la plume de Ludwik Flaszen, la formule de « théâtre pauvre¹ » – empruntée comme nous l'avons vu aux considérations de Jan Maria Świącicki sur la pauvreté et l'efficacité des moyens employés dans les homélies du prêtre catholique Władysław Mirski², et nourrie par les écrits du philosophe catholique Jacques Maritain³. Dans ce document de travail, Ludwik Flaszen donna une première définition du « théâtre pauvre » :

La représentation est construite suivant le principe d'une stricte autosuffisance. Le principe est de ne rien introduire dans le cours de l'action qui ne s'y serait trouvé au début. Des personnes et un certain nombre d'objets se trouvent rassemblés dans la salle, et ce matériau doit suffire pour construire toutes les situations et circonstances de la représentation. [...] Chaque objet doit servir non le fond mais la dynamique, et doit se montrer dans une multiplicité d'usages⁴. [...] Le décor découle organiquement de l'action, il naît de l'action, qui à son tour dépend de lui. Quand les acteurs entrent, ils trouvent un tas de ferraille. En partant, ils laissent cette civilisation de tuyaux

1 L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 91. Cet ensemble de textes était au départ un document de travail à usage interne au Théâtre Laboratoire. Des fragments en furent largement repris dans les publications officielles du Théâtre Laboratoire, notamment dans L. FLASZEN, « *Akropolis* : traitement du texte », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 59-70 – avec quelques modifications : le sous-titre « Le théâtre pauvre » qui apparaissait dans le document original y fut transformé en « Des accessoires comme orchestration dynamique », et « Remarques sur l'art de l'acteur » y devint « Le théâtre pauvre ».

2 Voir M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 12 et p. 55.

3 Voir K. SALATA, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer*, *op. cit.*, p. 23.

4 Ainsi, poursuit Flaszen, dans la représentation d'*Akropolis*, une baignoire pouvait représenter les cuves dans lesquels étaient traités les corps humains pour en faire du savon à Auschwitz, puis être utilisée comme autel de prière, puis comme lit nuptial ; une brouette était à la fois un instrument de travail, un corbillard, et le trône de Priam ; et Jacob épousait un tuyau de tôle affublé d'un voile de mariée. Il ajoute : « Et surtout, ce monde d'objets devient un ensemble d'instruments de musique sur lesquels les acteurs jouent la cacophonie monotone de leurs souffrances et de leur mort absurdes. [...] Les tuyaux accrochés où résonnent les voix humaines, ou quelques clous agités dans les mains d'un acteur qui deviennent la sonnerie d'une clochette d'église. [...] Les objets ont des voix. Une perception acoustique accompagne tout le temps la vision oculaire. » L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 92. Cette transformation permanente et cette polysémie des objets et des matériaux rejoint le cinquième « Axiome » du « théâtre environnemental » théorisé par Richard Schechner, selon lequel « tous les éléments de la production parlent leur propre langage » : les objets ne sont pas de simples accessoires décoratifs, mais ont une part essentielle et autonome dans l'économie de la production. Voir R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre [Six axiomes pour le théâtre environnemental] », *TDR*, *op. cit.*, p. 41-64.

dont le montage est un motif de poids de la représentation¹.

À sa première occurrence, la formule de « théâtre pauvre » désignait donc dans l'esprit de Ludwik Flaszen un théâtre cherchant à « obtenir un maximum d'effets par l'usage minimal de la plus petite quantité d'éléments permanents² » afin de « créer des mondes en se servant de ce que l'on a sous la main³ », et dont la « force motrice est bien sûr un homme vivant, un acteur⁴ ». Toutefois, selon Eugenio Barba, lorsque cette formule fut reprise en 1965 par Grotowski dans son propre article « Vers un théâtre pauvre⁵ », puis dans le livre qui en tira son titre, Grotowski « en fit un slogan, un cri de guerre, [auquel] il donna un tout autre sens⁶ ». En effet, dans *Vers un Théâtre pauvre*, pour définir l'essence du théâtre « pauvre », Grotowski l'oppose non seulement au « Théâtre Riche [qui] dépend de la cleptomane artistique, puisant à d'autres disciplines, édifiant des spectacles hybrides, des conglomérats sans caractère ni intégrité⁷ », critiquant ainsi la « suprématie des metteurs en scène⁸ » que nous avons évoquée ; mais également au cinéma et à la télévision :

Il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au théâtre : la proximité de l'organisme vivant. En raison de cela, tout défi de l'acteur (que l'auditoire est incapable de reproduire) devient quelque chose de grand. Il est donc nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public, en éliminant la scène, en détruisant toutes les frontières. Que les scènes les plus drastiques se produisent face à face avec le spectateur afin qu'il soit à portée de la main de l'acteur, qu'il sente sa respiration et sa sueur. Cela implique la nécessité d'un théâtre de chambre⁹.

La contradiction entre la nécessité, affirmée ici par Grotowski, « d'abolir la distance entre l'acteur et le public », et celle, mentionnée dans « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », de mettre le spectateur à distance, n'est qu'apparente : c'est précisément de la tension entre, d'une part, la proximité physique qui rend visibles, voire palpables, les processus organiques de l'acteur ; et d'autre part, la mise à distance symbolique qui confine le spectateur dans une position de témoin – celui-ci étant « incapable de reproduire » l'acte accompli par l'acteur – que naît toute la force de défi du théâtre pauvre, appelant comme nous l'avons évoqué un « acte total du spectateur » complémentaire à celui de l'acteur. La mise en scène d'*Akropolis*, jouant à la fois sur une extrême

1 L. FLASZEN, « Les Aïeux, Kordian et Akropolis au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 91.

2 *Ibid.*, p. 92.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 J. GROTOWSKI, « Ku teatrowi ubogiemu [Vers un théâtre pauvre] », *Odra*, n°9, Wrocław, septembre 1965, p. 21-27.

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 34.

7 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 17.

8 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 151 : « directorial supremacy ».

9 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 40-41.

intimité physique, les acteurs « se [frayant] un chemin à travers les chaises des spectateurs pour les investir de partout¹ » ; et sur une extrême distance symbolique, les acteurs regardant à travers les spectateurs comme s'ils n'existaient pas ; est un excellent exemple de cette tension et de ce « défi » lancé aux spectateurs² – et constitue selon Jennifer Kumiega une « démonstration délibérée des principes du “théâtre pauvre”³ ». Ainsi, à partir de cette première étape que constitua *Akropolis*, à travers un long processus d'épuration, de spectacle en spectacle, et en « éliminant graduellement ce qui [s'était] démontré être superflu⁴ », Grotowski en arriva à la conclusion suivante : « Le théâtre peut exister sans maquillage, sans costumes et sans l'ornementation des décors, sans une zone réservée à la représentation (la scène), sans effets sonores et lumineux, etc. En revanche il ne peut pas exister sans un rapport direct et palpable, une communion de vie entre l'acteur et le spectateur⁵ ». Il apparaît ainsi que la formule de « théâtre pauvre », telle qu'elle fut employée par Grotowski, avait une portée bien plus radicale – et provocatrice – que celle que lui donnait au départ Ludwik Flaszen. En effet, Flaszen ne rejetait en rien l'usage d'objets, de costumes ou de décors, à condition que ces derniers ne soient pas purement décoratifs, et au contraire servent organiquement l'action du spectacle ; alors que Grotowski semblait affirmer qu'ils devaient être bannis de l'espace du Théâtre Laboratoire, pour se concentrer uniquement sur la présence de l'acteur.

Pourtant – écrit Barba –, costumes, accessoires et surtout organisation de l'espace étaient très raffinés et relativement coûteux au Teatr 13 Rzędów. Qu'on se souvienne du dispositif scénique de *Dr Faustus* ou du *Prince constant*, véritable théâtre construit à l'intérieur du théâtre avec les

1 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 179.

2 Stanley Kauffmann, qui assista à *Akropolis* en 1970, après en avoir vu la captation filmée par James MacTaggart, à Londres, en 1968, écrivit ainsi : « L'événement était si théâtral que le film était totalement dépourvu d'intérêt. Le fait d'être assis au milieu de ces acteurs polonais pour *Akropolis*, de presque les sentir, de les voir poser la brouette à quelques centimètres de mon pied et de me surprendre à ne pas broncher parce que j'avais confiance en eux, le fait de savoir qu'ils savaient que j'étais là, qu'ils faisaient tout cela pour moi et en même temps qu'ils ne se souciaient pas de savoir si j'étais là ou non ... [...] Ce n'était pas seulement le fait manifeste de leur présence physique et de la mienne, c'était le sentiment de ne pas être *manipulé* mais de collaborer. » S. KAUFFMANN, « Grotowski's Theater », *Persons of the Drama: Theater Criticism and Comment [Personnalités de l'art dramatique : Critique et commentaire du théâtre]*, Harper & Row, New York, 1976, p. 67-68 ; cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 76 : « *The event was so utterly theatrical that the film was utterly irrelevant. To sit amidst those Polish actors at Akropolis, almost to smell them, to see them setting down the wheelbarrow an inch from my foot and find myself not flinching because I had confidence in them, knowledge that they knew I was there, were doing it all for me and at the same time that they didn't care whether I was there or not... [...] It was not merely the patent fact of their and my physical presence, it was a sense of not being acted on but of collaboration.* »

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 61 : « *a deliberate demonstration of the principles of “poor theatre”* ».

4 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 17.

5 J. GROTOWSKI, « Ku teatrowi ubogiemu [Vers un théâtre pauvre] », *Odra*, n°9, op. cit., cité et traduit en français dans E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 34. Nous avons préféré convoquer cette version, traduite par Eugenio Barba à partir du texte original en polonais, à celle qui apparaît dans J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 17, car elle fait mieux résonner la dimension physique, vivante et « palpable » recherchée par Grotowski dans le théâtre « pauvre ».

associations discordantes que suggéraient les costumes de Waldemar Krygier ; ou aussi de l'impact émotif des costumes de Józef Szajna et de ses tuyaux métalliques qui envahissaient l'espace d'*Akropolis* pour matérialiser le travail harassant et insensé dans un camp d'extermination. Pour faire du « théâtre pauvre » il faut être riche. La richesse de Grotowski ce n'était pas l'argent¹, mais les ressources créatrices du groupe : de Gurawski l'architecte, de Flaszen « avocat du diable », de Krygier et Szajna, créateurs de costumes-signes éloquents ; de Grotowski lui-même qui déchiquetait les classiques à la recherche d'archétypes. Et puis les acteurs : Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jahółkowski, Ryszard Cieślak².

Cette contradiction est plus difficile à résoudre que la précédente – et Eugenio Barba ne s'y risque d'ailleurs pas, en se contentant de conclure :

Grotowski avait eu raison de reprendre la formule de Flaszen et de la transformer en cri de guerre pour un théâtre idéal dont il fut avec ses acteurs l'incarnation exemplaire. La discipline artisanale, la rigueur de la composition, l'artifice et l'ingéniosité technique étaient les conditions nécessaires pour amorcer chez l'acteur un processus d'approfondissement débouchant sur un « acte total³ ».

Il semble alors qu'en dépit des déclarations provocatrices de Grotowski, le « théâtre pauvre » pratiqué au Théâtre Laboratoire ait en réalité été plus proche de la première définition proposée par Flaszen, que d'un véritable abandon de tout ce qui était extérieur au travail de l'acteur – même si ce dernier était devenu le centre des préoccupations de la compagnie. Ainsi, jusqu'au *Prince constant*, Grotowski conserva en partie une position de metteur en scène, veillant non seulement au montage du texte et des actions physiques des acteurs – mais également, en collaboration avec Jerzy Gurawski, Józef Szajna et Waldemar Krygier, à l'élaboration d'architectures spatiales, de décors et de costumes spécialement conçus pour chaque spectacle. Une étonnante anecdote de Bolesław Taborski, rapportée par Paul Allain, témoigne de l'importance attachée par Grotowski aux aspects matériels de la production théâtrale :

1 Jerzy Gurawski décrit notamment les conditions techniques des spectacles du Théâtre Laboratoire, qui témoignent de cette pauvreté factuelle : « On voit bien quel était notre niveau technique à l'époque. Nous achetions des sortes de pendeloques que nous utilisions pour l'allumage des lumières, nous achetions des casseroles que nous percions pour faire des projecteurs ». J. GURAWSKI, J. FRET, « L'espace scénique chez Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 264. De même, Magda Romanska souligne : « C'était une époque de pénuries persistantes. Tout, y compris les théâtres, en Pologne à cette époque, était "pauvre" ». M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 55 : « It was a time of persistent shortages. Everything, including theatres, in Poland at that time was "poor". »

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 34-35.

3 *Ibid.*, p. 35.

Mais la première d'*Akropolis* [à Édimbourg, en août 1968] n'eut pas lieu parce que des brouettes – accessoires essentiels pour le spectacle – avaient été perdues quelque part entre Varsovie, Londres et Édimbourg. Grotowski n'aurait jamais accepté qu'on les remplace par des brouettes anglaises ou écossaises [...] et lorsque, grâce aux efforts des organisateurs du festival, de diplomates et de compagnies aériennes, un nouvel ensemble de brouettes est arrivé, la deuxième représentation eut lieu. Après des railleries initiales de la presse sur l'obstination du maître, les critiques furent enthousiastes¹.

Les brouettes polonaises avaient-elles une qualité sonore particulière, qui les rendait indispensables à la composition acoustique du spectacle ? Ou bien ces brouettes avaient-elles une origine et une histoire spécifiques ? Nous n'avons trouvé aucun élément concret permettant d'expliquer cet événement. Toujours est-il que Grotowski, malgré sa revendication d'un théâtre « pauvre » rejetant l'artifice du maquillage, des costumes et des décors, déploya – ou plutôt, fit déployer – de grands efforts pour qu'*Akropolis* puisse avoir lieu avec les brouettes adéquates.

Une question importante apparaît donc une nouvelle fois : pourquoi faire de telles déclarations, si radicales et provocatrices, si dans la pratique les spectacles du Théâtre Laboratoire continuaient d'employer des décors et des costumes « très raffinés et relativement coûteux² » ? S'agissait-il d'un manque de cohérence entre les déclarations et les actions de Grotowski ; d'une entreprise de communication destinée à occuper une place médiatique, pour attirer les spectateurs et convaincre les critiques ? Ou bien s'agissait-il à nouveau, comme nous l'avons montré pour l'affirmation du développement d'une « méthode » par le Centre de Recherches sur la Méthode de l'Acteur, de justifier les subventions de l'État polonais ? Nous pensons qu'il s'agit plutôt de l'une des rares déclarations de Grotowski que l'on peut considérer comme « programmatiques ». En effet, la majorité des écrits de Grotowski, qui comme nous l'avons vu sont généralement des retranscriptions retravaillées à partir de ses interventions orales, ne sont pas à comprendre comme des programmes ou des manifestes – et encore moins comme des guides ou des manuels – mais bien plutôt comme des comptes-rendus d'expérience, des bornes marquant des étapes déjà dépassées. Toutefois, il

1 B. TABORSKI, « Moja Grotowskiada, czyli dzieje nietypowej przyjaźni. Wspomnienia, listy, zapiski [Mon rapport à Grotowski, ou l'histoire d'une amitié peu commune. Mémoires, lettres, notes] », *Pamiętnik Teatralny*, n°3-4, Varsovie, 2003 ; cité et traduit en français dans P. ALLAIN, « The British Grotowski [Le Grotowski britannique] », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 152-153. Cet exemple, rapportant les exigences excentriques d'un metteur en scène – qui peuvent susciter les moqueries et les critiques, mais se révèlent parfois essentielles à la qualité de la création – fait écho à une autre anecdote, rapportée à propos de Juliusz Osterwa, le fondateur de la Reduta, par R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 104-105 : « Or Osterwa, dit-on, disposait ses projecteurs selon les signes du zodiaque. Ses spectacles étaient toujours bons ; pour de bien autres raisons sans doute. Mais s'il y croyait, dit Grotowski, il avait raison d'en tenir compte, c'était probablement pour lui un stimulant, alors ! [...] À chacun son outil, et l'usage de tous les outils qui lui sont nécessaires. Nous n'avons jamais qu'à juger l'ouvrage. »

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 34.

semble que la volonté affichée par Grotowski d'amener l'acteur à accomplir un « acte total » face à des spectateurs-témoins sans le support de décors, de costumes ou d'une architecture théâtrale spécifique ait été un objectif à long terme, qui ne trouva sa première réalisation effective que dans le spectacle *Apocalypsis cum figuris*¹ – et qui conduisit ensuite Grotowski à purement et simplement « sortir du théâtre² », pour se débarrasser définitivement de la structure théâtrale et se concentrer pleinement, comme nous le verrons, non plus sur la rencontre entre l'acteur et le spectateur-témoin, mais sur celle qui peut avoir lieu entre deux êtres humains. Qui plus est, cette contradiction – qui, étonnamment, semble passer inaperçue dans la plupart des études sur Grotowski ; et qui ne trouva de réelle résolution que par l'abandon du théâtre en 1970³ – fut partiellement expliquée et nuancée par Grotowski lui-même, lors du discours qu'il prononça en clôture du séminaire pratique donné à l'École d'art dramatique de Skara, en Suède, en janvier 1966 :

Surtout, n'allez pas croire maintenant que le maquillage est mauvais et qu'il faut l'éviter. Pensez comment vous pouvez vous réincarner vous-même sans son aide. Mais si vous devez utiliser du maquillage, faites-le. Si vous avez réellement étudié les transformations possibles sans maquillage⁴, quand vous utiliserez ce dernier vous serez beaucoup plus expressif, et vous serez capable de dépasser tous les trucs techniques⁵.

Le contexte de cette déclaration est important : Grotowski s'adressait personnellement à des apprentis comédiens, avec lesquels il venait de travailler intensivement pendant dix jours, assisté par Ryszard Cieślak, Rena Mirecka et Antoni Jahółkowski. Il pouvait donc se permettre plus de nuance dans ses propos, en parlant directement à ces jeunes acteurs ayant une compréhension déjà

1 Première à guichet fermé le 19 juillet 1968, première officielle le 11 février 1969, à l'Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur – Théâtre Laboratoire, à Wrocław.

2 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, *op. cit.*, p. 150.

3 Dès 1969, dans la conférence qu'il prononça le 22 février à la Brooklyn Academy of Music de New York, Grotowski annonça qu'il considérait le théâtre « comme une maison qui a déjà été abandonnée, comme quelque chose d'inutile, comme quelque chose de pas vraiment indispensable ». J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », traduit en anglais par K. SALATA, *TDR*, *op. cit.*, p. 32-33 : « *I think one should treat theatre as a house that has already been abandoned, as something unnecessary, as something not really indispensable* ». Puis, lors de deux réunions publiques à la New York University (NYU), les 12 et 13 décembre 1970, il annonça officiellement son « départ du théâtre ». Ces deux conférences furent transcrites et publiées en anglais sous les titres J. GROTOWSKI, B. TABORSKI (trad.) « Holiday [Jour saint] » *TDR*, vol. 17, n°2, juin 1973, p. 113-119 ; et « Such as one is – whole [Tel qu'on est – tout entier] », *TDR*, vol. 17, n°2, juin 1973, p. 119-125 ; puis rassemblées en français sous le titre J. GROTOWSKI, *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973 – ouvrage dans lequel on peut lire, p. 12 : « La vérité c'est que le théâtre ne m'intéresse plus, sauf ce que je peux faire laissant le théâtre derrière moi ».

4 Ainsi, pendant la préparation d'*Akropolis*, les acteurs du Théâtre Laboratoire travaillèrent à la création de « masques faciaux », à travers des exercices musculaires inspirés des travaux de François Delsarte et de Marcel Marceau. Ludwik Flaszen explique : « L'acteur doit se faire un masque par un moyen organique, à l'aide des muscles du visage. Chaque personnage doit, du début à la fin, figer sur lui une seule et même grimace. Tout son corps bouge en fonction de l'environnement, alors que son masque doit garder la même expression de désespoir, de souffrance et d'indifférence. » L. FLASZEN, « *Les Aïeux, Kordian et Akropolis* au Théâtre des 13 Rangs », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 92.

5 J. GROTOWSKI, « Le discours de Skara », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 189.

relativement claire de son travail, que dans ses déclarations théoriques plus générales, dans lesquelles il employait un ton plus catégorique. La précision qu'apporte ici Grotowski est essentielle. Dans les faits, le théâtre « pauvre » ne rejette pas catégoriquement l'emploi du maquillage, mais ce dernier doit être impérativement subordonné à une maîtrise technique de l'art de l'acteur : à force d'un travail profond et quotidien sur les potentialités de son propre organisme, l'acteur doit être capable de « dépasser tous les trucs techniques¹ » – maquillage, costumes, décors – et de se « réincarner [lui-même] sans [leur] aide² ». Plus que l'abandon radical des dimensions matérielles de la production théâtrale, c'est en dernier lieu leur assujettissement absolu à l'art de l'acteur, c'est-à-dire à la recherche d'une présence vivante, organique et puissante, placée au centre du travail du Théâtre Laboratoire, qui définit ainsi le théâtre « pauvre ».

Ce recentrement sur l'art de l'acteur, après l'abandon de la manipulation du spectateur dans l'espoir de le faire participer à un rite collectif, eut par ailleurs une conséquence paradoxale, explique Grotowski : « Nous avons créé *Akropolis*, *Docteur Faust* [...], *Le Prince constant*, [...] *Apocalypsis cum figuris*, et nous avons observé à travers ces étapes que depuis le moment où nous avons abandonné le théâtre rituel, dans un certain sens nous avons commencé à retrouver le théâtre rituel³ ». En effet, spectacle après spectacle, les méthodes de travail des acteurs Théâtre Laboratoire s'affinaient et s'approfondissaient, et chaque « œuvre-test » se rapprochait un peu plus de l'accomplissement de l'« acte total » de l'acteur – un acte qui « le dépouille, le dévoile, le révèle, le découvre⁴ ». Il s'agissait en effet toujours d'une recherche d'authenticité et de vérité, comme en témoignent les « critères de réussite » évoqués par Grotowski et Flaszen : « Pour la première fois, nous avons vu une *spontanéité authentique*⁵ » ; « *quelque chose de réel se passait*⁶ » ; « Si un soir il y avait des applaudissements, c'était le signe que *le jeu était resté un jeu, qu'il n'y avait pas eu de vérité*⁷ ». Ainsi, cet « acte total » recherché par Grotowski avec ses acteurs ne devait « ni raconter, ni créer une illusion⁸ » : il devait au contraire s'agir d'un « phénomène *hic et nunc*⁹ », d'une action réelle et authentique – c'est-à-dire, dans le vocabulaire de Grotowski d'un « acte de confession immédiat et présent¹⁰ » de l'acteur. Dès lors, la découverte empirique des moyens concrets

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 19.

4 *Ibid.*

5 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 50 : « *For the first time we found a direct word-for-word situation. [...] For the first time we saw authentic spontaneity.* » [Nous soulignons.]

6 *Ibid.* [Nous soulignons.]

7 L. FLASZEN, « Grotowski et le silence », *Teatro e Storia, op. cit.*, p. 50. [Nous soulignons.]

8 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 19.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 20.

permettant d'atteindre cet état extrême de présence et de conscience fut l'objectif central du Théâtre Laboratoire. La procession finale d'*Akropolis*, dans laquelle les acteurs en « transe » s'engouffraient en chantant dans le four crématoire, à la suite de leur « Sauveur » incarné dans un pantin désarticulé, marqua le point de départ de cette recherche de l'« acte total¹ ». Il est ici nécessaire de faire un point sur le terme, problématique, de « transe », qui provoqua – et continue aujourd'hui encore² de provoquer – de nombreux malentendus dans la réception et l'analyse du travail de Grotowski. Si dans notre imaginaire occidental, ce terme est généralement chargé de tout un imaginaire fantasmé – influencé notamment par une vision très parcellaire et tout aussi fantasmée du vaudou – et évoque indistinctement la possession, le débordement, le déchaînement sauvage, la perte de contrôle et de conscience, voire la violence et le chaos ; quiconque connaît la recherche de Grotowski et les critiques véhémentes qu'il multiplia à propos du dilettantisme désordonné et chaotique de ses épigones, qui imitaient des états de transe en convoquant tous les « stéréotypes du comportement d'un sauvage³ », sait que ce n'était évidemment pas ce que le maître polonais recherchait dans son travail avec les acteurs. Qui plus est, note Marco De Marinis,

Ce qui d'après les clichés occidentaux constitue la *règle* (à savoir que la possession serait inconscience, perte de contrôle, déchaînement sauvage) s'avère au contraire, à bien y regarder, n'être qu'une *exception*, en général disqualifiée socialement dans les cultures traditionnelles : c'est le cas à Haïti, où il existe justement un terme, *bossal*, pour désigner avec mépris la possession sauvage⁴.

-
- 1 Zbigniew Osinski écrit ainsi : « Cependant, dans la scène finale, la structure [...] devenait une action spontanée, un courant vivant de réactions de cette collectivité humaine libérée, poussée à ses conséquences extrêmes. En cela résidait, en continuant à évoluer à sa manière, une vieille tentation de Grotowski : ce “chamanisme”, dans lequel l'acteur ne “représente” pas, n'interprète pas, mais accomplit de tout son être une sorte d'acte humain littéral, qui, dans les expériences ultérieures, développé et transformé, deviendrait connu sous le nom de “acte total”. » Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 151 : « *Tuttavia nella scena finale la struttura [...] diventava un'azione spontanea, una corrente viva di reazioni di quella collettività umana liberata, spinte alle estreme conseguenze. In questo viveva, continuando ad evolversi a suo modo, una vecchia tentazione di Grotowski : quello “sciamanesimo”, nel quale l'attore non “rappresenta”, non interpreta, ma compie con tutto se stesso una sorta di atto umano letterale, che nelle successive esperienze, sviluppato e trasformato, diventerà noto con il nome di “atto totale”.* »
- 2 Dans M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 214, le chercheur écrit ainsi, en citant Antonio Attisani – qui est pourtant l'un des grands spécialistes actuels de Grotowski, et n'hésite lui-même pas à critiquer les inexactitudes qu'il décèle dans les analyses de Richard Schechner, de Leszek Kolankiewicz ou de Zbigniew Osinski : « Il arrive encore de lire (même dans des études spécialisées sur Grotowski) que, même s'il avait souvent et depuis le début utilisé le mot “transe”, il s'en serait en réalité toujours méfié, “car il savait très bien que la transe est perte de contrôle et oubli, ce que l'acteur ne peut pas se permettre”. » Voir A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, op. cit., p. 97 : « *but he was fully aware that trance implies a loss of control and a forgetfulness that the actor is not allowed to experience* ».
- 3 J. GROTOWSKI, C. SARRAUTE, « Grotowski et ses épigones », *Le Monde*, supplément du 16 mai 1969, p. 1.
- 4 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 211.

Ainsi, pour Grotowski, qui à partir de son travail sur le Théâtre des Sources s'intéressa lui-même au vaudou haïtien – et qui à la fin de sa vie en proposa de précieuses analyses dans ses conférences sur « “La lignée organique” au théâtre et dans le rituel » au Collège de France –, « la possession sauvage et le comportement hystérique [indiquaient] un manque de préparation et une improvisation non professionnelle, comme dans le cas du *bossal* haïtien¹ ». Par ailleurs, dans la version anglaise de *Towards a Poor Theatre*, on trouve plusieurs références à la transe qui, inexplicablement, ont purement et simplement disparu dans la traduction française par Claude B. Levenson – dont Patrice Pavis souligne d'ailleurs « les très sérieux problèmes de terminologie, mais aussi les nombreux contresens² », en appelant de ses vœux une nouvelle édition critique sans laquelle « on restera dans le bricolage³ » ; et que Mario Biagini considère comme « l'une des versions les plus fautives⁴ » de l'ouvrage de Grotowski. Nous nous référerons donc ici au texte en anglais, dans lequel Grotowski affirme que « l'acteur doit agir en état de transe⁵ » – et précise, dès les toutes premières pages du livre : « L'acteur fait un don total de lui-même. Il s'agit d'une technique de la “transe” et de l'intégration de toutes les puissances psychiques et corporelles de l'acteur qui émergent des couches les plus intimes de son être et de son instinct, jaillissant dans une sorte de “translumination⁶” ». Il ajoute encore : « L'auto-pénétration⁷, la transe, l'excès, la discipline formelle elle-même – tout cela peut être réalisé à condition que l'on se donne pleinement, humblement et sans défense⁸ ». Ainsi, s'il

1 *Ibid.*

2 P. PAVIS, « Grotowskienne (postérité ...) », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 344, note n°389.

3 *Ibid.*

4 Mario Biagini formula cette critique le 6 juillet 2019 lors de la « Présentation des publications des écrits de Jerzy Grotowski de 1954 à 1998, avec Carla Pollastrelli, Thomas Richards et Mario Biagini », dans le cadre du *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin, à Paris.

5 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « The Theatre's New Testament [Le Nouveau Testament du théâtre] », *Towards a Poor theatre*, op. cit., p. 37 : « *the actor must act in a state of trance* ». Cette phrase a été coupée dans la traduction française, tout comme la phrase suivante : « *Trance, as I understand it, is the ability to concentrate in a particular theatrical way and can be attained with a minimum of good-will.* [La transe, telle que je la comprends, est la capacité de se concentrer d'une manière théâtrale particulière et peut être atteinte avec un minimum de bonne volonté.] »

6 J. GROTOWSKI, « Towards a Poor Theatre », *Towards a Poor theatre*, op. cit., p. 37 : « *The actor makes a total gift of himself. This is a technique of the “trance” and of the integration of all the actor's psychic and bodily powers which emerge from the most intimate layers of his being and his instinct, springing forth in a sort of “translumination”.* » La traduction française de Claude B. Levenson propose : « L'acteur offre un don total de lui-même. C'est une technique de l'intégration de toutes les puissances psychique-charnelles de l'acteur, qui émergent de la base de son être et de son instinct, jaillissant en une espèce de “translumination”. » J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 14.

7 Grotowski emprunte cette formule à l'opuscule d'Eugenio Barba intitulé *Le Théâtre Laboratoire 13 Rzędów d'Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective*.

8 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « The Theatre's New Testament [Le Nouveau Testament du théâtre] », *Towards a Poor theatre*, op. cit., p. 38 : « *Self-penetration, trance, excess, the formal discipline itself – all this can be realized, provided one has given oneself fully, humbly and without defense.* » Contrairement aux précédentes, cette phrase apparaît bel et bien dans la version française – dans laquelle Claude B. Levenson traduit « *self-penetration* » par « dépouillement », occultant (ou ignorant) la référence à la formule d'Eugenio Barba. Curieusement, la traductrice y a conservé le terme de « transe ». Toutefois, les précédentes références à la « transe », dans lesquelles Grotowski explique ce qu'il entend précisément par ce terme, ayant disparu, l'irruption soudaine de ce terme – accolé qui plus est à celui d'« excès » – ne pouvait que provoquer de nombreux malentendus chez les lecteurs francophones.

est vrai que Grotowski, pour éviter les malentendus, retira progressivement le terme de « transe » de son vocabulaire, parce que « nous les Occidentaux [...] ne sommes pas équipés mentalement-culturellement, dans notre *mind structure*, pour rechercher la transe authentique¹ » ; il apparaît que cette « transe authentique », ou « translumination² » pour reprendre les termes de Grotowski, désigne non pas un déchaînement désordonné de réactions et de pulsions instinctives – mais, à l'exact opposé, un état extrême de concentration, de vigilance, de conscience, de lucidité et de présence, convoquant et intégrant pleinement « toutes les puissances psychiques et corporelles de l'acteur³ », et qui nécessite, pour être atteint et maintenu, « un contrôle et une précision d'un degré supérieur⁴ ».

Ainsi, ayant observé, en germes, la possibilité d'atteindre un tel état de présence et de conscience lors de la scène finale d'*Akropolis*, Grotowski entreprit, de spectacle en spectacle, de développer et d'approfondir cette possibilité. Cela commença par son travail personnel avec Zbigniew Cynkutis, qui incarnait le rôle principal dans *La Tragique histoire du docteur Faust*. Pour la création de ce rôle, Zbigniew Cynkutis et Grotowski travaillèrent ensemble de manière extrêmement intense, séparément du reste du groupe, ce qui aboutit à des résultats exceptionnels⁵, que Grotowski commenta dans un entretien avec Richard Schechner : « La confession était authentique car l'acteur a réellement mobilisé des associations de sa vie. En même temps qu'il faisait la confession de Faust avec le texte, il accomplissait sa propre confession très drastique mais disciplinée⁶ ». Le spectacle suivant, *Étude sur Hamlet*, constitua « la première tentative sérieuse, de la part de l'ensemble du groupe d'acteurs, d'atteindre l'“acte total”⁷ » de manière collective – et si cette tentative se solda par un échec relatif, ce fut selon Grotowski « une étape fondamentale de sa

1 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 214.

2 J. GROTOWSKI, « Towards a Poor Theatre [Vers un théâtre pauvre] », *Towards a Poor theatre*, op. cit., p. 37.

3 *Ibid.*

4 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 214.

5 Le dramaturge australien Allan Seymour, en commentant le spectacle, avoue ainsi avoir été frappé par la puissance des acteurs du Théâtre Laboratoire : « Leurs voix allaient du plus petit murmure à une sonorité stupéfiante, presque caverneuse, [...] d'une résonance et d'une puissance que je n'avais jamais entendues chez des acteurs auparavant. » A. SEYMOUR, « Revelations in Poland [Révélation en Pologne] », *Plays and Players*, octobre 1963, p. 34 ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 69 : « *Their voices reached from the smallest whisper to an astonishing, almost cavernous tone, [...] of a resonance and power I have not heard from actors before.* » Toutefois, le 31 décembre 1963, Zbigniew Cynkutis, épuisé psychologiquement par ce travail, quitta temporairement le Théâtre Laboratoire pour se reposer en travaillant au Teatr Powszechny, à Łódź. Il rejoignit à nouveau la compagnie en 1966, et y resta jusqu'à sa dissolution.

6 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 52 : « *The confession was authentic because the actor really mobilized associations of his life. At the same time he made Faustus' confession with the text, he accomplished his own very drastic but disciplined confession.* »

7 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 163 : « *il primo serio tentativo, da parte di tutto il gruppo degli attori, di creare l'“atto totale”* ».

méthode pour arriver à l'«acte total» de l'acteur que fut celui de Ryszard Cieślak dans le rôle du Prince constant¹ ». C'est en effet à travers le travail intime et personnel de Grotowski avec Ryszard Cieślak, qui commença le 26 septembre 1964 et dura sept mois, que non seulement cet « acte total » fut atteint par Cieślak – mais également que le cheminement ou le processus permettant d'atteindre organiquement cet état de présence extrême fut fixé précisément, de manière à pouvoir être reproduit chaque soir avec la même intensité. Le *Prince constant* constituait ainsi « une tentative de réaliser à travers Ryszard Cieślak [...] quelque chose d'impossible : un sommet psycho-physique comme l'extase, mais en même temps atteint et maintenu consciemment² ». De ce travail conduit en secret, en face à face et sans témoins, personne ne saura jamais rien³ – à part les quelques « secret de fabrication » qu'en révéla Grotowski, pendant une rencontre en hommage à Ryszard Cieślak⁴, mort d'un cancer du poumon le 15 juin 1990 :

Le texte parle de tortures, de douleurs, d'une agonie. Le texte parle d'un martyr qui refuse de se soumettre aux lois qu'il n'accepte pas. [...] Mais le travail du metteur en scène avec Ryszard Cieślak, nous n'avons jamais touché rien 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 charnelle⁵.

Dans ces déclarations de Grotowski et dans cette formule de « prière charnelle⁶ » apparaît l'un des

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Hamlet sans amis », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 86.

2 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 52 : « It was an attempt to realize through Ryszard Cieślak [...] something impossible : a psycho-physical peak like ecstasy but at the same time reached and held consciously. »

3 Ludwik Flaszen lui-même explique : « Mais même si j'ai été témoin de beaucoup de choses au Théâtre Laboratoire, je ne sais pas, et personne ne sait, comment Grotowski a travaillé avec Cieślak. Même moi, son confident ! » L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 303 : « But even as I was a witness of many things in the Lab Theatre, I don't know, and nobody knows, how Grotowski worked with Cieślak. Even I, his confidant! »

4 Cette rencontre, organisée par l'Académie des Théâtres en collaboration avec le Théâtre de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, eut lieu le 9 décembre 1990.

5 J. GROTOWSKI, « Le Prince constant de Ryszard Cieślak : Rencontre Hommage à Ryszard Cieślak, 9 décembre 1990 », G. BANU (dir.), *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, Actes Sud, Paris, 1992, p. 16-17.

6 Kris Salata souligne l'importance du fait que cette expression fut forgée par Grotowski « en référence au rôle du Prince joué par Ryszard Cieślak dans la production du *Prince constant* par le Théâtre Laboratoire [...] deux décennies après la fin de la production, la dissolution du Théâtre Laboratoire et l'installation de Grotowski dans son Workcenter à Pontedera. Par conséquent, le concept de prière charnelle, même s'il est présent en tant que phénomène dès les premiers jours de l'œuvre de Grotowski, devient particulièrement important au cours de sa dernière phase de travail et doit être considéré comme un élément essentiel [quoique souvent] négligé de son héritage. » K. SALATA,

traits par lesquels, selon Michael Houseman, « les actions rituelles peuvent être aisément reconnues comme distinctes des activités ordinaires¹ », et qu'il considère comme la « pierre angulaire² » de son approche relationnelle du rituel : la « “condensation rituelle”, entendue comme la simultanéité, en une même série d'actes, de modes de relation nominalement incompatibles³ ». Dans le *Prince constant* se superposaient et s'articulaient ainsi une série de relations contradictoires, voire antithétiques : une relation entre le Prince Fernand et ses persécuteurs, de l'ordre de la torture et de la souffrance ; une relation entre Ryszard Cieślak en tant qu'acteur et les spectateurs-témoins, de l'ordre du don de soi⁴ ; une relation entre Ryszard Cieślak en tant que personne et le souvenir de son premier amour, de l'ordre de la sensualité, de la tendresse et de la passion, à la limite de la prière spirituelle⁵. Selon Michael Houseman, cette « condensation relationnelle⁶ », propre à l'action rituelle, ne « nantit pas seulement [cette dernière] d'un symbolisme riche et polysémique. Elle combine aussi ses aspects disparates et partiellement contradictoires dans une totalité performative dont la nature énigmatique demeure inexplicable par les participants eux-mêmes⁷ ». Ainsi, de par le réseau de relations contradictoires qu'elle condense en elle-même, l'action rituelle à la fois fascine et résiste : elle possède une certaine « texture⁸ », qui peut être définie par « l'ambivalence et l'opacité⁹ ». À la fois hautement évocatrice et difficile à saisir ou à expliquer en termes de

Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer [Jouer après Grotowski : La prière charnelle du théâtre], op. cit., p. 15 : « He first used it in reference to the role of The Prince played by Ryszard Cieślak in the Laboratory Theatre's production of The Constant Prince. I point out as significant that the term comes two decades after the production had closed, the Laboratory Theatre dissolved, and Grotowski settled at his Workcenter in Pontedera. Therefore, the concept of carnal prayer, even if present as a phenomenon from the early days in Grotowski's work, becomes particularly important during his last phase of work and should be considered as an overlooked essential element of his legacy. »

1 M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 163.

2 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 16.

3 *Ibid.* Cette notion de « condensation rituelle » vit le jour et fut développée dans M. HOUSEMAN, C. SEVERI, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009. Voir notamment le chapitre « La condensation rituelle et la “forme” du naven », p. 161-166.

4 Le critique Jan Błoński a ainsi souligné « l'intense humilité avec laquelle il [s'offrait] au public ». J. BŁOŃSKI, « Grotowski and his Laboratory Theatre [Grotowski et son Théâtre Laboratoire] », *Dialog*, édition spéciale en anglais, 1970, p. 147 : « *the intense humility with which he offers himself to the public* »,.

5 À ces relations antithétiques s'en ajoutaient d'autres encore, comprenant à la fois des relations avec des entités humaines (entre les différents acteurs les uns par rapport aux autres autres) et non-humaines (avec le texte de Calderón et de Słowacki ; avec les personnages ; avec l'espace ; avec les accessoires et les costumes, etc.) Michael Houseman souligne par ailleurs qu'en dernière analyse, ces relations avec des entités non-humaines sont elles-mêmes enchâssées « dans un réseau de liens interpersonnels » : « L'instauration d'une connexion intime et significative avec, disons, un chant ou une image cérémoniel se révèle inséparable et dépendante du réseau de relations entre ceux qui récitent le chant ou exposent l'image, ceux qui leur ont révélé ce chant ou cette image, ceux qui écoutent ou observent, ceux qui sont sciemment exclus de l'événement, ceux qui en ignorent jusqu'à l'existence, etc. » M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 184.

6 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 24.

7 M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 164.

8 *Ibid.*, p. 169.

9 *Ibid.*

comportement quotidien¹, elle suscite une « urgence explicative² » qui ne peut être entièrement satisfaite. Elle revêt par conséquent « un caractère autoréférentiel marqué : sa signification présumée, qui résiste à toute formulation, est considérée comme totalement accessible uniquement à travers sa réalisation³ » – et cette opacité sémantique même « incite les participants à investir leurs actions d'une signification spéciale, quoique difficile à saisir⁴ », et qui est « contenue et activée par le rituel lui-même⁵ ». Ce processus de « condensation rituelle » est ainsi, à notre sens, au cœur de la puissance de fascination ou de « radiation⁶ » de l'« acte total » accompli par Ryszard Cieślak, comme l'exprime Grotowski lui-même :

S'il existe une radiation du spectacle, c'est qu'elle résulte des contradictions (subjectif – objectif ; la partition – l'acte). Finalement, ce n'est pas à travers le *pathos*, ce n'est pas à travers les pléonasmes qu'on peut retrouver dans l'art une radiation, c'est à travers les différents niveaux des choses, les différents aspects qui en même temps sont en relation et en même temps ne sont pas identiques⁷.

Une précision s'impose toutefois. Certes, comme le souligne Monique Borie en convoquant la pensée de Carl Gustav Jung⁸ et de Mircea Eliade⁹ qui ont développé une « analyse des mythes centrée autour de la problématique du symbole et des archétypes¹⁰ » ; la complémentarité ou la « fusion des contraires¹¹ » sont des catégories essentielles de l'analyse théorique des mythes. La chercheuse explique par exemple : « Dans la pensée jungienne, l'archétype comme modèle intemporel, déposé dans l'âme ou l'inconscient collectif, remplit une fonction “vitale^{12”}. Et cela dans la mesure où il se présente “comme un médiateur qui réunit les contrastes^{13”¹⁴ ». Toutefois, selon Michael Houseman, contrairement à ce que peuvent laisser entendre les approches fonctionnaliste et}

1 Comme nous l'avons vu, dans le comportement quotidien, nos actions sont compréhensibles en présupposant qu'elles sont l'expression de nos dispositions intérieures : de par leur complexité relationnelle, on comprend aisément que les actions accomplies par Ryszard Cieślak dans *Le Prince constant* résistent à une telle interprétation.

2 *Ibid.*, p. 164.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 188.

6 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, *op. cit.*, p. 20.

7 *Ibid.*

8 Voir notamment C. G. JUNG, K. KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1968.

9 Voir notamment M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963 ; et *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969.

10 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, *op. cit.*, p. 14. La figure du « Trickster », que nous avons déjà évoquée, est une incarnation par excellence de cette fusion des contraires.

11 *Ibid.*, p. 12.

12 C. G. JUNG, K. KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, *op. cit.*, p. 135.

13 *Ibid.*

14 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, *op. cit.*, p. 14.

symboliste du rituel¹, la « condensation relationnelle² » à l'œuvre au sein des rituels ne consiste pas simplement en la représentation ou la mise en scène de cette « fusion des contraires » :

D'abord, parce que les relations rituelles sont mises en acte et pas uniquement invoquées, elles ne sont pas réductibles à des connexions logiques ou métaphoriques entre des termes ou des catégories abstraits, à la façon des mythes par exemple. Autrement dit, les relations rituelles, comme les relations en général, ne sont pas simplement [...] l'expression ou le véhicule de certaines valeurs ou idées. Elles constituent des expériences vécues, soutenues par des événements chargés intentionnellement et émotionnellement. [...] Autrement dit, les relations rituelles sont immédiates, personnellement investies et, à défaut d'un meilleur terme, vivantes³.

Or dans son travail avec Ryszard Cieślak pour *Le Prince constant*, Grotowski ne cherchait plus simplement, comme pour *Les Aïeux* ou *Kordian*, à représenter, à illustrer et à transgresser sur scène un substrat mythologique et archétypal commun, dans l'espoir de libérer « l'énergie de la congrégation ou de la tribu en incorporant le mythe et en le profanant ou plutôt en le transcendant⁴ », dans une vision fonctionnaliste-symbolique du rituel – mais bien plutôt à « mettre en forme et en acte des relations spéciales⁵ », « personnellement investies et [...] vivantes⁶ » entre les différents participants de l'événement. Si, dans ses commentaires sur *Le Prince constant*, Grotowski continuait de faire référence aux « images traditionnelles⁷ » et aux « grandes valeurs de notre culture⁸ », ces dernières devaient à présent être confrontées « avec nos expériences contemporaines sans être combinées, calculées, à froid⁹ » : elles agissaient « par soi-même¹⁰ », en émergeant organiquement des actions à la fois extrêmement évocatrices et difficilement

1 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 181 : « Quasiment tous les spécialistes du rituel s'accordent sur deux points. D'abord, les rituels ont des effets sociaux et psychologiques : ils peuvent être regardés comme des moyens de définir ou de maintenir les frontières d'un groupe, de doter d'un statut, de résoudre des conflits, de provoquer une catharsis, etc. Ensuite, les rituels sont significatifs : leur symbolisme peut être appréhendé comme un moyen d'exprimer des valeurs et des idées culturelles. Il est devenu de plus en plus évident, cependant, que ces deux perspectives complémentaires, en dépit de leur indéniable utilité, méconnaissent des aspects fondamentaux du rituel. D'une part, le rituel en tant que phénomène observable excède de loin les fonctions sociologiques ou affectives qui peuvent lui être attribuées. D'autre part et inversement, les significations qui peuvent être associées à des éléments du rituel excèdent de loin les limites du rituel lui-même. Autrement dit, certains aspects seulement du rituel sont pris en considération par les explications fonctionnalistes, tandis que les interprétations symboliques s'intéressent pour l'essentiel à des catégories, valeurs, etc., extérieures au rituel à strictement parler. Dès lors, même combinées (comme il arrive souvent), ces deux approches, l'une traitant des effets du rituel, l'autre de ses prémisses idéationnelles, ne rendent nullement compte de la complexité spécifique de l'action rituelle *per se* [...] »

2 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 24.

3 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 183-184.

4 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 21.

5 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 182.

6 *Ibid.*, p. 184.

7 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 20.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

compréhensibles de Ryszard Cieślak. Ce dernier accomplissait ainsi une forme de « confession personnelle¹ » dans laquelle, tout en se confrontant, certes, à un texte chargé d'images archétypales et mythes profondément enfouis dans l'inconscient collectif ; il rassemblait en lui-même toutes ses forces à la fois psychiques et charnelles pour les articuler dans un « acte total » authentique et vivant.

S'il y a cet acte – commente Grotowski –, l'acteur, *c'est-à-dire l'être humain, dépasse son état d'être divisé*, qui est notre condition quotidienne. Il n'est pas dans ce moment-là divisé entre les pensées et les émotions, le corps et l'âme, le conscient et l'inconscient, la lucidité et l'instinct, le sexe et le cerveau ; il accomplit cela et en même temps il est intégré. [...] Si l'acteur peut accomplir l'acte comme ça, et tout cela en rencontre avec le texte qui est vivant pour nous, [...] ce qui est collectif et ce qui est personnel se rencontrent dans le même point² [...].

Ainsi, cet « acte total », qui engageait l'entièreté vivante de l'acteur, articulant intimement le psychologique au biologique, le spirituel à l'organique – et au sein duquel s'opérait « la superposition, en une même série d'actes, de modes de relation nominalement incompatibles³ » – ouvrait selon Marco De Marinis la possibilité de « donner vie à une situation d'authenticité profonde, en faisant accéder ceux qui y prennent part à une dimension extra (ou méta) quotidienne qui retrouve son intégrité et sa plénitude originelles⁴ ». Aussi, l'analyse relationnelle du rituel proposée par Michael Houseman nous semble pertinente pour rendre compte de l'efficacité de l'« acte total », qui résidait dans sa capacité à articuler des « configurations relationnelles⁵ » et des « conditions perceptuelles⁶ » complexes, visiblement porteuses de sens, mais qui résistaient à l'intelligibilité ordinaire – dans une sorte de défi lancé aux spectateurs-témoins. Grotowski conclut ainsi :

Et peut-être que dans ce moment, parce que nous avons abandonné cette idée du théâtre rituel, nous allons le retrouver. Sans doute, il n'y a pas de croyance commune et chacun de nous, spectateurs, est une Tour de Babel ; sans doute nous sommes trop divisés, mais nous sommes posés, nous, spectateurs, en face d'un phénomène qui en même temps vient de la terre, de la vie organique, de l'instinct, des racines, des réactions des autres générations même, et en même temps qui est lucide, conscient, contrôlé et personnel. *Ce phénomène humain, l'acteur, qui est*

1 *Ibid.*

2 *Ibid.* [Nous soulignons.]

3 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 16.

4 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 197.

5 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 189.

6 *Ibid.*

vis-à-vis de nous, a dépassé l'état d'être divisé. Ce n'est déjà plus du jeu, c'est pour ça que c'est un acte [...], l'acteur, lui, n'est pas divisé, il n'existe pas à moitié dans ce moment. Il répète la partition, et en même temps il se révèle jusqu'à l'impensable, jusqu'à tout ce côté que je nomme arrière-être. Cela, finalement, c'est possible. Le spectateur observe, il n'a pas analysé cela, il comprend seulement qu'il est vis-à-vis d'un phénomène qui porte quelque chose d'authentique. [...] Ainsi peut-être, [...] en abandonnant dans ce côté conscient des choses l'idée du théâtre rituel laïc, nous avons [...] recréé un rite théâtral, un rite dans le théâtre, humain, pas religieux, à travers un acte, non pas à travers une foi¹.

« Cela, finalement, c'est possible », dit Grotowski : malgré la Tour de Babel du monde contemporain, malgré l'absence d'un « ciel commun de croyance² » et d'une « liturgie enracinée dans la psyché collective³ », qui selon Grotowski conditionnent l'efficacité du rituel « parce que le rite a toujours tourné autour d'un axe qui a été un acte de foi⁴ » ; l'« acte total » de l'acteur peut lui-même, par son authenticité et son organicité profondes, devenir cet « axe » d'un rituel qui ne serait plus religieux, mais humain. Grotowski semble donc avoir dans une certaine mesure abandonné sa lecture fonctionnelle-symbolique du rituel, pour se concentrer non plus sur les valeurs et les significations, mais essentiellement sur les actions et les relations complexes et vivantes qui s'y tissent entre les différents participants. Cette formule – « Cela, finalement, c'est possible » – témoigne de l'« efficacité rituelle⁵ » de l'« acte total », qui selon Michael Houseman

[...] peut être comprise comme l'émergence, à la suite et au-delà de l'accomplissement du rituel, de discours et de comportements qui, faisant référence à l'idiome que cet accomplissement engendre et impliquant les agents désignés en son sein, procèdent des relations établies au cours de cet accomplissement⁶.

C. « LE THÉÂTRE EST UNE RENCONTRE⁷ » : LA RECHERCHE D'UNE RELATION HUMAINE AUTHENTIQUE [1962 – 1966]

1 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 20.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 147 : « liturgy rooted in the collective psyche ».

4 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 18.

5 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 193.

6 *Ibid.*

7 J. GROTOWSKI, N. KATTAN, « Le théâtre est une rencontre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 53.

1. La « *via negativa*¹ » et l'acteur « saint² » : la quête de l'« *organicité*³ »⁴

L'un des traits caractéristiques du rituel est que pour être considéré comme réellement accompli, il doit être réalisé intégralement et correctement, c'est-à-dire en respectant scrupuleusement et jusqu'au bout la séquence d'actions prescrites qui le constitue⁵. Pour garantir cette orthopraxie – sans laquelle on considère que le rituel n'a purement et simplement pas eu lieu –, ces actions prescrites doivent selon Michael Houseman avoir des propriétés et des qualités qui facilitent leur exécution coordonnée et sans faute de la part des différents participants du rituel : cela peut passer soit par un processus de « rudimentification⁶ », à travers des actions répétitives et si simples qu'il est impossible d'y échouer ; soit au contraire par une « extrême élaboration⁷ », à travers des actions si complexes qu'elles exigent la formation de spécialistes rituels experts et virtuoses. Les deux dimensions étaient présentes dans les spectacles du Théâtre Laboratoire : si, comme nous l'avons vu, les spectateurs-témoins se voyaient prescrire tacitement des actions simples, l'immobilité et le silence ; les acteurs, au contraire, devaient accomplir à chaque performance une série d'actions physiques et vocales d'une précision et d'une intensité exceptionnelles, articulées en une « partition⁸ » extrêmement exigeante. Cela résulta en une nouvelle évolution des méthodes d'entraînement de l'acteur du Théâtre Laboratoire : à partir de l'automne 1962, entre la première et la deuxième version d'*Akropolis*, ayant dans la scène finale de ce spectacle touché du doigt la possibilité de l'« acte total », les acteurs de la compagnie commencèrent à pratiquer quotidiennement de longues séances d'exercices, appelées « *trainings* ». Ces exercices n'étaient plus uniquement destinés à régler des problèmes techniques spécifiques, à élaborer des « signes » artificiels ou à préparer des séquences de jeu isolées pour un spectacle particulier ; mais ils constituaient surtout un espace dans lequel les collaborateurs du Théâtre Laboratoire développaient leur maîtrise de l'art de l'acteur dans son sens le plus large – ce qui impliquait comme nous le verrons une double dimension technique et « éthique⁹ ». Qui plus est, du

1 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 16.

2 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 33.

3 Il faut entendre dans ce terme la racine grecque *organon* [ὄργανον], signifiant à la fois « outil, instrument (de connaissance) », « organe » et « ouvrage ».

4 Nous avons formulé certaines des analyses qui composent cette partie dans un article intitulé « La *via negativa* de Grotowski et la recherche de l'« acte total », dans le théâtre et au-delà », à paraître dans la série « Processus créateurs » fondée par Lydie Parisse aux Classiques Garnier dans le cadre de la *RLM (Revue des Lettres Modernes)* ; suite au colloque international « Processus créateur et voies négatives » organisé par Lydie Parisse et Tomasz Swoboda, du 9 au 11 mars 2022, à l'Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.

5 Ces réflexions sont empruntées à l'intervention de M. HOUSEMAN, « Rituel, spectacle, spectacle rituel », *Canal U – La forge numérique*, 18 mai 2021, consulté le 31/07/2022 : <https://www.canal-u.tv/131933>

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 38.

9 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 11 : « *techniques and ethics* ».

fait de l'abandon de la manipulation du spectateur, à partir du travail sur *Akropolis* et de manière accentuée dans les spectacles qui suivirent, les « partitions » des acteurs ne visaient pas uniquement à affecter les spectateurs, mais bien plutôt à avoir un effet transformateur sur les acteurs eux-mêmes – ce qui est également, comme nous l'avons vu, une caractéristique du « mode de participation rituel¹ » : dans un rituel, les actions que nous accomplissons ne sont pas censées exprimer et traduire nos dispositions intérieures (comme dans un mode d'interaction quotidien) ; ni affecter les dispositions d'autrui (comme dans un mode de participation spectaculaire) ; mais, à travers l'accomplissement même de ces actions, informer et transformer nos propres émotions et pensées. À la fin de son parcours, alors qu'il se consacrait à l'« Art comme véhicule », Grotowski décrit également, en d'autres termes mais dans le même esprit, l'enjeu de ces différents modes de participation :

Si tous les éléments du spectacle sont élaborés et correctement assemblés (le montage), un effet apparaît dans la perception du spectateur, une vision, une certaine histoire ; dans une certaine mesure, le spectacle n'apparaît pas sur la scène mais *dans la perception du spectateur*. Telle est la nature de l'Art comme présentation. À l'autre extrémité de *la longue chaîne des arts performatifs* se trouve l'Art comme véhicule, qui cherche à créer le montage non pas dans la perception des spectateurs, mais *dans les artistes qui agissent*. Ceci a déjà existé dans le passé, dans les anciens Mystères².

La différence entre le théâtre et le rituel – l'Art comme présentation et l'Art comme véhicule – résidait ainsi essentiellement pour Grotowski « dans le siège du montage³ ». Or si *Le Prince constant* appartenait à la phase du théâtre de productions, et s'il s'agissait d'un spectacle dont « ce que le spectateur percevait était le montage voulu⁴ » et consciemment construit par le metteur en scène⁵ ; Grotowski précise : « ce que les acteurs faisaient – c'est une autre histoire⁶ ». Comme nous

1 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 24.

2 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle [De la compagnie théâtrale à l'Art comme véhicule] », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions [Travailler avec Grotowski sur les actions physiques]*, Routledge, Londres et New York, 1995, p. 119-120 : « *If all of the elements of the performance are elaborated and correctly assembled (the montage), an effect appears in the perception of the spectator; a vision, a certain story; to some degree the performance appears not on the stage but in the perception of the spectator. This is the nature of Art as presentation. At the other extremity of the long chain of the performing arts is Art as vehicle, which looks to create the montage not in the perception of the spectators, but in the artists who do. This has already existed in the past, in the ancient Mysteries.* » [Nous soulignons.]

3 *Ibid.*, p. 122 : « *In a performance, the seat of the montage is in the perception of the spectator; in Art as vehicle, the seat of the montage is in the doers, in the artists who do.* »

4 *Ibid.*, p. 124 : « *That which the spectator caught was the intended montage.* »

5 *Ibid.* : « Construire le montage dans la perception du spectateur est la tâche du metteur en scène, et c'est l'un des éléments les plus importants de son métier. [*To make the montage in the spectator's perception is the task of the director, and it is one of the most important elements of his craft.*] »

6 *Ibid.* : « *that which the actors did – that's another story.* »

l'avons vu, dans le travail de Grotowski avec Ryszard Cieślak, « le fleuve de la vie de l'acteur était lié à un certain souvenir, qui était très loin de toute obscurité, de toute souffrance¹ », ce que les spectateurs ignoraient et qui provoquait une forme de « condensation rituelle² » qui résistait à l'intelligibilité ordinaire. L'« acte total » que Cieślak accomplissait sur scène était avant tout destiné à sa propre transformation : la partition d'actions qu'il traversait avait un effet sur ses propres dispositions intérieures – ce qui revient à dire que le siège du montage était en lui-même. Ainsi, il semble que l'Art comme présentation et l'Art comme véhicule – qui existait déjà en germes dans les derniers spectacles du Théâtre Laboratoire³ – puissent coexister au sein d'un même événement, comme c'est le cas dans *Le Prince constant*, par un effet d'enchâssement du rituel dans le spectacle. En effet, à un premier niveau, il s'agit bien d'un spectacle, dans lequel les acteurs accomplissent des actions ayant un effet sur les dispositions des spectateurs, et dont le montage se fait dans l'esprit de ces derniers grâce au travail du metteur en scène – mais à l'intérieur même de cette structure, d'une part, la partition d'actions accomplie par les acteurs opère en eux-mêmes un montage qui est inaccessible aux spectateurs et qui affecte leurs propres émotions ; et d'autre part, comme nous l'avons montré, les spectateurs eux-mêmes sont orientés vers un « mode de participation rituel » par l'acte de témoignage qui leur est prescrit. La structure d'enchâssement nous semble donc pertinente pour décrire cet événement complexe. Qui plus est, à la fin de son cheminement créatif, Grotowski en vint à considérer que l'Art comme présentation et l'Art comme véhicule – le théâtre et le rituel – étaient deux pôles opposés de « la longue chaîne des arts performatifs⁴ », ce qui lui permit, dans ses cours d'anthropologie théâtrale au Collège de France, « d'enrichir la polarité rituel/théâtre de nuances et de possibilités intermédiaires⁵ ». Après s'être de plus en plus éloigné de l'art comme présentation pour trouver l'isolement et la concentration nécessaires à sa recherche, à l'autre bout de

1 *Ibid.*, p. 122 : « *All the river of life in the actor was linked to a certain memory, which was very far from any darkness, any suffering.* »

2 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 16.

3 En témoigne le fait que cette expression fut empruntée par Grotowski à Peter Brook dans J. GROTOWSKI, « Exposé des principes », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 219 : « [...] le théâtre et le jeu de l'acteur sont pour nous une espèce de véhicule qui nous permet de nous accomplir ».

4 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 120 : « *the long chain of the performing arts* ».

5 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 212. Cette analyse rejoint dans une certaine mesure celle, encore plus englobante, de Richard Schechner, qui dans sa volonté militante d'élargir le champ des études de la performance, affirme : « Ce large spectre de la performance peut être décrit comme un continuum, chaque catégorie menant à la suivante et s'y fondant. Il n'y a pas de frontières claires séparant la vie quotidienne des rôles familiaux et sociaux ou les rôles sociaux des rôles professionnels, le rituel religieux de la transe, le jeu sur scène du jeu hors scène, et ainsi de suite ». R. SCHECHNER, « The broad spectrum of performing [Le large spectre de la performance] », *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, p. 170 : « *This broad spectrum of performing can be depicted as a continuum with each category leading to, and blending into, the next. no clear boundaries separating everyday life from family and social roles or social roles from job roles, church ritual from trance, acting onstage from acting offstage, and so on.* »

la chaîne, dans « l'abbaye de Thélème¹ » de son Workcenter ; il semble que Grotowski ait à la fin de son existence considéré que les deux extrémités de cette chaîne devaient « rester en contact – d'une manière ou d'une autre² », soit en communiquant horizontalement, soit en se rejoignant circulairement. Il écrivit ainsi :

Ces deux extrémités appartiennent à la même grande famille. Un passage entre elles devrait être possible : des découvertes techniques, de la conscience artisanale ... Il faut que tout cela puisse passer, si nous ne voulons pas être complètement coupés du monde. [...] Les deux extrémités de la chaîne [...] doivent exister : l'une visible – publique – et l'autre presque invisible. Pourquoi dis-je « presque » ? Parce que si elle était entièrement cachée, elle ne pourrait pas donner vie aux influences anonymes. Pour cela, elle doit rester invisible, mais pas entièrement³.

Nous reviendrons, en étudiant la dernière étape de la recherche de Grotowski, sur cette notion de presque-invisibilité, essentielle pour comprendre l'influence souterraine que ce travail a pu exercer sur le théâtre d'aujourd'hui ; et sur la possible communication entre les deux pôles de cette « chaîne des arts performatifs ». Toujours est-il qu'à partir de 1962, les méthodes d'entraînement des acteurs du Théâtre Laboratoire évoluèrent pour progresser vers le pôle de l'Art comme véhicule, c'est-à-dire de la transformation de soi-même. Marco De Marinis souligne ce changement de focale :

Il s'agit d'un changement qui touche de nombreux aspects artistiques mais aussi extra-artistiques (par exemple, le travail solitaire avec Cieślak est le moment où ce que Grotowski appelait, avec Barba à l'époque, « la technique 2 » passe au premier plan : le travail de l'acteur sur lui-même, ou encore le travail de l'acteur considéré comme recherche spirituelle⁴).

Dans le vocabulaire technique employé par Grotowski et Barba à cette époque, la « technique 1 » désignait le travail sur les « possibilités vocales et physiques et [les] diverses méthodes de

1 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

2 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 134 : « *With Art as vehicle, we are only one extremity of the long chain and this extremity should remain in contact – in one way or another – with the other extremity, which is Art as presentation.* »

3 *Ibid.*, p. 134-135 : « *Both of the extremities belong to the same large family. A passage between them should be possible: of the technical discoveries, of the artisanal consciousness ... It is needed that all this can pass along, if we don't want to be completely cut off from the world. [...] Both extremities of the chain [...] should exist: one visible – public – and the other almost invisible. Why do I say “almost” ? Because if it were entirely hidden, it could not give life to the anonymous influences. For this, it should remain invisible, but not entirely.* »

4 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 196-197.

psychotechnique élaborées depuis Stanislavski¹ », c'est-à-dire à « l'artisanat théâtral² » ; alors que la « technique 2 » renvoyait à un travail d'un degré supérieur – ou plus profond : ce que Barba désigne par le terme sanskrit *sādhanā*, qui comme nous l'avons vu « signifie à la fois “quête spirituelle”, “méthode” et “pratique”³ ». Eugenio Barba développe ce que Grotowski et lui entendaient par la formule de « technique 2 » :

La « technique 2 » tendait à libérer l'énergie « spirituelle » en chacun de nous. C'était un chemin pratique qui conduisait le soi vers le soi, qui rassemblait toutes les forces psychiques individuelles et qui, dépassant la subjectivité, permettait d'accéder aux territoires connus des chamans, des yogis, des mystiques. Nous croyions profondément que l'acteur pouvait accéder à cette « technique 2 ». Nous en imaginions le chemin, nous recherchions les pas concrets à accomplir pour pénétrer la nuit obscure de l'énergie intérieure⁴.

On voit ici que le jargon, « technique » justement, du Théâtre Laboratoire, masquait sous des termes aux apparences scientifiques des réalités franchement ésotériques. Par ailleurs, bien qu'Eugenio Barba affirme que la recherche de cette « technique 2 » ait été celle d'un chemin concret et pratique pour atteindre un certain état de présence et de conscience, proche de ceux des « chamans, des yogis, des mystiques », les formules qu'il emploie pour décrire ce chemin – « libérer l'énergie “spirituelle” », « pénétrer la nuit obscure de l'énergie intérieure » – restent relativement vagues. Pour mieux comprendre le fonctionnement et le sens de ce travail, il donc est nécessaire d'étudier précisément l'évolution des *trainings* du Théâtre Laboratoire à partir de 1962, à travers le développement de la « *via negativa*⁵ » et la quête de ce que Grotowski appelait l'« acteur “saint”⁶ », impliquant un travail spécifique sur les possibilités de l'acteur. Grotowski prit soin de préciser, à propos de cette formule d'« acteur “saint” » :

Ne me comprenez pas de travers. Je parle de « sainteté » en tant qu'incroyant⁷. J'entends une

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pulsation, mouvement, rythme », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 59.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 16.

6 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 33.

7 Voir J.-M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, op. cit., note n°49 : « Dans la version anglaise du texte, l'expression “*holy actor*” – traduit en français par “acteur saint” – ne comporte aucune signification religieuse, ni mystique. Le mot souligne l'engagement total de l'acteur par opposition à l'acteur “touriste” ou “papillon” qui désigne celui ne fait que passer sans s'attacher profondément à un lieu ou à un projet. Grotowski et Barba qui l'interroge étant de culture catholique, ils empruntent des métaphores d'usage courant en Pologne et Italie, de même que les Français parlent de “grand messe” à propos du journal télévisé de 20h, ou d'une manifestation. »

« sainteté laïque ». Si en se défiant lui-même publiquement l'acteur défie les autres et par l'excès, la profanation et le sacrilège outrageant, se révèle lui-même en s'arrachant son masque de tous les jours, il permet au spectateur d'entreprendre un processus similaire. Il ne vend pas son corps mais le sacrifie. [...] Si une telle action n'est pas quelque chose de passager ni de fortuit, un phénomène qui ne peut être prévu dans l'espace ni dans le temps ; si nous voulons une troupe de théâtre dont ce genre de travail est le pain quotidien – nous devons suivre une méthode spéciale de recherche et d'entraînement¹.

Grotowski définit alors l'acteur « saint » en l'opposant à l'acteur « courtisan² », dont le travail consiste à exhiber « son propre “arsenal” – autrement dit, une accumulation de méthodes, d'artifices et de trucs. Parmi eux, il peut choisir un certain nombre de combinaisons pour chaque rôle et ainsi, atteindre à cette expressivité nécessaire pour accrocher le public³ ». À l'inverse, l'acteur « saint » doit se libérer de cette « collection de clichés⁴ » : à travers un long processus d'épuration, il doit « éliminer tous les éléments perturbateurs pour être capable de dépasser toute limite concevable⁵ » dans une forme de « sacrifice de soi-même⁶ », c'est-à-dire pour être capable de « se donner totalement, dans son intimité nue, avec confiance, comme on se donne en amour. C'est la clef. Le dépouillement, la transe, l'excès, la discipline formelle elle-même – tout cela peut être réalisé à condition que l'on se donne pleinement, humblement et sans défense⁷ ».

Toutefois, il ne s'agit pas uniquement pour l'acteur d'abandonner les techniques théâtrales ou le « bagage d'artifices⁸ » qu'il a acquis au cours de sa formation : ce travail de dépouillement ou de déconditionnement concerne l'acteur tout entier, bien au-delà du métier, en tant qu'être humain. On peut ainsi lire dans l'« Exposé des principes » du Théâtre Laboratoire :

Nous luttons donc pour découvrir, pour expérimenter la vérité sur nous-mêmes ; pour arracher les voiles derrière lesquels nous nous cachons chaque jour. Nous voyons le théâtre – surtout dans son aspect palpable, charnel – comme un lieu de provocation, un défi, que l'acteur lance à lui-même et aussi, indirectement, aux autres. Le théâtre n'a de sens que s'il nous permet de transcender notre vision stéréotypée, nos sentiments conventionnels et nos coutumes, nos modes de jugement – [...] de manière à pouvoir vérifier ce qui est réel et, après avoir renoncé à toutes nos fuites et à

1 *Ibid.*, p. 32-33.

2 *Ibid.*, p. 33.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 36.

8 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 14.

nos faux-semblants, dans un état de nudité sans défense, nous donner, nous découvrir¹.

Ainsi, ce n'est plus tant la « dialectique de l'apothéose et de la dérision » qui guide le travail de Grotowski avec les acteurs, que la recherche de leur « vérité » ou de leur humanité profonde, accomplie et exposée devant d'autres êtres humains. Le travail de l'acteur prend ainsi une dimension « éthique » : il doit donc d'abord se transformer lui-même à travers son travail quotidien et ses actions, puis, lorsque « cet acte culmine dans un sommet² » qui est l'« acte total » accompli dans l'espace-temps du spectacle, cela noue une relation intime avec ceux qui en sont les témoins, de l'ordre de la « provocation » ou du « défi ». Si, à cette époque, Grotowski et ses acteurs continuent de travailler sur des textes chargés d'images mythologiques et d'archétypes, ce n'est plus tant pour réaffirmer les valeurs et les représentations collectives du groupe, que pour se confronter personnellement à ces textes et à ces mythes : l'acteur « doit apprendre à utiliser son rôle comme si c'était le bistouri d'un chirurgien, pour se disséquer lui-même³. [...] L'important, c'est d'utiliser le rôle comme un tremplin, un instrument grâce auquel on étudie ce qui est caché sous notre masque quotidien afin de le sacrifier, de l'exposer⁴ ». Cette conception du rôle comme « bistouri » ou comme « tremplin », c'est-à-dire comme instrument de connaissance, fut essentielle pour Grotowski, qui l'approfondit dans la suite de son travail en s'éloignant du texte et du rôle pour se consacrer entièrement aux actions physiques et vocales, à travers l'emploi des termes de « *yantra* » et d'« *organon* ». Il expliqua le sens de ces termes dans une conférence au Cabinet Vieusseux, à Florence, le 15 juillet 1985 :

Organon, en grec, ça désigne l'instrument. De même *yantra* en sanskrit, pour l'Inde. Dans les deux cas il s'agit d'un instrument très subtil. Dans le vocabulaire de l'ancien sanskrit, pour donner un exemple de *yantra*, on parle du bistouri d'un chirurgien ou d'un appareil d'observation astronomique. Donc le *yantra* est quelque chose qui peut vous relier aux lois de l'univers, de la nature, comme un instrument d'observation astronomique. [...] Dans le domaine des « performing arts » et dans les arts rituels, c'est en vérité la même chose : les *yantras* ou les *organons*. Ces instruments sont le résultat de très longues pratiques. Il faut savoir non seulement les construire, comme certains types de danses et de chants qui ont sur vous un effet objectif déterminé, mais vous devez aussi savoir comment les utiliser pour ne pas les dégrader, mais pour atteindre une totalité, une plénitude. [...] L'instrument est vraiment subtil. Il est vrai que vous devez dépasser le niveau de dilettantisme, mais une fois atteint le non-dilettantisme, il va se

1 J. GROTOWSKI, « Exposé des principes », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 215.

2 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 36.

3 On notera la dimension extrêmement physique, physiologique, de cette image : il ne s'agit pas simplement d'un travail d'introspection intellectuelle, mais d'un travail corporel, charnel.

4 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 35.

présenter à vous une question essentielle et humaine : celle de votre développement en tant que personne¹.

Ainsi, bien au-delà de la sphère artistique, pour les acteurs du Théâtre Laboratoire, le rôle et la « partition » d'actions qui le structurait constituaient des instruments leur permettant de « se disséquer² » eux-mêmes et d'interroger leur propre humanité ; afin d'être en mesure de s'offrir pleinement et entièrement face aux spectateurs, dans un acte impliquant « la totalité [de leurs] réactions charnelles et psychiques³ ». Ici résonne à nouveau la notion de *sōma*, qui renvoie à une lecture holistique du corps impliquant comme nous l'avons vu l'ensemble des processus vivants, des émotions et des sensations qui le constituent⁴. « Dans une telle situation – écrit Kris Salata –, la réception peut être considérée comme un alignement empathique des êtres (incarnés) plutôt que comme une lecture du corps⁵ » : l'acte de témoignage des spectateurs du Théâtre Laboratoire n'était pas de l'ordre de la pensée analytique⁶, mais prenait plutôt la forme d'un lien empathique et organique⁷ tissé face à l'intensité du « phénomène humain⁸ » qui s'accomplissait devant eux.

1 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, vol. 67, n°726, 1er octobre 1989, p. 20-21. Cette conférence, prononcée au Cabinet Vieusseux à Florence le 15 juillet 1985, marquait la conclusion d'un séminaire pratique de deux mois « organisé en préambule à la fondation du Workcenter of Jerzy Grotowski » à Pontedera. L. WOLFORD, « Introduction – Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 290 : « a two-month seminar of practical work held as a preamble for the founding of the Workcenter of Jerzy Grotowski ». Cette conférence fut également très importante pour le tissage de la « tribu » que nous étudions : c'est à cette occasion que Mario Biagini, qui allait devenir le bras droit de Thomas Richards à la direction du Workcenter, rencontra pour la première fois Grotowski, ce dont il témoigna dans une conférence à l'université de Caen Basse-Normandie, le 22 mars 2012. M. BIAGINI, « L'humain en action au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 171 : « J'ai connu Jerzy Grotowski tardivement, il n'était alors pas très vieux mais il avait l'air très vieux. En 1985, j'ai assisté à une conférence, je ne savais pas qui il était – dans un lieu très beau, à Florence. Son nom me disait quelque chose. Un jour en France, je marchais dans la rue avec un ami qui connaissait mieux que moi le milieu théâtral et son jargon. Nous avons vu en ville une affiche qui annonçait : “Cours et méthode Grotowski” – et mon ami m'avait dit que Grotowski était quelqu'un qui organisait des rencontres dans les forêts en Pologne ... C'était tout ce que je savais. Et j'ai vu quelqu'un dont la somme d'expériences était évidente, concrète, dans sa présence, dans la façon dont il parlait ou qu'il articulait sa pensée. J'ai eu l'impression que c'était quelqu'un qui avait toujours suivi le même désir, toujours fait la même chose, sans changer la direction où il allait, mais qu'il avait plutôt ajusté la façon dont il travaillait, selon les personnes, les circonstances, les lieux. »

2 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 35.

3 J. GROTOWSKI, « Exposé des principes », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 214.

4 Voir notamment K. SALATA, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer [Jouer après Grotowski : La prière charnelle du théâtre]*, op. cit., p. 11. Voir également R. SCHUSTERMAN, *Thinking through the Body [Penser à travers le corps]*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012 ; et L. FELDMAN BARRETT, *How Emotions Are Made: The Secret Life of the Brain [Comment sont faites les émotions : La vie secrète du cerveau]*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2017.

5 K. SALATA, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer*, op. cit., p. 11 : « Reception in such a situation an be thought of as an empathic alignment of (embodies) beings rather than a reading of the body. »

6 De plus, comme nous l'avons montré, l'action rituelle, de par la « condensation relationnelle » qu'elle implique, « résiste à toute formulation, [et] est considérée comme totalement accessible uniquement à travers sa réalisation ». M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 164. Le témoignage donné par les spectateurs était donc un témoignage physique, en actes, coïncidant avec l'accomplissement même de l'« acte total » de l'acteur ; et non un témoignage intellectuel, en paroles, postérieur à cet accomplissement.

7 Il faut évidemment entendre dans ce terme la racine grecque *organon* [ὄργανον].

8 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, op. cit., p. 20.

L'objectif de Grotowski était ainsi de « retrouver une réaction humaine qui puisse exister en même temps que le spectacle et qui dans le cadre de celui-ci soit totalement réelle, c'est-à-dire [...] totalement organique¹ ». Monique Borie rend compte de cette évolution dans le travail du Théâtre Laboratoire :

Ce qui est en jeu dans cette expérience exemplaire de l'acteur qui laisse le spectateur à distance tout en ayant besoin de la rencontre avec lui, ce n'est plus un ensemble mythologique hérité d'une tradition, mais la maîtrise d'une pratique indissociable d'un savoir et d'un pouvoir sur le corps et la voix, redevenus capables de se laisser traverser, habiter par des forces. L'acteur grotowskien, tel le sorcier yaqui de Castaneda², se rend maître d'une science qui est avant tout un faire, une pratique mettant en œuvre des processus d'unification et d'organicité – ceux-là même qui définissent la pratique rituelle. De ce point de vue, il est inévitable qu'une grande distance le sépare du spectateur³.

Cette distance s'explique par le fait que l'effet de choc et de provocation des spectacles du Théâtre Laboratoire reposait essentiellement sur l'extrême maîtrise des possibilités corporelles et vocales des acteurs dirigés par Grotowski – et sur la différence pour ainsi dire ontologique qui résultait de cette maîtrise : selon Monique Borie, les acteurs du Théâtre Laboratoire « ouvr[ai]ent le spectateur à une autre qualité d'être⁴ ». La chercheuse poursuit : « À travers le chemin de l'acteur en effet, ce

1 *Ibid.*, p. 19.

2 Carlos Castaneda était un écrivain américain, rendu célèbre par ses nombreux romans prétendument ethnographiques dans lesquels il rendait compte de l'enseignement initiatique et chamanique qu'il affirmait avoir reçu d'un sorcier yaqui, don Juan Matus. Dans E. FANTI, « Castaneda e Grotowski [Castaneda et Grotowski] », *Culture Teatrali*, n°9, 2003, p. 77, l'on apprend que Grotowski, qui avait lu les premiers ouvrages de Castaneda et en rencontra personnellement l'auteur aux États-Unis, considérait qu'il s'agissait largement de fiction – mais que cette fiction pouvait être inspirante et nourrissante pour son propre travail, notamment sur le déconditionnement des sens et de la perception humaine, et sur « les actes “organiques” extraordinaires qui peuvent naître de ce déconditionnement perceptif [*gli straordinari atti “organici” che possono scaturire da questo decondizionamento percettivo*] ». Grotowski convoqua fréquemment les travaux de Castaneda dans ses interventions orales, notamment au cours de ses conférences de 1982 à l'Université « La Sapienza », à Rome, en expliquant son intérêt pour ces travaux – tout en reconnaissant leur dimension fictive : « Si nous prenons l'un des premiers romans de Castaneda, par exemple *Voyage à Ixtlan*, c'est un livre qui peut être extrêmement instructif. Mais si vous cherchez don Juan pour le rencontrer et devenir son disciple, je m'excuse mais je pense que vous ne réussirez jamais et que vous n'avez aucune chance. » J. GROTOWSKI, *Tecniche originarie dell'attore [Les techniques originelles de l'acteur]*, transcription partielle en italien par L. TINTI, non relue par l'auteur, du cours donné à l'Université de Rome I « La Sapienza » en 1982, photocopiés conservés à l'Institut du Théâtre et du Spectacle [Istituto del Teatro e dello Spettacolo] de l'Université de Rome, p. 257 ; cité dans E. FANTI, « Castaneda e Grotowski », *Culture Teatrali*, *op. cit.*, p. 83 : « *Se prendiamo uno dei primi romanzi di Castaneda, per esempio Viaggio a Ixtlan, questo è un libro che può essere estremamente istruttivo. Ma se voi cercherete don Juan per incontrarlo e diventare suo discepolo, mi scuso ma penso che non ci riuscirete mai e che non avete alcuna probabilità.* » Pour une analyse plus approfondie de la pensée de Carlos Castaneda, voir la thèse de E. FANTI, *I passi magici di Don Juan. Carlos Castaneda e la tenegrità [Les Passes magiques de Don Juan. Carlos Castaneda et la ténégrité]*, Sémiologie du spectacle, sous la direction de M. DE MARINIS, Université de Bologne, 2003.

3 M. BORIE, « L'acteur grotowskien : médiateur et héros culturel », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 296.

4 *Ibid.*, p. 294.

dont il s'agit pour lui c'est *d'accéder à un autre niveau d'être*. Échapper à la dispersion, à l'inauthenticité, se libérer des masques et des stéréotypes, se dépouiller – *via negativa* – pour renaître et renaître créateur¹ ».

C'est donc à partir de 1962 qu'a commencé ce que Grotowski considérait, dans le bilan qu'il formula en 1968, comme l'« aventure [...] la plus féconde² » de la troupe du Théâtre Laboratoire : la recherche du « déclenchement des signes des processus organiques de l'homme³ ». Cette recherche passait par ce que Grotowski appelait la « *via negativa*⁴ », ou « voie négative », qui ne consistait pas à enseigner aux acteurs des techniques empruntées à diverses sources⁵ pour leur offrir un « “arsenal” [...] de méthodes, d'artifices et de trucs⁶ » ; mais qui au contraire était concentrée « sur le “mûrissement” de l'acteur qui se révèle par une tension vers l'extrême, par un dépouillement complet, par la mise à nu de sa propre intimité⁷ ». Grotowski ajoute : « Pour nous, l'éducation d'un acteur ne signifie pas lui enseigner quelque chose ; nous tentons d'éliminer ses résistances organiques face à ce processus⁸ ». Il est significatif que Grotowski, à propos de cette quête d'un état dans lequel le corps ne fasse plus obstacle à la révélation des impulsions organiques intérieures de l'acteur, parle de « mûrissement » et d'« éducation ». Selon le *Dictionnaire de la langue pédagogique* de Paul Foulquié, l'étymologie⁹ « suggère que éduquer consiste : soit à faire sortir l'enfant de son état premier ; soit à faire sortir de lui (à actualiser) ce qu'il possède virtuellement¹⁰ ». Grotowski cherchait ainsi essentiellement à éliminer les blocages qui empêchent le dévoilement de « signe[s]¹¹ », d'« idéogramme[s]¹² », ou de « formes [qui] existent déjà, complètes, à l'intérieur de notre organisme¹³ », et qui sont profondément enracinées dans l'intimité individuelle de chacun. Par conséquent, son travail avec les acteurs se rapprochait plus de celui du sculpteur que de celui du

1 *Ibid.*, p. 294-295. [Nous soulignons.]

2 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, *op. cit.*, p. 19.

3 *Ibid.*

4 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 16.

5 *Ibid.*, p. 14 : « J'ai étudié les méthodes les plus marquantes d'entraînement de l'acteur d'Europe et d'ailleurs. Les plus importantes parmi elles : les exercices de rythme de Dullin, les recherches de Delsarte sur les réactions extraverties et introverties, les travaux de Stanislavski sur “les actions physiques”, l'entraînement biomécanique de Meyerhold, les synthèses de Vakhtangov. Les techniques d'entraînement du théâtre oriental sont aussi très stimulantes – en particulier l'Opéra de Pékin, le *Kathakali* hindou et le théâtre du *Nō* japonais. Je pourrais citer d'autres systèmes de théâtre, mais la méthode que nous développons n'est pas une combinaison de techniques empruntées à ces sources (même si nous en adoptons parfois des éléments pour notre usage). »

6 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 33.

7 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 14.

8 *Ibid.*

9 Du latin *dux, ducis* (guide, chef), d'où *ducere* (conduire, commander), puis *educere* (littéralement « conduire hors de »).

10 P. FOULQUIÉ, *Dictionnaire de la langue pédagogique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997 ; cité dans G. MIALARET, *Les Sciences de l'éducation*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p. 4.

11 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 37.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 38.

peintre : « La peinture implique l'addition de couleurs, tandis que le sculpteur enlève ce qui recouvre la forme qui, en tant que telle, existe déjà à l'intérieur du bloc de pierre, la révélant ainsi au lieu de la construire¹ ». En travaillant toujours de manière empirique et pragmatique, plus à la manière d'un rebouteux que d'un médecin², dans son travail avec – ou *sur* – l'acteur, Grotowski visait à « trouver ce qui le bloque dans la respiration, dans le mouvement et – le plus important – dans le contact humain [... pour] enlever, arracher à l'acteur tout ce qui le dérange³ ». Les deux premiers termes de cette liste, la respiration et le mouvement, étaient des considérations très pratiques : il s'agissait de retrouver une manière organique de respirer, de placer sa voix, d'utiliser son corps, ses muscles, ses articulations, son élan, son poids, son énergie – et pour cela, les acteurs du Théâtre Laboratoire développèrent des exercices spécifiques, inspirés dans certains cas de sources extérieures, mais toujours adaptés aux besoins spécifiques de la *via negativa*⁴. Cela se traduisit par une évolution de la structure même du travail du Théâtre Laboratoire, qui passa d'une

1 *Ibid.*

2 Grotowski assumait d'ailleurs la dimension déroutante des formules souvent énigmatiques que l'on peut trouver dans *Vers un Théâtre pauvre* : « Personnellement, je dois avouer que cela ne nous dérange pas d'employer des formules “de charlatan”. Tout ce qui a un parfum “anormal” ou “magique” stimule l'imagination tant de l'acteur que du metteur en scène ». E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 36-37. Il précisa d'ailleurs, en conclusion d'un séminaire pratique donné en 1966 à l'Institut des Arts Spectaculaires (INSAS) de Bruxelles : « Ma terminologie est née de l'expérience personnelle et de la recherche personnelle. Chacun doit trouver une expression, un langage propre, une voie strictement personnelle pour conditionner ses propres expériences ». F. MARIJNEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 169. Qui plus est, Ludwik Flaszen insiste sur la différence qu'il y avait entre les formules « officielles », destinées à la communication avec l'extérieur, et le jargon que Grotowski employait dans son travail avec les acteurs : « Lors des répétitions, dans la pratique, Grotowski ne théorisait pas, il n'avait pas recours à des formules canoniques du type *via negativa* ou “théâtre pauvre”. Il ne disait pas à Cieślak : “Cher Ryszard, allons maintenant vers l'acte total”. Il créait un langage tout autre, lié à une observation attentive de ce qui se passait, gardant le silence avec un art raffiné de la patience, une aptitude éclair à choisir le moment où il faudrait frapper – par le verbe ? C'était un langage qui éveillait toute notre existence humaine. Agissant par l'image, le son, le rythme, les sonorités, l'intonation. Les acteurs notaient sur leurs partitions, employant souvent des métaphores incompréhensibles pour les autres. Il s'agissait d'un verbe, répétons-le, intentionnel, d'un verbe stimulant, d'un verbe d'éveil, d'ouverture de l'imagination. » P. ALLAIN, L. FLASZEN, « La Parole et le silence », *Grotowski et compagnie, op. cit.*, p. 441.

3 D. BABLET, J. GROTOWSKI, « La technique de l'acteur », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 176.

4 Voir J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Une rencontre américaine », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 208-209 : « Tous les exercices de mouvement avaient d'abord une fonction complètement différente. Leur développement est le résultat d'une grande quantité d'expériences. Par exemple, nous avons commencé par faire du yoga dirigé vers la concentration absolue. Est-ce vrai, nous sommes-nous demandé, que le yoga pouvait donner à l'acteur le pouvoir de concentration ? Nous avons remarqué qu'en dépit de tous nos espoirs, c'est le contraire qui arrivait. Il y avait une certaine concentration, mais elle était introvertie. *Cette concentration détruit toute expression*, c'est un sommeil interne, un équilibre inexpressif : un grand repos qui mettait fin à toute action. Cela aurait dû être évident, puisque le but du yoga est d'arrêter trois processus : la pensée, la respiration et l'éjaculation. Cela signifie que *tous les processus vitaux sont stoppés* et que l'on trouve plénitude et accomplissement dans la mort consciente [...]. Je ne conteste pas cela, mais *ce n'est pas pour nous révéler.* / Mais nous avons également observé que certaines postures de yoga favorisent beaucoup les réactions naturelles de la colonne vertébrale ; elles mènent à une sûreté corporelle, à l'adaptation naturelle à l'espace. *Pourquoi alors les éliminer ? Il suffisait de changer leurs cours.* [...] Nous avons aussi commencé à travailler avec le système de Delsarte. J'étais très intéressé par la thèse de Delsarte, selon laquelle il y a des réactions introverties et extraverties dans le contact humain. En même temps, je trouvais sa méthode très stéréotypée [...] mais il y avait quelque chose dedans et je l'ai étudié. Nous avons commencé à chercher dans le programme de Delsarte les éléments qui n'étaient pas stéréotypés. Après quoi, nous avons dû trouver nos propres éléments nouveaux pour réaliser le but de notre programme. » [Nous soulignons.]

organisation strictement verticale dirigée par Grotowski, lui-même conseillé par Flaszen ; à une organisation plus horizontale, dans laquelle chaque acteur, sous la supervision de Grotowski¹, devait se spécialiser dans un domaine spécifique et créer des exercices qu'il dirigeait ensuite pour les autres dans les *trainings* quotidiens². Ainsi, dans l'équipe dirigée par Grotowski, Ryszard Cieślak était responsable des « exercices corporels » ; Zygmunt Molik du travail de la voix ; Rena Mirecka des « exercices plastiques³ » ; Zbigniew Cynkutis de la rythmique ; et Antoni Jahołkowski du chant et des exercices musicaux. Le but de ce travail, il est important de le préciser à nouveau, n'était pas de développer des savoir-faire, ou d'intégrer certaines techniques spécifiques de « gymnastique⁴ » ou de placement de la voix – mais d'apporter aux acteurs une maîtrise de leur corps et de leur voix qui soit organique plutôt que cérébrale : ces exercices n'étaient « ni une formule ni un système ; ils [n'étaient] qu'une approche, un moyen d'amener quelqu'un à retrouver ses propres impulsions biologiques⁵ ».

Pour se faire une idée concrète de ces exercices, de leurs objectifs et de leur fonctionnement – outre le film réalisé par Torgeir Wethal, *Training au Théâtre Laboratoire de Grotowski à Wrocław*⁶, une archive visuelle extrêmement précieuse dans laquelle l'on peut voir Ryszard Cieślak entraîner deux acteurs de l'Odin Teatret, Malou Illmoni et Tage Larsen – il faut premièrement se

-
- 1 *Ibid.*, p. 210 : « Les exercices physiques ont été largement développés par les acteurs. Je posais seulement les questions, les acteurs cherchaient. Une question suivait l'autre. Certains exercices ont été élaborés par une actrice [Rena Mirecka] qui a rencontré de grandes difficultés. C'est pour cela que j'en ai fait une monitrice. Elle était ambitieuse et maintenant, elle maîtrise ces exercices – mais nous avons cherché ensemble. »
 - 2 Ryszard Cieślak insista, dans le dernier entretien qu'il donna avant sa mort, sur la nécessité de cet entraînement quotidien pour l'acteur : « Tant que l'acteur a des problèmes élémentaires avec son corps, il est limité. Ainsi, tel le musicien qui doit faire travailler ses doigts tous les jours, l'acteur aussi doit faire travailler son corps, jusqu'à s'en affranchir au point de le maîtriser complètement. » R. CIEŚLAK, M. TORZECKA, « Je cours pour toucher l'horizon », G. BANU (dir.), *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, Actes Sud, Paris, 1992, p. 121.
 - 3 Les « exercices plastiques » et les « exercices corporels » étaient désignés en français, non seulement lors des stages internationaux donnés par Grotowski et ses acteurs, mais également au sein même du Théâtre Laboratoire. Stephen Wangh justifie historiquement cet usage du français par Grotowski et ses collaborateurs : « Depuis le dix-septième siècle, lorsque le trône polonais était allié à celui de la France, le français a été la deuxième langue de nombreux Polonais. Lorsque Jerzy Grotowski est venu enseigner en Occident dans les années 1960, il allait de soi qu'il s'exprime en français, désignant les exercices qu'il enseignait comme les *exercices plastiques* (isolations de mouvements) et les *exercices corporels* (exercices de tout le corps). » S. WANGH, *An Acrobat of the Heart – A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski [Un acrobate du cœur – Une approche physique du jeu d'acteur inspirée du travail de Jerzy Grotowski]*, Vintage Original, New York, 2000, p. 43 : « Ever since the seventeenth century, when the Polish throne was allied with that of France, French has been the second language for many Poles. When Jerzy Grotowski came West to teach during the 1960s, it was a matter of course that he spoke in French, referring to exercises he taught as the *exercices plastiques* (movement isolations) and the *exercices corporels* (full-body exercises). »
 - 4 F. MARIJNEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 165.
 - 5 M. CROYDEN, *The Contemporary Experimental Theatre : Lunatics, Lovers and Poets [Le Théâtre expérimental contemporain : fous, amants et poètes]*, New York, McGraw-Hill, 1974, p. 163 : « The exercises represent neither a formula nor a system ; they are merely an approach, a way of leading one to find one's biological impulses ».
 - 6 T. WETHAL, *Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wrocław [Training au Théâtre Laboratoire de Grotowski à Wrocław]*, Odin Teatret Film, Servizi Sperimentali RAI (Radiotelevisione Italiana), 1972.

tourner vers « L'entraînement de l'acteur (1959-1962¹) », un texte dans lequel Eugenio Barba compile de manière précise et détaillée des descriptions d'exercices pratiqués par les acteurs dans la période précédente, c'est-à-dire avant le développement de la *via negativa*. En effet, si l'esprit et le but en étaient différents, certains éléments de ces exercices physiques et vocaux furent conservés d'une période à l'autre. Deuxièmement, les notes² prises par Franz Marijnen pendant le séminaire pratique dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak à l'Institut des Arts Spectaculaires (INSAS) de Bruxelles, en octobre 1966, constituent un riche témoignage de l'évolution de ces exercices, de leur extrême exigence physique et mentale, de leur efficacité concrète – et l'on y trouve de précieuses descriptions de la « force pédagogique³ » de Grotowski :

Grotowski ne laisse pas l'acteur aller. Quand celui-ci parle, il tourne autour de lui pour le stimuler et « pétrir » certaines parties du corps de l'élève, libérant ainsi des impulsions vives qui portent automatiquement la voix. [...] Grotowski participe lui-même à l'exercice. Il joue le tigre attaquant sa proie. L'élève (la proie) réagit, rugissant comme un tigre. [...] Ainsi, il pousse l'élève à entrer pleinement dans le jeu. Il est remarquable de voir comment les élèves sont emportés par l'exercice. [...] Finalement, le son sort de l'occiput qui à ce moment *est* la bouche. Grotowski obtient les résultats les plus stupéfiants en improvisant [...] à un niveau de plus en plus élevé. Après environ cinq minutes, sous la direction stimulante de Grotowski, l'élève atteint une hauteur de l'échelle vocale qui lui semble entièrement nouvelle. Nous avons remarqué nombre de visages surpris parmi les compagnons-élèves ... [...] Grotowski se couche ensuite par terre à côté de l'élève. Le « *la-la* » est alors répété vers le plafond, le mur et le plancher, alternant entre les voix de tête, de ventre et de poitrine. Grotowski masse le ventre de l'élève pour délier et stimuler le résonateur qui s'y trouve. [...] Le résultat est remarquable. Dès la première leçon, la voix de l'élève en question atteint des intonations et une portée qu'on n'aurait jamais soupçonné qu'il possédât⁴.

Outre leur insistance sur les résultats concrets et « stupéfiants » de ces exercices, ces descriptions ont également pour intérêt d'illustrer la dimension profondément organique du travail de Grotowski, qui s'impliquait lui-même physiquement dans son travail non seulement avec, mais *sur* l'acteur, qu'il « pétrissait », attaquait, massait, modelait de manière extrêmement concrète, au corps-à-corps – à la manière des maîtres de certaines pratiques performatives traditionnelles avec leurs disciples, comme le décrit Richard Schechner : « [...] les] maîtres asiatiques [...] mettent la danse “à l'intérieur du corps” en manipulant celui-ci directement. À Bali et ailleurs en Asie, le maître se place directement

1 E. BARBA, « L'entraînement de l'acteur [1959-1962] », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 101-135.

2 F. MARIJNEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 135-169.

3 *Ibid.*, p. 139.

4 *Ibid.*, p. 138-141.

derrière le néophyte et fait bouger ses mains, guide son torse, appuie sur ses cuisses et derrière ses genoux¹ ». Schechner souligne d'ailleurs que cette méthode d'enseignement au corps-à-corps par Grotowski fut essentielle dans la transmission et la diffusion de son approche de l'art de l'acteur :

Il est l'un de ceux qui ont le mieux réussi à faire passer leurs idées : c'est parce qu'il a insisté sur le « processus », en particulier dans le cadre des méthodes de formation qu'il a élaborées. L'acquisition de ces méthodes ne peut se faire que dans une transmission individuelle, dans un face-à-face. À chaque phase de sa carrière [...], Grotowski a choisi ses collaborateurs à la fois au sein de son Théâtre Laboratoire et à l'extérieur.

D'Eugenio Barba au plus récent disciple de Grotowski, il a été possible de venir travailler avec lui, pour une durée variable, avant de le quitter, emportant avec soi sa version du travail de Grotowski et de ses collègues. Les écrits de Grotowski sont imprégnés d'une rhétorique de la fermeture, de l'isolement et de l'intimité, mais il est en fait extrêmement ouvert et prêt à partager. L'intimité intervient au sein même du travail, sans isoler celui-ci. [...] Grotowski a compris que seul un apprentissage individuel permet la transmission de ces nouveaux moyens de production théâtraux. L'écrit seul ne suffit jamais².

Pour comprendre ces processus de transmission et leur impact à l'échelle de plusieurs générations, le livre de Stephen Wangh, *Un acrobate du cœur – Une approche physique du jeu d'acteur inspirée du travail de Jerzy Grotowski*³, est également extrêmement intéressant. Stephen Wangh est un metteur en scène et pédagogue américain, qui a participé au stage dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak et organisé par Richard Schechner à la New York University (NYU), du 6 au 30 novembre 1967⁴. Il fut profondément marqué par cette expérience, qui transforma durablement sa pratique et

1 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008, p. 321.

2 *Ibid.*, p. 320.

3 S. WANGH, *An Acrobat of the Heart – A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski [Un acrobate du cœur – Une approche physique du jeu d'acteur inspirée du travail de Jerzy Grotowski]*, Vintage Original, New York, 2000. Le titre de cet ouvrage fait référence à la formule d'Antonin Artaud selon laquelle l'acteur doit être « un athlète du cœur ». A. ARTAUD, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 139.

4 Ce stage, auquel participèrent notamment Thomas Crawley, André Gregory, Theodore Hoffman, Jerry Mayer, Larry Pines, Linda Putnam, Richard Schechner et Steven Wangh, eut une importance extrême dans le développement de la « tribu » que nous étudions, d'une part parce qu'il constitua l'un des premiers contacts entre Grotowski et le monde théâtral des États-Unis, et d'autre part, parce qu'il donna naissance au Performance Group de Richard Schechner et au Manhattan Project d'André Gregory – comme en témoigne Richard Schechner dans le second entretien que nous avons effectué avec lui, le 30 mars 2022 : « [...] Grotowski n'avait pas encore montré ses performances aux États-Unis, ni même à Londres, *Vers un Théâtre pauvre* n'avait pas été publié ... Les seules choses publiées sur Grotowski en anglais étaient quelques textes dans *TDR* sur son *Faust*, et j'imagine quelques choses en français et en polonais. Ce stage était donc extraordinaire dans le sens où il n'y avait aucune aura autour de Grotowski. Ces étudiants étaient simplement les étudiants avancés de l'école, j'étais le seul à avoir rencontré et parlé avec Grotowski à ce moment-là, en Amérique, et on a simplement dit aux étudiants qu'ils allaient suivre ce cours, point final ! Ce stage de 1967 a eu un impact énorme, car j'ai utilisé certains de ces exercices lorsque j'ai créé le Performance Group, et André Gregory, qui a également participé à au stage, a utilisé certains de ces exercices lorsqu'il a créé son propre groupe, The

sa conception même du théâtre et de la formation de l'acteur. Dans son livre, il propose des séries d'exercices pour le développement des acteurs, classés en plusieurs catégories largement empruntées aux *trainings* du Théâtre Laboratoire – les « exercices corporels » et les « exercices plastiques », en français dans le texte, en sont les exemples les plus flagrants. Ces exercices sont fondés sur ce que Stephen Wangh a retenu de ce stage intensif de près d'un mois avec Grotowski et Cieślak, et inspirés de diverses autres sources – notamment de l'enseignement du théâtre physique par Linda Putnam, qui participa également au stage de 1967. Ce livre présente donc deux intérêts majeurs. Premièrement, il apporte des descriptions détaillées de nombreux exercices proposés par Grotowski et Cieślak, ainsi que des méthodes pédagogiques de Grotowski, à travers des anecdotes très marquantes :

Le 7 novembre, le deuxième jour de notre atelier en 1967, Ryszard Cieślak a fait une démonstration des *exercices corporels* pour notre atelier. Avec aisance et légèreté, son corps agile est passé du poirier à la flexion dorsale, puis au saut ... et enfin, sans effort apparent, il a fait le tour du studio sur les mains. Lorsque Cieślak a terminé, Grotowski s'est tourné vers nous et a dit, comme s'il s'agissait d'un simple axiome : « Vous voyez, il doit être aussi facile pour vous d'entrer en scène en marchant sur les mains que sur les pieds ».

Notre désarroi face à cette déclaration s'est transformé en curiosité lorsqu'il a expliqué le corollaire de cet axiome : « *Cela signifie qu'il doit être aussi difficile pour l'acteur d'entrer en scène sur ses pieds que sur ses mains* ». En d'autres termes, chaque pas que nous faisons avec nos pieds et nos jambes devrait être aussi significatif, aussi justifié, aussi *conscient* que si nous marchions sur nos mains¹.

Manhattan Project. C'était sa première rencontre avec Grotowski. Et nous avons tous deux utilisé certains des performeurs qui ont participé à ce stage dans notre propre travail : certains ont rejoint son groupe, d'autres le mien. Cela a donc eu un grand impact sur l'avenir du théâtre américain ! [...] Ce qui s'est passé, c'est que je trouvais ce travail tellement intéressant que le soir, je rassemblais un groupe de personnes et j'essayais d'enseigner ce que Grotowski avait enseigné, le jour même ! Donc cela se chevauchait, et ce groupe est devenu le Performance Group. Et André Gregory, peu de temps après, a créé son propre groupe avec toutes ces autres personnes qui étaient au stage. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 836-838.

- 1 S. WANGH, *An Acrobat of the Heart – A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 43 : « On Novembre 7, the second day of our workshop in 1967, Ryszard Cieślak demonstrated the *exercices corporels* for our workshop. With lightness and ease, his lithe body moved from headstand to backbend to leap ... and then, with no apparent effort, he walked around the studio on his hands. As Cieślak finished, Grotowski turned to us and said, as if it were a simple axiom, "You see, it must be as easy for you to enter the stage walking on your hands as on your feet". Our dismay at this pronouncement turned to curiosity when he explained the corollary of this axiom : "This means, it should be as difficult for the actor to enter the stage on his feet as on his hands". In other words, every step we take with our feet and legs should be as meaningful, as justified, as conscious as if we were walking on our hands. » [Italiques originaux.] Ce type d'exemples pédagogiques, au premier abord surprenants et énigmatiques, mais qui se révèlent extrêmement concrets, est très efficace pour marquer durablement les esprits des participants – comme en témoigne le fait que Stephen Wangh ait choisi de convoquer cet exemple en ouverture de son chapitre sur les « exercices corporels ». Pour en donner une autre illustration, le 4 juillet 2019, nous avons participé à un atelier intitulé « Résonance individuelle et ensemble », dirigé par Mario Biagini dans le cadre de la résidence *Focus Workcenter*, à l'Espace Cardin. Dans cet atelier, insatisfait par la qualité d'attention et d'écoute des participants, Mario Biagini nous demanda d'arrêter de chanter, et de nous asseoir au sol. Un profond silence s'étant installé, il nous demanda de frapper violemment le sol avec notre main droite, puis de le caresser doucement avec

Deuxièmement, il permet d'observer l'évolution de ces exercices tels qu'ils ont été compris, assimilés, transformés et transmis à leur tour par Stephen Wangh, dans un contexte théâtral différent. Grotowski aurait probablement considéré Stephen Wangh comme un héritier illégitime, comme l'un de ses « épigones » ; mais au-delà des jugements de valeur ou légitimité, cette adaptation et cette transformation sont extrêmement utiles pour étudier l'influence souterraine du travail de Grotowski sur la pratique théâtrale contemporaine – ce à quoi nous nous emploierons dans la dernière partie de notre réflexion. Toutefois, avant d'étudier ultérieurement les répercussions de ces acculturations, plus ou moins conscientes, dans le théâtre d'aujourd'hui, nous voudrions ici commenter par souligner quelques erreurs d'interprétation fréquentes dans la réception du travail de Grotowski. Dans son livre, Stephen Wangh définit la *via negativa* comme un moyen de nous libérer des blocages qui nous empêchent d'exprimer pleinement nos émotions, qui dans notre enfance étaient « aussi soudaines et dramatiques que les orages d'été¹ » et « passaient aussi vite² » que ces derniers, mais qu'en grandissant nous avons appris à contrôler et à réprimer – de la même façon que nous « couvrons nos corps avec des vêtements³ » – d'abord en « serrant la mâchoire⁴ » et en « fermant les yeux⁵ », puis, de manière plus intériorisée, en « étouffant nos cris avec un larynx serré et couvrant nos larmes avec de faux sourires⁶ ». Il explique alors :

Ce qui est fascinant, c'est que même après des années passées à cacher nos émotions au monde (et à nous-mêmes), nos capacités à vivre et à exprimer nos passions ne sont pas mortes ; elles hibernent simplement en nous. Le processus de libération de ces capacités emprisonnées est ce que Grotowski appelle la *via negativa* [...]. Il veut dire par là que la formation d'acteur n'est pas tant un processus d'apprentissage de nouvelles compétences qu'un processus de découverte

notre main gauche. « Qu'avez-vous senti ? », demanda-t-il. Dans le premier cas, nous n'avions senti – et ne sentions encore – que notre propre main, les picotements et la chaleur dus au coup que nous avons porté, et qui continuaient d'encombrer nos sensations. Dans le second, nous avons senti la fraîcheur du sol de ciment, la texture lisse, épaisse et légèrement élastique de la peinture grise qui le recouvrait, le glissement de quelques grains de poussière du dehors. « Pour trouver la résonance d'ensemble, c'est la même chose – nous dit Mario Biagini – : si tu y vas trop fort, tu ne sens que toi-même, tu te brûles, ton attention se tourne vers l'intérieur. Ce que nous cherchons, c'est quelque chose d'extrêmement fragile, d'extrêmement subtil. Nous sommes tous, chacun d'entre nous, responsables de la qualité de ce qui se joue ici. Nous devons être citoyens de la performance, citoyens du moment. Nous devons y consacrer notre pleine attention, avec tous nos sens, tout notre organisme. Cela exige de la retenue et de la douceur – ce qui n'empêche pas l'intensité. Mais l'intensité doit venir de la résonance. » Cet exemple, d'abord déroutant, se révéla très efficace, et la qualité d'écoute du groupe en fut immédiatement et considérablement améliorée : Mario Biagini nous avait fait comprendre et intégrer ses directives non pas de manière intellectuelle, sur le plan des idées, mais de manière concrète, physique, charnelle.

1 *Ibid.*, p. xxxix : « *as sudden and dramatic as summer thunderstorms* ».

2 *Ibid.* : « *they passed as quickly* ».

3 *Ibid.*, p. xl : « *just as surely as we learned to cover our bodies with clothes* ».

4 *Ibid.* : « *clenching our jaws* ».

5 *Ibid.* : « *closing our eyes* ».

6 *Ibid.* : « *stifling our screams with a tightened larynx and covering our tears with false smiles* ».

d'anciennes possibilités que nous portons encore au fond de nous.

Bien entendu, la formation d'acteur n'est pas toujours un « retour en arrière ». Il y a aussi des compétences « positives » à apprendre, comme le travail sur le personnage, par exemple. Ces compétences sont comme le fait de mettre de nouveaux vêtements, volontairement. Mais avant de pouvoir mettre ces nouveaux vêtements, nous devons d'abord enlever les vieux vêtements que nous traînons depuis des années¹.

Si Stephen Wangh affirme avec raison que la *via negativa* était pour Grotowski un « processus de découverte d'anciennes possibilités que nous portons encore au fond de nous », sa compréhension de ce processus s'éloigne radicalement de celle de Grotowski sur deux points essentiels. Premièrement, l'insistance – très occidentale – de Stephen Wangh sur le fantasme de la liberté émotionnelle de l'enfance, réprimée à l'âge adulte du fait du pouvoir normatif écrasant de la société, mais que l'on pourrait retrouver au théâtre, réduit considérablement la portée de la *via negativa* telle que l'envisageait Grotowski. En effet, pour ce dernier, il ne s'agissait pas uniquement d'être capable d'exprimer à nouveau les moindres émotions qui nous traversent – mais de manière bien plus large, d'un déconditionnement de la perception, d'une libération des potentialités du corps et de l'esprit humains, et donc de la recherche d'une organicité profonde, accompagnée d'une éthique du travail de l'acteur, qui devait comme nous l'avons vu constituer une forme de « philosophie pratique² ». Deuxièmement, et de manière plus importante, Stephen Wangh semble essentiellement considérer la *via negativa* comme une étape préparatoire, une sorte d'hygiène de l'acteur, qui doit ensuite lui permettre d'endosser « de nouveaux vêtements » – alors que pour Grotowski, l'« acte total » constituait précisément le point culminant de la *via negativa* : à aucun moment, il ne s'agissait de reconstruire une illusion, un « personnage » théâtral, et le travail de l'acteur sur le rôle ou la « partition » ne devait être qu'un outil – *yantra*, *organon* – supplémentaire dans ce travail d'épure. Autrement dit, Stephen Wangh considère la *via negativa* comme un « moyen » pour faire du théâtre³, alors que Grotowski la considérait comme une « fin » en soi – dont le théâtre était

1 *Ibid.*, p. xl-xli : « *The amazing thing is that even after years of hiding our emotions from the world (and from ourselves), our abilities to experience and to express our passions are not dead ; they are merely hibernating within us. The process of freeing these imprisoned abilities is what Grotowski terms the via negativa, the “road backward”*. By this he means that acting training is not so much a process of learning new skills as it is a process of uncovering old possibilities that we still carry deep within. / Of course, not all of acting training is a “road backward”. There are also “positive” skills to be learned, skills like character work, for instance. These skills are like putting on new clothes, on purpose. But before we can put this new clothing on, we must first remove the old clothes we've been carrying around for years. »

2 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, *op. cit.*, p. 81 : « *practical philosophy* ».

3 Dans sa conférence au Cabinet Vieusseux, à Florence, le 15 juillet 1985, Grotowski critiqua précisément cette volonté – occidentale également – d'utiliser ces outils comme de simples « moyens », comme des « trucs » théâtraux : « Mais attention, c'est très différent le *yantra* et le truc. Est-ce qu'avec ce type de *yantra* on peut faire du négoce artistique ? Non, quelque chose ne va pas marcher. C'est comme se demander si, avec le *yantra* pour construire une cathédrale, on pourra construire un bon bordel. D'accord, ça pourra avoir un aspect intéressant, mais quelque chose ne sera pas à sa propre place. C'est un vrai problème. Avec les Occidentaux, et plus particulièrement

précisément un « moyen », qu'il n'hésita pas à abandonner lorsque cela devint nécessaire pour poursuivre autrement sa quête de l'organicité. En témoigne la définition personnelle qu'il donna en 1970 du Théâtre Laboratoire :

Au début, c'était un théâtre. Ensuite un laboratoire. Et maintenant, c'est un endroit où j'espère pouvoir être fidèle à moi. C'est un endroit où je m'attends à ce que chacun de mes compagnons puisse être fidèle à soi. C'est un endroit où l'acte, le témoignage donné par un être humain sera concret et charnel. [...] Où on a envie d'être découvert, dévoilé, nu, vrai de corps et de sang, de toute la nature humaine avec tout ce que vous pouvez appeler comme vous voulez : esprit, âme, psychisme, mémoire, etc. [...] C'est la rencontre, la sortie de l'un au-devant de l'autre, la mise bas des armes, l'abolition de la peur des uns devant les autres, en toute occasion. Voilà ce que je voudrais que soit le théâtre-laboratoire. Et peu importe qu'on l'appelle laboratoire, et peu importe si on continue de l'appeler théâtre. Un tel endroit, un tel lieu est indispensable. Si le théâtre n'existait pas, on aurait trouvé un autre prétexte¹.

2. La « *conjunctio oppositorum*² » : des « impulsions vivantes³ » à la partition⁴

Ainsi, le processus de la *via negativa*, sous des formes et des appellations diverses, resta au cœur du travail de Grotowski, comme un « fil d'Ariane⁵ », à travers les différentes étapes de sa recherche. À ce titre, dans une conférence intitulée « L'Art du débutant » prononcée à Wrocław en

les Euro-Américains, c'est même un problème brûlant. Les metteurs en scène, les pédagogues artistiques qui font du putanisme s'intéressent à ce type de recherche en se disant : Peut-être on pourrait utiliser tout cela pour faire des *shows*. Mais non ! L'instrument est vraiment subtil. Il est vrai que vous devez dépasser le dilettantisme, mais une fois atteint le non-dilettantisme, il va se présenter à vous une question essentielle et humaine : celle de votre développement en tant que personne. Et on ne peut pas manipuler ce type de chose. » J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, vol. 67, n°726, 1er octobre 1989, p. 21.

- 1 J. GROTOWSKI, « Ce qui fut », *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973, p. 69-70. Ce texte est issu du discours qu'il prononça au Festival International de Théâtre de Manizales, en Colombie, en septembre 1970
- 2 Cette formule latine, signifiant la « conjonction des opposés », rappelle bien évidemment les principes de « la complémentarité des contraires – selon Niels Bohr – ou de l'énantiodromie – selon Héraclite – dont se réclame Barba », que nous avons déjà évoqués. Voir J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601> ; ainsi que R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité théâtre, sous la direction de J. M. PRADIER, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2008.
- 3 F. MARIJENEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 168.
- 4 Nous avons formulé certaines des analyses qui composent cette partie dans un article intitulé « La *via negativa* de Grotowski et la recherche de l'« acte total », dans le théâtre et au-delà », à paraître dans la série « Processus créateurs » fondée par Lydie Parisse aux Classiques Garnier dans le cadre de la *RLM (Revue des Lettres Modernes)* ; suite au colloque international « Processus créateur et voies négatives » organisé par Lydie Parisse et Tomasz Swoboda, du 9 au 11 mars 2022, à l'Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.
- 5 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

juin 1978, donc pendant la période du Théâtre des Sources, Grotowski parle de deux manières d'envisager l'entraînement de l'acteur, à la recherche d'un « état originel¹ » de pure présence à soi et au monde : la première possibilité est celle d'un « entraînement qui sera ensuite aboli² » ; et la seconde, celle adoptée dans les travaux du Théâtre Laboratoire, correspond à ce que Grotowski appelle en anglais « *untaming*³ », ce que nous pourrions traduire par « désapprivoisement » ou « déconditionnement⁴ ». Grotowski compare la première voie à celle du Samouraï :

Quand un Samouraï a maîtrisé toutes les compétences et qu'il apparaît qu'il est arrivé au sommet des connaissances pratiques – disons « techniques » –, il est obligé de tout abandonner, de se débarrasser de tout et de se comporter comme un débutant [...] : d'abord doit avoir lieu une maîtrise consciente, puis une maîtrise presque inconsciente, [...] sur le principe d'un réflexe conditionné, et finalement une maîtrise des compétences du guerrier. Mais au moment où il devient un vrai guerrier, il doit tout oublier⁵.

Grotowski considère cette voie comme valide, légitime et intéressante – mais elle présente certains risques : à travers cet entraînement rigoureux, les muscles et la pensée sont en quelque sorte modelés, formatés à agir et à réagir d'une certaine manière, et le corps risque de devenir une simple « marionnette⁶ » de l'esprit. Si la dernière phase – la plus difficile –, celle de l'oubli de toutes les

1 J. GROTOWSKI, « *Wandering Towards a Theatre of Sources* [Errant vers un Théâtre des Sources] », extraits de la conférence de Grotowski intitulée *The Art of the Beginner* [L'Art du débutant], organisée à Wrocław, le 5 juin 1978, par l'International Theatre Institute [ITI] ; rassemblés et traduits en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 228 : « *original state* ».

2 *Ibid.* : « *a training which will be later abolished* ».

3 *Ibid.*, p. 229.

4 Le terme anglais « *untaming* » renvoie au verbe « *to tame* », « dompter, dresser », dont les connotations sont plus fortes et coercitives que le terme français « apprivoiser ». C'est pourquoi, plutôt que le néologisme « désapprivoisement », qui a pourtant le mérite de garder la métaphore du domptage animal, nous emploierons dans notre réflexion les termes plus forts de « conditionnement » et de « déconditionnement » – en demandant aux lecteurs et lectrices de garder à l'esprit que dans la pensée de Grotowski il s'agit de se « débrider » d'un certain nombre de réflexes et de comportements, à la fois physiques et mentaux, intégrés par l'acteur à travers un long processus de civilisation, depuis sa naissance.

5 J. GROTOWSKI, « *Wandering Towards a Theatre of Sources* », J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 228 : « *When a Samurai has mastered all the skills and it appears that he has arrived at the optimum of practical – let's say "technical" – knowledge, he is obliged to let it all go, to discard everything and to behave as a beginner [...] : there must first take place a conscious mastery, then an almost unconscious mastery, [...] on the principle of a conditioned reflex, and finally a mastery of the warrior's skills. But at the point that he becomes a real warrior, he must forget everything.* »

6 Grotowski reprit et développa cette distinction entre les deux approches dans la suite de sa recherche, et notamment dans son travail sur l'Art comme véhicule. À propos de cette première voie, il écrivit ainsi : « La première approche consiste à mettre le corps en état d'obéissance en le dressant. [...] Le danger de cette approche est que le corps se développe comme une entité musculaire, donc pas suffisamment flexible et "vide" pour être un canal perméable pour les énergies. L'autre danger – encore plus grand – est que l'on renforce la séparation entre la tête qui dirige et le corps, qui devient comme une marionnette manipulée. » J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 129 : « *The first approach is to put the body into a state of obedience by taming it. [...] The danger of this approach is that the body develops itself as a muscular entity, therefore not sufficiently flexible and "empty" to be a pervious channel for the energies. The other danger – even greater – is that one strengthens the separation between the head which directs and the body, which becomes like a manipulated marionette.* »

techniques apprises, n'est pas parfaitement accomplie, cette voie se transforme en un simple processus de dressage ou de conditionnement du corps, auquel l'on apprend à être obéissant – comme dans certains entraînements de gymnastique ou de danse, ou encore, comme nous l'avons évoqué, dans le *kathakali*¹. C'est pourquoi Grotowski préfère emprunter une seconde voie :

La seconde possibilité est de se déconditionner. Depuis notre naissance nous sommes conditionnés en toute chose : comment voir, comment entendre, qu'est-ce qui est quoi, comment être, comment manger, comment boire de l'eau, qu'est-ce qui est possible et impossible ... Et donc la seconde possibilité est de déconditionner ce qui a été conditionné. C'est un travail très difficile. Se déconditionner demande plus d'effort et d'auto-discipline que de s'entraîner².

Dans un texte plus tardif, Grotowski développa cette seconde approche en filant la métaphore du dressage et de l'appivoisement :

La deuxième approche consiste à défier le corps [...] en lui donnant des tâches, des objectifs qui semblent dépasser les capacités du corps. Il s'agit d'inviter le corps à l'« impossible » et de lui faire découvrir que l'« impossible » peut être divisé en petits morceaux, en petits éléments, et rendu possible. Dans cette deuxième approche, le corps devient obéissant sans savoir qu'il doit l'être. Il devient un canal ouvert aux énergies, et trouve la *conjonction entre la rigueur des éléments et le flux de la vie*³ (« spontanéité »). Ainsi, le corps ne se sent pas comme un animal apprivoisé ou domestique, mais plutôt comme un animal sauvage et fier⁴.

L'objectif de la *via negativa* suivie par les membres du Théâtre Laboratoire était donc celui d'un déconditionnement, libérant les blocages des acteurs en déconstruisant les comportements acquis au cours de leur vie et de leur apprentissage, dans le but de leur offrir un corps aguerri, puissant, et confiant en ses propres capacités. Il ne s'agissait alors pas uniquement de lever les obstacles physiques, vocaux et psychologiques, mais également, comme nous l'avons mentionné, de libérer

1 Voir E. BARBA, « The Kathakali Theatre [Le Théâtre Kathakali] », *TDR*, vol. 11, n°4 (Été, 1967), p. 37-50

2 J. GROTOWSKI, « *Wandering Towards a Theatre of Sources* », J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 229 : « *The second possibility is through untaming. From the moment we are born we are tamed in everything : how to see, how to hear, what is what, how to be, how to eat, how to drink water, what is possible and what impossible ... And so the second possibility is to untame the tamed. This is very difficult work. Untaming demands greater effort and self-discipline than training.* »

3 Dans cette formule résonne clairement le concept de la *conjunctio oppositorum*.

4 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 124 : « *The second approach is to challenge the body [...] by giving it tasks, objectives that seem to exceed the capacities of the body. It's a question of inviting the body to the "impossible" and making it discover that the "impossible" can be divided into small pieces, small elements, and made possible. In this second approach, the body becomes obedient without knowing that it should be obedient. It becomes a channel open to the energies, and finds the conjunction between the rigor of elements and the flow of life ("spontaneity"). Thus the body does not feel like a tamed or domestic animal, but rather like an animal wild and proud.* » [Nous soulignons.]

l'acteur de tout ce qui le bloque « dans le contact humain¹ ». C'est ce qu'explique Arnaud Maïsetti, lorsqu'il dit que « Grotowski travaille d'abord à partir d'exercices physiques : le placement de la voix, la respiration, la précision du geste. Il faut renouer avec les énergies fondamentales de l'être : se débarrasser de sa quotidienneté pour s'arracher le masque faux de la vie sociale² ».

Au cours des *trainings* du Théâtre Laboratoire, les acteurs devaient ainsi exécuter des séries d'exercices physiques, parfois enchaînés dans une forme d'improvisation, dont l'accomplissement même produisait en eux des « associations » : un montage d'images mentales qui naissaient organiquement de ces actions et qui leur donnaient un sens. Il s'agit ici encore d'un mode de participation rituel, dans lequel les dispositions intérieures des acteurs sont influencées par leurs actions – bien que ces dispositions aient nécessairement, en retour, une influence sur l'esprit dans lequel ces exercices sont accomplis. Cette circulation et cette influence mutuelle des dispositions intérieures et des actions est précisément décrite par Jean-Marie Pradier à propos de la danse :

L'organisation corporelle de la danse n'est pas seulement résultante automatique d'un traitement de l'information. Elle génère signification, états subjectifs et mémoire. L'état subjectif du danseur modifie son organisation corporelle fine. [...] Le danseur ne “pompe pas l'émotion”³. Tout au contraire, l'activité corporelle induit ses propres compositions émotionnelles, sans procéder à quelque imitation d'états et de situations⁴.

Dans ce travail, les acteurs doivent prendre garde à ce que leurs actions ne soient ni de simples illustrations de leurs émotions, ni de simples performances techniques. En effet, pour que ces exercices fonctionnent réellement comme des « véhicules » pour se découvrir soi-même, pour faire l'expérience de dispositions et d'états inhabituels, cette série d'associations – et donc la série d'actions qui l'engendre organiquement – « doit être complètement non-préméditée⁵ », comme le montre cette description du travail de Grotowski et Cieślak avec les jeunes acteurs de l'Institut des Arts Spectaculaires (INSAS) de Bruxelles :

La manière dont Grotowski amène l'élève lui-même à la découverte des fautes et des

1 D. BABLET, J. GROTOWSKI, « La technique de l'acteur », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 176.

2 A. MAÏSETTI, « Confrontation du mythe – une lecture de Jerzy Grotowski », L. LAGARDÈRE (éd.), *Cahiers textuels*, n°68, Publications de l'université Paris Diderot, Paris, 2013, p. 135.

3 Jean-Marie Pradier fait ici référence à l'expression de « pompage émotionnel », que Grotowski employait pour critiquer le travail d'acteurs cherchant, souvent à cause d'une mauvaise compréhension des travaux de Stanislavski, à convoquer de force leurs émotions profondes.

4 J.-M. PRADIER, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Effets de présence – UQÀM : Université du Québec à Montréal*, op. cit., p. 12-13.

5 F. MARIJENEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 156.

mouvements inutiles est remarquable. Ensemble ils essaient de perfectionner les exercices. Ainsi Cieślak attire l'attention sur une jeune fille qui, touchant le sol au terme d'un saut périlleux, ne sait manifestement pas *pourquoi* elle le fait. C'est une erreur. *Il n'y avait pas d'association*. Elle répète l'exercice et Cieślak découvre que la faute est due à un obstacle technique. Un certain geste préparé d'avance qui bloquait toute la continuité de l'exercice. Il faut éviter les gestes prémédités. C'est seulement au moment où le geste est fait qu'il doit être lié à une association spontanée¹.

Qui plus est, dans le travail du Théâtre Laboratoire, ces associations ne doivent pas être de l'ordre du souvenir intellectuel, mais bien plutôt de la mémoire corporelle² : « Selon Grotowski – écrit Jennifer Kumiega – nous ne *possédons* pas une mémoire, notre corps tout entier *est* mémoire, et c'est à travers le “corps-mémoire” que sont libérées les impulsions³ ». Grotowski explique ainsi, à propos des « exercices plastiques » :

Si [...] vous vous dites : maintenant je dois changer le rythme, maintenant je dois changer l'ordre des détails, etc. ... le « corps-mémoire » ne sera pas libéré, précisément parce que vous vous donnez des ordres. Mais si vous préservez la précision des détails et laissez le corps dicter les différents rythmes, en changeant sans cesse le rythme et l'ordre, en prenant un autre détail comme par surprise, à ce moment-là, qui donne l'ordre ? Ce n'est pas la pensée, mais ce n'est pas non plus le hasard, c'est lié à notre vie. Nous ne savons même pas comment, mais c'est le « corps-mémoire » qui est aux commandes, lié à certaines expériences et à certains cycles d'expérience dans notre vie⁴.

Il s'agit donc, tout en accomplissant ces exercices avec rigueur et précision, de parvenir à laisser faire le « corps-mémoire », sans chercher à le contrôler consciemment – afin que les actions accomplies donnent naissance à des associations spontanées, dans une forme de remontée de la mémoire à travers le corps. Dans son discours adressé aux jeunes acteurs de l'École d'art dramatique de Skara, en Suède, en janvier 1966, Grotowski insiste sur cette dimension profondément organique de la mémoire :

1 *Ibid.*, p. 158. [Italiques originaux.]

2 À propos de cette notion de mémoire du corps ou de corps en tant que mémoire, voir notamment D. LASTER, *Grotowski's Bridge Made of Memory [Le Pont fait de mémoire de Grotowski]*, Seagull Books, Calcutta, 2016.

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 120 : « *According to Grotowski, we do not possess memory, our entire body is memory, and it is by the means of the “body-memory” that the impulses are released.* »

4 J. GROTOWSKI, « *Ćwiczenia [Exercices]* », *Dialog*, n°12, 1979, p. 133 ; cité et traduit en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 120 : « *If [...] you tell yourself : now I must change the rhythm, now I must change the order of the details, etc. ... the “body-memory” will not be liberated, precisely because you are giving yourself commands. But if you preserve the precision of the details and let the body dictate the different rhythms, all the time changing the rhythm and the order, taking another detail as if out of the air, at that moment who gives the command ? It is not thought, but neither is it chance, it is related to our life. We do not even know how, but it is the “body-memory” which is in command, related to certain experiences and certain cycles of experience in our life.* »

J'ai beaucoup parlé d'associations personnelles, mais ces associations ne sont pas des pensées. Elles ne peuvent pas être calculées. [...] Qu'est-ce qu'une association dans notre profession ? C'est quelque chose qui jaillit non seulement de l'intellect, mais aussi de la chair. C'est aussi un retour aux souvenirs précis. Ne l'analysez pas mentalement. Les souvenirs sont toujours des réactions physiques. C'est notre peau qui n'a pas oublié, nos yeux qui n'ont pas oublié. Ce que nous avons entendu résonne encore en nous¹.

Dans ce travail sur le « corps-mémoire » et les associations qui en émergent, le rôle de Ludwik Flaszen était d'être le « gardien de la *via negativa*² », et de veiller en permanence à ce que les exercices restent toujours dans un état de recherche ou de quête, et ne se cristallisent jamais dans une forme de froide virtuosité technique. Il explique : « j'essayais de trouver tout ce qui n'était devenu qu'une coquille vide, le raisonné, ou l'artificiel. J'analysais ce qui pouvait être rejeté. Quand je sentais que mon analyse était impuissante, je savais que j'avais affaire à quelque chose de vivant, homogène, évident³ ». Ainsi, les exercices créés par les acteurs du Théâtre Laboratoire n'avaient pas de valeur absolue et permanente. S'ils cessaient de servir le processus de déconditionnement de la *via negativa*, s'ils perdaient leur « qualité de défi⁴ » et risquaient de ne devenir que de simples exercices de « gymnastique⁵ », ces exercices étaient abandonnés – comme ce fut le cas, par exemple, pour le travail sur les « masques faciaux » développé pendant la préparation d'*Akropolis*, et inspiré notamment des travaux de François Delsarte et de Marcel Marceau : quand cette recherche de signes corporels se figea en « stéréotypes bloquant le processus des impulsions personnelles⁶ » et devint « indubitablement stérile⁷ », elle fut abandonnée pour rechercher d'autres exercices, plus adaptés au travail de recherche du groupe dirigé par Grotowski. Qui plus est, ces exercices devaient être adaptés individuellement à chaque personne, en fonction de son corps, de

1 J. GROTOWSKI, « Le discours de Skara », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 189.

2 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 304 : « My role was to be the guard of the *via negativa*. »

3 *Ibid.* : « I tried to find all that had become merely a shell, the reasoned, or the artificial. I analyzed all that could be rejected. When I felt my analysis was helpless, I knew I was dealing with something alive, homogeneous, obvious [...] ».

4 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 112 : « quality of challenge ».

5 F. MARIJNEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 165. Grotowski insistait sur la différence entre l'entraînement de l'acteur et la gymnastique : « Si quelque chose est symétrique, ce n'est pas organique ! La symétrie est un concept de gymnastique, pas d'éducation physique pour le théâtre. Le théâtre demande des mouvements organiques. [...] Il est faux de penser que les exercices que nous a montrés M. Cieślak – des exercices physiques – sont seulement pour des athlètes, pour des gens au corps puissant et agile. » *Ibid.*, p. 157. Ainsi, l'objectif de ces exercices corporels n'était pas d'atteindre une perfection physique formellement domestiquée, comparable à celle d'un gymnaste ; mais de permettre au corps de l'acteur de retrouver son organicité profonde.

6 J. GROTOWSKI, « Ćwiczenia [Exercices] », *Dialog*, n°12, 1979, p. 132 ; cité et traduit en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 118 : « stereotypes blocking the process of personal impulses ».

7 *Ibid.* : « without a doubt sterile ».

son histoire, de ses propres blocages : il s'agissait de trouver « une expression, un langage propre, une voie strictement personnelle¹ » – ce qui contredit absolument l'idée de l'existence d'une « méthode », dans le sens d'un ensemble de techniques, ou de recettes, qu'il suffirait d'appliquer à la lettre pour améliorer son jeu d'acteur. Le travail de Grotowski était essentiellement un travail individuel, au corps-à-corps, adapté au fur et à mesure à chacun de ses acteurs – dans une relation interpersonnelle que nous qualifierions de « maïeutique », dans le sens où il s'agissait de faire sortir de l'acteur les formes et les impulsions intérieures qui étaient déjà présentes organiquement en lui.

Ce travail maïeutique, ce « processus de dépouillement du non-essentiel² » devait amener l'acteur à « atteindre une présence pure³ », un état de conscience⁴ immédiate, de confiance dans les capacités de son corps, qui n'offrirait alors aucune résistance entre l'impulsion vivante et son accomplissement extérieur : « 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 visibles⁵ ». Il faut toutefois préciser qu'il ne s'agissait pas simplement de raccourcir le laps de temps qui séparait la pensée de l'action – ce qui n'aurait représenté qu'une simple amélioration des performances techniques des acteurs – mais bien de changer radicalement de paradigme, pour commencer à « penser avec le corps⁶ », comme l'explique Grotowski :

Vous devez penser avec tout le corps, par les moyens d'action. Ne pensez pas aux résultats, et surtout pas à ce que le résultat soit beau. Si cela vient spontanément et organiquement, comme des impulsions vivantes, finalement maîtrisées, ce sera toujours beau – beaucoup plus beau que toute somme de résultats calculés mis ensemble⁷.

1 F. MARIJNEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 169.

2 J. CUESTA, J. SLOWIAK, *Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 93 : « *process of stripping away the non-essential* ».

3 *Ibid.* : « *to reach pure presence* ».

4 En anglais, l'on utiliserait le terme « *awareness* », qui désigne une conscience physique, immédiate, presque instinctive, de son environnement ; plutôt que le terme « *consciousness* » qui renvoie à une conscience plus cérébrale. C'est d'ailleurs le terme que Gabriele Vacis, metteur en scène et pédagogue italien qui fut proche de Grotowski dans les dernières années de son travail, choisit comme titre pour son ouvrage, G. VACIS, *Awareness. Diegi giorni con Jerzy Grotowski [Awareness. Dix jours avec Jerzy Grotowski]*, Bulzoni Editore, 2014 [2002]. Cet ouvrage relate de manière précise et vivante un séminaire de dix jours donné par Grotowski à l'Université de Turin entre février et mars 1991, et organisé par le Teatro Stabile et du Laboratorio Teatro Settimo, dirigé par Gabriele Vacis.

5 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, p. 14.

6 F. MARIJNEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 168. Voir également J.-M. PRADIER, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Effets de présence – UQAM : Université du Québec à Montréal*, op. cit., p. 2 : « Le présumé moniste de l'ethnoscénologie est le corps/pensée : il n'y a pas de corps sans pensée, ni de pensée sans corps. La forme spectaculaire est une pensée étendue dans l'espace. Le corps performatif est pensée. »

7 *Ibid.*

Cette déclaration illustre clairement le lien organique qui doit exister entre les actions des acteurs et les associations qui émergent de leur accomplissement : il ne s'agit ni d'une illustration extérieure de dispositions intérieures, ni d'une simple performance technique – mais bien d'une manière de penser à travers et par le corps, dont la racine se situe dans les « impulsions vivantes ». Par ailleurs, malgré les importantes différences entre la pensée théâtrale de Grotowski, qui visait essentiellement à la transformation de l'acteur, et celle d'Eugenio Barba, qui resta comme nous le verrons toujours tournée vers le spectateur, à travers la puissance de fascination de l'acteur ; ce changement de paradigme fut également au cœur du travail de l'Odin Teatret. En effet, Barba affirme que l'entraînement de l'acteur nécessite « une aptitude à penser avec le corps entier à travers des réactions perceptibles, à les connecter simultanément ou à les enchaîner dans une structure qui provoque un effet d'organicité et une puissance évocatrice chez le spectateur¹ ». Jennifer Kumiega résume parfaitement les enjeux liés à la quête de cette qualité d'attention et de présence organique :

Ce qui est nécessaire, c'est la guérison de la division corps/esprit (la schizophrénie de la société occidentale) ; l'éradication des blocages psycho-physiologiques de l'individu pour permettre le contact avec les impulsions profondes ; une communion avec les autres à travers des réactions spontanées ; et par conséquent une découverte commune de sources d'énergie, de lumière et d'amour pour enrichir l'expérience quotidienne².

Ainsi, la *via negativa* dans le théâtre de Grotowski amenait les acteurs à une forme de présence pure, qui n'est pas sans rappeler l'état de réceptivité active, d'alerte et de conscience décrit par David

1 E. BARBA, « Un jardin tout à soi », *Jeu*, n°129, 2008, p. 64. Dans E. BARBA, « Le protagoniste absent », C. MÜLLER (dir.), *Le training de l'acteur*, Actes Sud, 2000, p. 86-87, Eugenio Barba développe cette réflexion en s'appuyant sur les neurosciences : « Les exercices apprennent à penser avec le corps entier, à l'engager totalement, à *réfléchir non seulement avec une section du cerveau et du système nerveux*, mais avec les trois parties qui constituent notre masse cérébrale, *pas seulement avec le cortex qui permet la rationalité et les associations, mais aussi avec ces parties du cerveau qui dirigent les pulsions et les différents centres dynamiques et sensoriels*. [...] En essayant d'apprendre et de maîtriser un exercice, l'élève doit utiliser son intelligence physique, sons sens kinesthésique, sa capacité de saisir ce que l'instructeur est en train d'enseigner sans communication verbale. » Voir également E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pensée et Pensées », *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, L'Entretemps, Saussan, 2004, p. 140 : « John Blacking, au cours du séminaire “Théâtre, Anthropologie et Anthropologie Théâtrale” du Centre for Performance Research à Leicester, à l'automne 1988, parle d'une pensée qui ne devient pas concept. Anthropologue et ethno-musicologue de renommée mondiale, Blaking explique de quelle façon “pense”, dans le moindre détail, le système circulaire cerveau-main-pierre-cerveau d'un homme « primitif » qui casse un morceau de silex pour en faire la pointe d'une arme. [...] Blacking conclut en proposant la polarité *thinking in motion – thinking in concepts*. Comment traduire motion ? “Mouvement” ne convient pas, “action” non plus. Mieux vaut ne pas traduire. / Je me demande si *thinking in motion* ne serait pas la meilleure façon de définir l'enseignement sur les “actions physiques” que Stanislavski essayait de transmettre à l'acteur, cet enseignement dont Grotowski est aujourd'hui le vrai maître. » Cette idée d'une pensée non-conceptuelle, qui s'exerce « *in motion* », fut extrêmement importante pour Barba dans sa conceptualisation de l'« Anthropologie Théâtrale ».

2 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 128 : « *What is required is the healing of the body/mind split (Western society's schizophrenia); the eradication of the psycho-physiological blockages in the individual to permit contact with deeper impulses; a communion with others through spontaneous reaction; and hence a mutual discovery of sources of energy, light and love to enrich daily experience.* »

Feldshuh dans sa réflexion sur « Le Zen et l'acteur » : il y décrit une « qualité de conscience [ressemblant] à un état animal dans sa confiance en la sagesse de l'organisme total¹ », un état dans lequel « la pensée devient une réaction instantanée et non-délibérative² » et la « conscience de soi disparaît parce qu'il n'y a pas de division dans la conscience³ », dépassant ainsi la fragmentation et la dualité du corps et de l'esprit, symptomatiques de la « schizophrénie » du monde occidental. Le concept de « *flow* » théorisé par Mihály Csíkszentmihályi⁴, que l'on peut traduire par « flux » ou « état de grâce », peut également être extrêmement nourrissant pour mieux cerner cet état de « mobilisation de toutes les forces charnelles et spirituelles de l'acteur qui est en état d'oisiveté, de disponibilité passive qui rend possible la réalisation active⁵ » : un état de spontanéité organique et vivante, qui est nécessaire pour que l'acteur puisse accomplir l'« acte total », qui consiste comme nous l'avons vu en une « confrontation extrême, sincère, disciplinée, précise et totale [...] qui implique tout son être, depuis ses instincts et son inconscient jusqu'à son état le plus lucide⁶ » et dans laquelle « l'impulsion et l'action sont concurrentes : le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles⁷ ».

Toutefois, pour que le spectateur puisse avoir accès à cette « série d'impulsions visibles », il est nécessaire de la structurer, de la canaliser : pour être communiqué, cet état de présence organique et spontané doit être articulé dans une structure précise et rigoureuse. C'est ce que Grotowski appelle la *conjunctio oppositorum* : « tout le problème de la spontanéité et de la discipline [est contenu dans] cette *conjonction des opposés* qui donne naissance à l'acte total⁸ ». Comme nous l'avons déjà évoqué, en prenant Meyerhold et Stanislavski comme figures tutélaires polarisantes de son Théâtre Laboratoire, Grotowski explique :

L'un des plus grands dangers qui menacent l'acteur est, bien entendu, le manque de structure, le chaos. On ne peut pas s'exprimer par l'anarchie. Je crois qu'il ne peut pas y avoir de processus créateur dans l'acteur s'il manque de discipline ou de spontanéité. Meyerhold a fondé son travail sur la discipline, sur la formation extérieure ; Stanislavski, sur la spontanéité de la vie

1 D. FELDSHUH, « Zen and the Actor [Le Zen et l'acteur] », *TDR*, vol. 20, n°1 (Mars 1976), p. 86 : « *This quality of consciousness resembles an animal state in its reliance on the wisdom of the total organism.* »

2 *Ibid.* : « *thinking becomes an instantaneous, non-deliberative action* ».

3 *Ibid.* : « *Self-consciousness disappears because there is no split in awareness.* »

4 Pour plus d'informations sur ce concept de *flow*, voir notamment M. CSÍKSZENTMIHÁLYI, *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play [Au-delà de l'ennui et de l'anxiété : faire l'expérience du flow dans le travail et le jeu]*, Jossey-Bass, San Francisco, 1975 ; et M. CSÍKSZENTMIHÁLYI, *Flow: The Psychology of Optimal Experience [Le flow : la psychologie de l'expérience optimale]*, Harper and Row, New York, 1990.

5 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 36

6 J. GROTOWSKI, N. KATTAN, « Le théâtre est une rencontre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 55.

7 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, p. 14.

8 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 94. Les italiques sont dans le texte.

quotidienne. Il s'agit là, en fait, de deux aspects complémentaires du processus créateur¹.

Ainsi, une fois les acteurs libérés de leurs blocages psycho-physiques grâce au travail d'épuration de la *via negativa*, le processus n'est pas terminé : les corps et les esprits des acteurs, réconciliés et aguerris, sont certes capables de produire et d'accomplir organiquement des impulsions vivantes, puissantes et créatrices – mais cela n'est pas suffisant pour qu'ait lieu du *théâtre*, dont l'essence réside selon Grotowski dans une relation, une communication, ou une « rencontre² » entre l'acteur et le spectateur : il affirme ainsi que « le théâtre est un acte engendré par des réactions et des impulsions humaines, par des contacts entre personnes. C'est à la fois un acte biologique et spirituel³ ». Ainsi, pour construire les spectacles du Théâtre Laboratoire, une fois ce long travail de déconditionnement et de « désarmement⁴ » accompli – quoi qu'il s'agisse d'un processus infini et pouvant être poursuivi à l'échelle d'une vie, ce qui rappelle une nouvelle fois le terme sanskrit de *sādhanā*⁵ –, les acteurs du Théâtre Laboratoire travaillaient par improvisations, dans lesquelles Grotowski discernait et isolait des impulsions précises, des rencontres entre les acteurs, des instants spécifiques où les corps étaient traversés d'une vitalité authentique, dont il se servait ensuite comme d'une matière première pour construire ses spectacles : en suivant là encore une voie négative, il poussait ses acteurs à retrouver et à retravailler ces moments de vie en les purifiant de tout ce qui n'y était pas essentiel ; puis il articulait ces « signes organiques⁶ » enregistrés dans les corps des acteurs en une « partition⁷ » physique, en composant le rôle de chaque acteur comme un « fleuve de signes⁸ » qu'il devait retraverser organiquement à chaque performance. Grotowski explique : « À chaque fois, le principe décisif demeure le suivant : plus nous sommes absorbés par ce qui est “caché en nous”, dans l'excès, dans l'exposition, plus rigide doit être la discipline “extérieure” ; autrement dit, la forme, l'idéogramme, le signe. C'est là tout le principe de l'expressivité⁹. » Pour reprendre et développer cette métaphore du « fleuve de signes », le rôle est alors pensé comme une forme rigide construite artificiellement, qui délimite des « berges », des limites stables – à l'intérieur desquelles l'acteur, comme un canal ouvert, peut laisser circuler le flux de ses impulsions vivantes,

1 D. BABLET, J. GROTOWSKI, « La technique de l'acteur », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 176.

2 Voir J. GROTOWSKI, N. KATTAN, « Le théâtre est une rencontre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 53-58.

3 *Ibid.*, p. 56.

4 J. CUESTA, J. SLOWIAK, *Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 26 : « *disarmament* ». Grotowski utilisa plutôt ce terme de « désarmement » pendant la phase du parathéâtre – mais nous le convoquons ici pour montrer que d'une étape à l'autre, il s'est toujours agi, dans le travail de Grotowski, de poursuivre cette *via negativa*, en déconstruisant nos façons d'agir et de percevoir, pour retrouver une manière plus authentique d'entrer en relation à l'autre et au monde.

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pulsation, mouvement, rythme », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 59.

6 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, p. 16.

7 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 38.

8 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, p. 15.

9 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 38.

en les redécouvrant lui-même en même temps que le spectateur. Ryszard Cieślak utilise une autre image pour rendre compte de cette complémentarité entre spontanéité et discipline dans son travail :

La partition est comme un verre à l'intérieur duquel brûle une bougie. Le verre est solide ; il est là, on peut compter sur lui. Il contient et guide la flamme. Mais il n'est pas la flamme. La flamme est mon processus intérieur chaque soir. La flamme est ce qui illumine la partition, ce que les spectateurs voient à travers la partition. La flamme est vivante. Tout comme la flamme dans le verre bouge, vacille, s'élève, diminue, s'éteint presque, brille soudain vivement, répond à chaque souffle de vent – de même ma vie intérieure varie de soir en soir, d'instant en instant. Je commence chaque soir sans anticipation : c'est la chose la plus difficile à apprendre. Je ne me prépare pas à ressentir quoi que ce soit. Je ne me dis pas : « Hier soir cette scène était extraordinaire, je vais essayer de refaire cela ». Je veux seulement être réceptif à ce qui va arriver. Et je suis prêt à recevoir ce qui arrive si je suis en sécurité dans ma partition, en sachant que même si je ressens un minimum, le verre ne se brisera pas, la structure objective élaborée au fil des mois m'aidera à m'en sortir. Mais quand vient un soir où je peux rayonner, briller, vivre, révéler – je suis prêt pour cela par le fait de ne pas l'anticiper. La partition reste la même, mais tout est différent parce que je suis différent¹.

La force de ce témoignage de Ryszard Cieślak est d'éclairer l'une des expressions les plus obscures de *Vers un Théâtre pauvre*, lorsque Grotowski explique que l'« acte total » qu'il recherche est une « technique de la “transe” et de l'intégration de toutes les puissances psychiques et corporelles de l'acteur qui émergent des couches les plus intimes de son être et de son instinct, jaillissant dans une sorte de “translumination²” ». On comprend ici que cette « translumination » est ce qui a lieu lorsque l'acteur, en sécurité dans sa « partition » et au terme d'un long processus de déconditionnement guidé par la *via negativa*, peut s'abandonner à la « ligne des impulsions vivantes [...] qui émergent de l'intérieur de lui-même³ » – et que le spectateur, grâce à la partition « finale,

1 Ryszard Cieślak cité dans R. SCHECHNER, *Environmental Theater [Le Théâtre environnemental]*, Hawthorne, New York, 1973, p. 295 : « *The score is like a glass inside which a candle is burning. The glass is solid; it is there, you can depend on it. It contains and guides the flame. But it is not the flame. The flame is my inner process each night. The flame is what illuminates the score, what the spectators see through the score. The flame is alive. Just as the flame in the glass moves, flutters, rises, falls, almost goes out, suddenly glows brightly, responds to each breath of wind – so my inner life varies from night to night, from moment to moment. I begin each night without anticipations: this is the hardest thing to learn. I do not prepare myself to feel anything. I do not say, “Last night this scene was extraordinary, I will try to do that again”. I want only to be receptive to what will happen. / And I am ready to take what happens if I am secure in my score, knowing that even if I feel a minimum, the glass will not break, the objective structure worked out over months will help me through. But when a night comes that I can glow, shine, live, reveal – I am ready for it by not anticipating it. The score remains the same, but everything is different because I am different.* »

2 J. GROTOWSKI, « Towards a Poor Theatre », *Towards a Poor theatre*, op. cit., p. 37 : « *This is a technique of the “trance” and of the integration of all the actor's psychic and bodily powers which emerge from the most intimate layers of his being and his instinct, springing forth in a sort of “translumination”.* »

3 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 156.

purifiée, cristallisée¹ », élaborée elle aussi selon une voie négative, peut percevoir et comprendre comme un système de signes ces impulsions qui traversent le corps de l'acteur. Cette description résonne étonnamment avec l'analyse que fit Marc Fumaroli de la performance des acteurs de l'Odin Teatret dans le spectacle *Kaspariana*² :

Leurs corps seraient-ils des pierres de Rosette biologiques, attendant qu'un Champollion du théâtre déchiffre en eux un langage séminal antérieur à notre langage (et obscurci par lui) et auquel notre langage doit son existence même ? Quoi qu'il en soit, le résultat est un événement dramatique dont le « texte » n'existe que dans les corps vivants des acteurs, et dont le système esthétique est semblable à celui de la poésie surréaliste, du test de Rorschach ou de l'oracle grec – énigmatique et fascinant parce qu'il suggère une multiplicité de lectures possibles qui n'épuisent jamais son sens³.

Nous voudrions toutefois ajouter une nuance à cette description : il semble que cette « multiplicité de lectures possibles » évoquée par Marc Fumaroli à propos des acteurs de l'Odin Teatret, qui à notre sens peut également s'appliquer à ceux du Théâtre Laboratoire – et qui n'est pas sans rappeler les travaux du neurologue et linguiste Eric Heinz Lenneberg sur les fondements biologiques du langage⁴ – reste essentiellement de l'ordre d'une compréhension intellectuelle, comme un « langage séminal » attendant d'être lu et déchiffré par un « Champollion du théâtre ». Cependant, comme nous l'avons montré en nous appuyant sur la réflexion de Kris Salata, face à ces « pierres de Rosette biologiques », l'acte de témoignage des spectateurs devait, lui aussi, être de l'ordre d'une compréhension organique, et non pas se restreindre à une lecture intellectuelle : « Dans une telle situation, la réception peut être considérée comme un alignement empathique des êtres (incarnés) plutôt que comme une lecture du corps⁵ ».

Enfin, ce processus de la *conjunctio oppositorum* dans le travail du Théâtre Laboratoire fait résonner les mots célèbres d'Antonin Artaud d'un timbre nouveau : si ce dernier affirme que les

1 *Ibid.*

2 La première de ce spectacle, d'après un scénario d'Ole Sarvig, eut lieu le 29 septembre 1967, quelques mois après l'installation de l'Odin Teatret à Holstebro.

3 M. FUMAROLI, F. P. BAUMAN (trad.), « Eugenio Barba's "Kaspariana" », *TDR*, vol. 13, n°1 (Automne, 1968), p. 54 : « Are their bodies biological Rosetta stones, waiting for some Champollion of the theatre to decipher in them a seminal language which predates (and is obscured by) our language and to which our language owes its very existence? In any case, the result is a dramatic event whose "text" exists only in the living bodies of the actors, and whose aesthetic system is similar to that of surrealist poetry, of a Rorschach test, or of a Greek oracle – enigmatic and fascinating because it suggests a multiplicity of possible readings which never exhaust its sense. »

4 Voir E. H. LENNEBERG, *Biological foundations of language [Les Fondements biologiques du langage]*, John Wiley and Sons, New York, 1967.

5 K. SALATA, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer*, op. cit., p. 11 : « Reception in such a situation can be thought of as an empathic alignment of (embodies) beings rather than a reading of the body. »

acteurs doivent être « comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers¹ », Grotowski, dans son texte en hommage à Artaud, dont il salue comme nous l'avons vu le « style d'oracle² » et la posture de « prophète mystique³ », ajoute que « ces signes doivent être articulés, et qu'ils ne peuvent être uniquement du charabia ou du délire, appelant à tout et à rien – sauf si une œuvre donnée demande précisément cela⁴ ». Ainsi, dans les recherches du Théâtre Laboratoire, les deux pôles essentiels de la créativité – d'une part, la recherche de la spontanéité organique, à travers un déconditionnement, une épure dans laquelle « le corps disparaît, brûle⁵ » ; et d'autre part, la nécessité de la discipline, *via* la construction d'une partition physique à travers laquelle « le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles⁶ » – dépendent tous deux du processus de la *via negativa*, qui comme nous l'avons montré ne peut être réduit à une simple « méthode » que l'on pourrait appliquer à l'identique pour obtenir des résultats comparables. En effet, il s'agit d'un processus qui doit sans cesse être adapté et réinventé pour répondre aux besoins spécifiques de chacun, dans une relation interpersonnelle essentielle entre Grotowski et ses acteurs. Cette nécessité d'adaptation permanente du processus de la *via negativa* est par ailleurs soulignée par Jairo Cuesta et James Slowiak :

Grotowski admit même à la fin des années quatre-vingt-dix qu'il était impossible d'utiliser les mêmes exercices avec les jeunes acteurs à son Workcenter en Italie que ceux qu'il utilisait avec ses acteurs en Pologne. Pour dépasser les résistances, les [...] blocages psychophysiques, présents dans notre corps aujourd'hui, il faut une stratégie différente. Le rapport de l'individu au corps a changé ; la prédominance des machines, des ordinateurs, et des médias saturés d'images dans la vie du vingt-et-unième siècle crée sa propre pléthore de blocages psychophysiques⁷.

Grotowski était donc conscient de l'évolution du monde dans lequel il vivait, et de la nécessité

1 A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938, p. 14.

2 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 94.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, p. 14.

6 *Ibid.*

7 J. CUESTA, J. SLOWIAK, *Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 93-94 : « Grotowski even admitted in the late 1990s that it was impossible to use the same exercises with the young actors at his Workcenter in Italy that he used with his actors in Poland. To overcome the resistances, the [...] psychophysical blocks, present in our bodies today requires a different strategy. The individual's relationship with the body has changed; the predominance of machines, computers, and an image-saturated media in twenty-first-century lives creates its own plethora of psychophysical blocks. » De la même façon, dès les années soixante, les exercices étaient adaptés aux besoins de chacun des acteurs du Théâtre Laboratoire, en fonction de sa situation – voire, au besoin, abandonnés temporairement : « Il y a eu des périodes – allant jusqu'à huit mois – où nous n'avons pas fait d'exercice du tout. Nous avons remarqué que nous faisons les exercices pour les exercices et nous avons arrêté. [...] Lorsque nous les avons repris, ils étaient différents. Le corps avait développé de nouvelles résistances, les personnes étaient les mêmes, mais elles avaient changé. Et nous avons recommencé quelque chose de beaucoup plus personnalisé. » J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Une rencontre américaine », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 210-211.

d'adapter son travail et ses exercices aux nouveaux blocages psychophysiques liés à cette évolution. Ainsi, même après son abandon du « théâtre de productions » en 1969, le processus de la *via negativa* resta au cœur de toutes les étapes successives de son aventure artistique, sous des avatars légèrement différents – notamment à travers les termes de « désarmement » pendant la phase du parathéâtre, et de « déconditionnement » pendant le Théâtre des Sources. Nous prendrons soin, dans la suite du présent travail, de rendre compte de ce lignage ou de cette hérédité liant les différentes étapes du travail de Grotowski, ainsi que de la continuité de la *via negativa* et de la recherche de l'acte total, dans le théâtre et au-delà.

3. De la « guilde médiévale d'artisans¹ » à la « tribu² » initiatique

Cette transformation des méthodes de travail du Théâtre Laboratoire eut également, comme nous avons commencé à le voir, d'importantes conséquences structurelles, tant pour l'organisation de la compagnie que pour les relations humaines qui se nouaient en son sein – à commencer par la relation de travail entre Grotowski et ses acteurs, ce qui le conduisit à progressivement abandonner sa place de metteur en scène autoritaire, pour adopter une autre posture. Il déclara ainsi, dans sa conférence du 15 octobre 1968 au Centre de l'Académie polonaise des sciences de Paris : « Lorsque nous avons abandonné l'idée d'une manipulation consciente du spectateur, dans le même moment, j'ai abandonné l'idée de moi-même comme metteur en scène créateur, et, c'était logique, j'ai commencé à étudier la possibilité de l'acteur créateur³ ». Ludwik Flaszen rend compte de ces évolutions cruciales dans le développement du Théâtre Laboratoire :

Chaque fois que nous travaillions sur un certain spectacle, dans une phase de notre recherche, toute l'organisation et la structure de notre institution changeaient. C'était à la fois une transformation artistique et organisationnelle. De mon point de vue aujourd'hui, *la première étape ressemblait à une guilde médiévale d'artisans*, où il y avait un maître et toute une hiérarchie d'apprentis. À cette époque, il y avait une nette séparation entre la vie professionnelle et la vie familiale (de 1959 à 1962, environ). Plus tard, au fur et à mesure des transformations, je dirais que *quelque chose comme une tribu a été créée*, une patriarchie ; la parenté devenait une réalité. Les relations n'étaient plus seulement professionnelles. Ici, Grotowski passa du statut de metteur en scène à celui de travailleur avec chaque acteur. L'œuvre devint un échange

1 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 324 : « *medieval guild of craftsmen* ».

2 *Ibid.* : « *tribe* ».

3 J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, *op. cit.*, p. 18.

d'expériences humaines. L'acte total fut créé comme son équivalent. Une sorte de fraternité se forma. *Chaque étape avait son équivalent dans un autre type de communauté.* [...] Le travail de Grotowski a suivi ce schéma : *Metteur en scène–Acteur; puis Metteur en scène–Homme, puis Homme–Homme.* La coopération entre Grotowski et Cieślak n'était plus une coopération professionnelle¹.

Ainsi, parallèlement à ses évolutions artistiques, en s'éloignant de la stricte hiérarchie verticale d'une « guilde médiévale d'artisans » reposant sur « le modèle du compagnonnage des artisans avec maîtres, apprentis et élèves² » ; le groupe du Théâtre Laboratoire se transforma progressivement en une sorte de « fraternité » ou de « tribu », s'appuyant sur « un modèle initiatique, avec des cercles d'accès diversifiés, avec des travaux menés pendant des années loin des regards extérieurs, avec une admission progressive des gens de l'extérieur comme témoins³ [...] ». La déclaration que Grotowski fit imprimer et distribuer avec le programme des spectacles présentés par le Théâtre Laboratoire à New York, en 1969, sous les auspices de la Brooklyn Academy of Music (BAM), témoigne clairement de cette évolution dans le fonctionnement du groupe :

Je tiens à dissiper un certain malentendu qui pourrait naître de la tendance à mettre en avant, dans les discussions et analyses sur le Théâtre Laboratoire, mon nom et mon nom seulement⁴. Sans vouloir donner une impression de fausse modestie, je dois souligner qu'en définitive je ne suis pas l'auteur de nos productions, ou en tout cas pas le seul. Je ne suis pas quelqu'un qui a conçu tout le spectacle à lui tout seul, qui a défini tous les rôles à l'avance, qui a planifié le décor, arrangé l'éclairage et conçu les costumes. « Grotowski » n'est pas un homme-orchestre. [...] Je ne veux pas que mon nom cache la vérité sur tous les efforts de création déployés pour un spectacle, ou qu'il accapare tout le mérite de ses résultats.

Mon nom n'est, en fait, là que comme symbole d'un groupe et de son travail, dans lequel se fondent tous les efforts de mes associés. Et ces efforts ne consistent pas en une collaboration pure

1 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 324 : « *Whenever work was done on a certain performance, in a phase of our search, the whole organization and structure of our institution would change. It was at once an artistic and an organizational transformation. As I see it now, the first stage was like a medieval guild of craftsmen, where there were a master and a whole hierarchy of apprentices. At that time, there was a distinct division of professional and family life (from 1959 to 1962, about). Later, as it transformed, I'd say something like a tribe was created, a patriarchy; kinship was becoming a reality. Relationships were no longer only professional. Here, Grotowski passed from a director to a worker with each actor. The work became an exchange of human experiences. The Total Act was created as its equivalent. A kind of brotherhood formed. Each stage had its equivalent in a different type of community. [...] Grotowski's work followed this pattern: Director-Actor, to Director-Man, to Man-Man. The cooperation between Grotowski and Cieślak was no longer a professional cooperation.* » [Nous soulignons.]

2 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 69.

3 *Ibid.*

4 Eugenio Barba commente : « Comme cela arrive souvent, l'engagement collectif, la créativité d'un groupe, la symbiose opérationnelle de plusieurs personnes se trouve résumée par un seul nom. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Archétypes et chamans », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 33.

et simple : ils relèvent de la création.

Dans nos productions, rien ou presque n'est dicté par le metteur en scène. Son rôle dans les phases préparatoires est de stimuler les associations créatives dont l'impulsion vient des acteurs, et d'organiser la structure finale dans laquelle elles prennent une forme spécifique. C'est l'un des principes de base de notre méthode de création que d'avoir ce genre d'interaction dans laquelle metteur en scène et acteurs donnent autant qu'ils prennent, échangeant sans cesse [...] les germes créatifs du spectacle à venir. Cet échange ne se fait pas non plus au niveau de la discussion ; il s'agit essentiellement d'un *échange de notre expérience de vie, d'une offrande réciproque des signes de nos biographies, de ce que j'appellerais notre « arrière-être »*. Si quelqu'un choisit d'appeler ce creuset de création « Grotowski », libre à lui. Mais il faut bien comprendre qu'il ne s'agit là que d'un symbole et que la réalité est une répartition des responsabilités entre les membres d'un groupe auquel je suis heureux d'appartenir¹.

Ainsi, en insistant sur le fait que « “Grotowski” n'est pas un homme-orchestre », et que donc son nom ne doit être pris que comme le « symbole » du « groupe auquel [il est] heureux d'appartenir », Grotowski souligne, dans la suite de ce document distribué aux spectateurs du Théâtre Laboratoire, le rôle créateur essentiel joué par chacun des membres de la compagnie – notamment par Jerzy Gurawski, l'architecte du Théâtre Laboratoire ; par Józef Szajna, le créateur des costumes d'*Akropolis* ; et bien évidemment par les acteurs : « Chacun d'eux [...] a extrait de sa propre vie un élément d'expression qui a contribué à la cohésion du groupe et sans lequel il se serait désagrégé² ». Selon les spectacles, un ou plusieurs acteurs – notamment Ryszard Cieślak³, Zbigniew Cynkutis⁴,

1 J. GROTOWSKI, « Letter from Grotowski concerning the Laboratory Theatre [Lettre de Grotowski concernant le Théâtre Laboratoire] », document ronéotypé inclus dans les programmes de salle des performances du Théâtre Laboratoire à New York en 1969, disponible en ligne sur le site des archives de la Brooklyn Academy of Music (BAM), *Shelby White & Leon Levy BAM Digital Archive*, 17 mai 2013, p. 1 : « *I am anxious to dispel a certain misunderstanding which is liable to arise from the tendency in discussion and analysis of the Theatre Laboratory to feature my name and my name only. Without in any way wishing to give an impression of mock modesty, I must stress that in the end I am not the author of our productions, or at any rate not the only one. I am not somebody who has devised the whole show by himself, set up all the roles in advance, planned the decor, arranged the lighting and designed the costumes. “Grotowski” is not a one-man band. [...] I do not want my name to hide the truth about the creative endeavour that has gone into a performance or to hog all the credit for its results. / My name is, in fact, only there as a symbol of a group and its work in which are fused all the efforts of my associates. And these efforts are not a matter of collaboration pure and simple : they amount to creation. / In our productions next to nothing is dictated by the director. His role in the preparatory stages is to stimulate the creative associations for which the impulse comes from the actors and to organize the final structure in which they assume a specific shape. It is one of the basic principles of our method of creation to have this kind of interplay in which director and actors give as much as they take, ceaselessly exchanging [...] the creative germs of the coming performance. This exchange does not take place at the level of discussion either ; it is in essence an exchange of our life experience, a reciprocal offering of the signs of our biographies, of what I would call our "arriere-etre". If someone chooses to call this melting-pot of creation “Grotowski”, fair enough. But it must be clearly understood that this is only a symbol and that the reality is a division of responsibilities among the members of a group to which I am happy to belong.* » [Nous soulignons.] Consulté le 15/08/2022 : <https://levyarchive.bam.org/Detail/objects/5222/overlay/1>

2 *Ibid.* : « *Each of them [...] extracted from his own life an element of expression which contributed to the cohesion of the group and without which it would have fallen apart.* »

3 Pour son rôle-titre dans *Le Prince constant*.

4 Pour son rôle-titre dans *La Tragique histoire du docteur Faust*.

Rena Mirecka¹, Zygmunt Molik² et Antoni Jahołkowski³ – étaient plus profondément engagés dans le travail de création que les autres : ils constituaient ainsi la « racine⁴ » du spectacle, qui se construisait autour de leur performance. Toutefois, précise Grotowski, « le Théâtre Laboratoire ne compt[ait] aucune “star” parmi ses membres⁵ », car chacun des acteurs était absolument nécessaire à la cohérence d'ensemble du groupe créatif : « Lorsque des raisons familiales obligèrent [Zygmunt Molik] à nous quitter pendant un an, il s'avéra impossible de jouer *Akropolis*. Et si Rena Mirecka (Rebecca-Cassandra), qui créait un contrepoint indispensable, était partie, nous aurions également été obligés d'abandonner *Akropolis* ». Par ailleurs, à la fois dans le travail théâtral et au-delà, chacun avait un rôle spécifique dans le fonctionnement humain du groupe. Ainsi, Zygmunt Molik, qui contrairement à Zbigniew Cynkutis ou Ryszard Cieślak ne connut pas de longue période de travail individuel avec Grotowski pour la création d'un rôle, explique dans un entretien avec Giuliano Campo :

Mon rôle dans l'ensemble était un peu différent. J'étais en quelque sorte homéostatique. [Grotowski] m'appelait homéostatique. [...] Il y avait parfois des turbulences dans le groupe. De temps en temps, cela arrivait comme une grosse tempête, et alors j'étais capable de l'influencer positivement, de la calmer. Pas verbalement, je n'avais pas besoin de dire quoi que ce soit⁶.

Ainsi, bien qu'il n'ait pas obtenu autant de reconnaissance internationale que Ryszard Cieślak dans son rôle du Prince Fernand, Zygmunt Molik, qui était le doyen et l'acteur le plus expérimenté de la compagnie, joua un rôle primordial dans la cohésion humaine et la vitalité du groupe – ce qu'il est nécessaire de souligner, car l'importance de Zygmunt Molik est à notre sens largement sous-estimée dans la plupart des études sur le Théâtre Laboratoire. Par ailleurs, comme nous l'avons montré, à partir de 1962, chacun des acteurs se spécialisa dans un champ de recherches précis, dans lequel il devait transmettre son expertise aux autres acteurs : la structure de la compagnie, passant selon

1 Pour son rôle de Méphistophélès dans *La Tragique histoire du docteur Faust*, et de Fenixana dans *Le Prince constant*.

2 Pour son rôle de Jacob dans *Akropolis*.

3 Pour son rôle du Roi dans *Le Prince constant*.

4 J. GROTOWSKI, « Letter from Grotowski concerning the Laboratory Theatre [Lettre de Grotowski concernant le Théâtre Laboratoire] », document ronéotypé inclus dans les programmes de salle des performances du Théâtre Laboratoire à New York en 1969, disponible en ligne sur le site des archives de la Brooklyn Academy of Music (BAM), *Shelby White & Leon Levy BAM Digital Archive*, 17 mai 2013, p. 1 : « root ». Consulté le 15/08/2022 : <https://levyarchive.bam.org/Detail/objects/5222/overlay/1>

5 *Ibid.* : « the Theatre Laboratory has no “star” among its members ».

6 G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski [Le Travail Voice and Body de Zygmunt Molik – L'Héritage de Jerzy Grotowski]*, Routledge, Londres et New York, 2010, p. 36 : « My role in the ensemble was a little different. I was kind of homeostatic. He called me homeostatic. [...] Sometimes there was turbulence in the group. From time to time it happened like a big storm, and then I was able to influence it positively, to make it calm down. Not verbally, I didn't have to say anything. »

Ludwik Flaszen d'une « guilde¹ » à une « tribu² », était donc de plus en plus horizontale. Le directeur littéraire du Théâtre Laboratoire précise toutefois que malgré cette évolution structurelle, « Grotowski s'éloignait rarement du modèle du compagnonnage artisanal³ ». Il ajoute :

De telles références médiévales ou orientales⁴ entraînent une *sacralisation du métier* : la transmission directe des arcanes du maître à l'élève, la concentration, la rigueur, le silence, la manière discrète d'être, bref *la ritualisation du travail*. À cela s'ajoute aussi une *hiérarchie assumée comme naturelle* et la préservation d'un *charisme favorable au maître*⁵.

Ainsi, si les acteurs occupaient effectivement une place de plus en plus importante – et, dans une certaine mesure, autonome – dans la répartition du travail au sein du Théâtre Laboratoire, la « tribu » ainsi constituée conservait une structure « initiatique⁶ », dans laquelle Grotowski occupait une place de maître charismatique. L'expression de « hiérarchie *assumée comme naturelle*⁷ » employée par Flaszen est importante : cette hiérarchie n'était pas tant un état de fait, qui placerait certains membres au-dessus des autres selon des critères spécifiques ; qu'une nécessité structurelle pour le fonctionnement de la transmission et de la création au sein du groupe. En effet, pour qu'un travail tel que celui du Théâtre Laboratoire, de l'ordre de l'initiation, puisse avoir lieu, il est nécessaire que s'établisse une relation de maître à disciple, le premier accompagnant et stimulant le second dans son cheminement – ce qui justifie la « sacralisation du métier » et la « ritualisation du travail » soulignées par Flaszen. C'est également ce qu'explique Raymonde Temkine :

Les conditions d'un bon travail, c'est le recueillement et la concentration, l'autorité indiscutée d'un chef qui s'impose par sa personnalité et n'use, pour que règne une discipline, que de son ascendant. Et il est tel que, cette discipline, tous la consentent librement⁸. « Il m'a été donné, dans le théâtre que je dirige, une situation assez particulière », dit Jerzy Grotowski. [...] Il poursuit : « Je n'y suis pas simplement directeur ou metteur en scène, mais plutôt un *guide* ». Il arrive aussi

1 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 324 : « *medieval guild of craftsmen* ».

2 *Ibid.* : « *something like a tribe* ».

3 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily*, p. 69.

4 Cette référence à l'orient répond à une affirmation précédente de Ludwik Flaszen : « Barba est plus proche certainement du modèle oriental des dynasties de danseurs-acteurs qui cultivent d'une génération à l'autre leur art, en tant que savoir technique sacré et minutieusement gardé. » *Ibid.*

5 *Ibid.* [Nous soulignons.]

6 *Ibid.*

7 *Ibid.* [Nous soulignons.]

8 À de plusieurs reprises, dans *Vers un Théâtre pauvre*, il est répété qu'il est nécessaire que les acteurs « acceptent consciemment » et volontairement cette discipline. Voir notamment J. GROTOWSKI, « Exposé des principes », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 220. Le désaccord avec cette discipline et cette « hiérarchie assumée comme naturelle » entraîna parfois le départ de certains acteurs, à qui cette structure ne convenait pas.

qu'en plaisantant, on l'appelle le *gourou*. Mais les acteurs très sérieusement, parlant de lui, disent : *Boss*. Il ne viendrait à l'idée de personne de l'appeler autrement que M. Grotowski, et lui-même donne toujours à ses acteurs, du *Pan* ou *Pani* (monsieur, madame, en polonais), quand il s'adresse à eux¹. Qui connaît la familiarité, voire le débraillé des milieux du théâtre occidental, se sent rappelé là à la dignité d'un métier².

Qui plus est, lorsqu'il évoque les évolutions du Théâtre Laboratoire, Ludwik Flaszen précise que « l'analogie avec un univers monastique³ » ne lui semble pas adéquate pour rendre compte de la structure adoptée par la compagnie ; pas plus que l'image d'une « tribu archaïque, d'une communauté primitive où la vie quotidienne et la vie rituelle s'interpénètrent⁴ », plus adaptée aux « groupes de théâtre qui trouvent leur accomplissement dans des expériences communautaires⁵ », à l'exemple du Living Theatre – ce qui n'était pas le cas du Théâtre Laboratoire. En effet, les expériences humaines recherchées par la compagnie polonaise n'étaient pas d'ordre communautaire, mais se jouaient à une échelle plus petite : il s'agissait d'une rencontre personnelle, interindividuelle – celle qui peut avoir lieu entre deux êtres humains. C'est ce qui amena Grotowski à déclarer :

Je m'intéresse à l'acteur parce que c'est un être humain. Cela suppose deux points principaux : premièrement, ma rencontre avec une autre personne, le contact, le sentiment mutuel de compréhension, et l'impression créée par le fait que nous nous ouvrons à un autre être, que nous essayons de le comprendre : en bref, surmonter notre solitude. Deuxièmement, la tentative de se comprendre soi-même par l'attitude d'un autre homme, se retrouvant soi-même en lui⁶.

Ce type de processus, amenant à une rencontre humaine profonde nous permettant de « surmonter notre solitude », exige des conditions de travail spécifiques, dont la fertilité dépend en dernier lieu « de la nature de la relation de travail entre l'acteur et le metteur en scène⁷ ». Dans un entretien avec Marc Fumaroli, Grotowski précise que si « les conditions dans lesquelles [notre] spontanéité et [notre] totalité peuvent apparaître dans toute leur authenticité⁸ » dépendent évidemment des

1 Eugenio Barba souligne également que dans ses lettres, Grotowski conservait toujours un ton formel : « Nous nous connaissons depuis trois ans mais [...] Grotowski et moi continuions à nous vouvoyer. C'est seulement vers les années quatre-vingt que nous nous sommes tutoyés. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, p. 122, note n°7. Ainsi, dans leur correspondance, Grotowski s'adresse la plupart du temps à son assistant en l'appelant « Pan Eugeniusz » ou « Cher Monsieur ».

2 R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 123-124.

3 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 69.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 98.

7 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 136 : « the nature of the working relationship between actor and director ».

8 M. FUMAROLI, J. GROTOWSKI, « External Order, Internal Intimacy [Ordre extérieur, intimité intérieure] », R.

« relations humaines dans le cadre du travail¹ » ; il n'est pas question de « jouer à la vie de famille, à l'amitié² », à travers de vaines « manifestations externes de fraternisation³ ». De plus, tout en dénonçant cette posture du « metteur en scène hypocritement fraternel⁴ », dans une charge directement adressée à l'atmosphère de travail ostensiblement chaleureuse et amicale de la plupart des groupes théâtraux rencontrés en Europe et aux États-Unis⁵ ; Grotowski critique également, à l'autre extrême, ce qu'il appelle le « metteur en scène comme dresseur⁶ », qui cherche à « extraire de force tous les éléments créatifs des acteurs⁷ ». Grotowski développe : « Il ne respecte pas la germination ; c'est lui qui sait toujours à l'avance ce qu'il faut faire. Il y a des acteurs qui adorent ce genre de metteur en scène. Il les libère de la responsabilité de créer⁸ ».

Comme le souligne Jennifer Kumiega, et comme nous l'avons montré précédemment, « Grotowski lui-même n'était pas tout à fait innocent de cela au début de son travail⁹ » : dans les premières créations du Théâtre des 13 Rangs, sa posture était très proche de celle du « dresseur » d'acteurs, ou de « quelqu'un qui a conçu tout le spectacle à lui tout seul, qui a défini tous les rôles à l'avance, qui a planifié le décor, arrangé l'éclairage et conçu les costumes¹⁰ ». Toutefois, à partir du travail sur *La Tragique histoire du docteur Faust*, Grotowski a progressivement recherché une autre posture, dans laquelle le metteur en scène « provoque les acteurs¹¹ », « les défie¹² » et « leur accorde une qualité d'attention qui est comme une conscience lumineuse et pure, une conscience qui s'identifie à une présence, une conscience dénuée de tout calcul, mais en même temps attentive et

SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 109 : « *the conditions under which my spontaneity and my totality may appear in all their authenticity* ».

1 *Ibid.* : « *human relations in the course of work* ».

2 *Ibid.*, p. 110 : « *But you do not play at family life, at friendship.* »

3 *Ibid.* : « *external manifestations of fraternization* ».

4 *Ibid.* : « *hypocritically fraternal director* ».

5 C'est ce que Raymonde Temkine décrit par « la familiarité, voire le débraillé des milieux du théâtre occidental ». R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 123-124.

6 M. FUMAROLI, J. GROTOWSKI, « External Order, Internal Intimacy [Ordre extérieur, intimité intérieure] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 111 : « *the director as tamer* ».

7 *Ibid.* : « *to extract all the creative elements by force from the actors* ».

8 *Ibid.* : « *He does not respect germination ; it is he who always knows in advance what to do. There are actors who love this kind of director. He frees them from the responsibility of creating.* »

9 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 151 : « *Grotowski himself was not entirely innocent of this in the early stages of his work.* »

10 J. GROTOWSKI, « Letter from Grotowski concerning the Laboratory Theatre [Lettre de Grotowski concernant le Théâtre Laboratoire] », *Shelby White & Leon Levy BAM Digital Archive*, op. cit., p. 1 : « *somebody who has devised the whole show by himself, set up all the roles in advance, planned the decor, arranged the lighting and designed the costumes.* » Consulté le 15/08/2022 : <https://levyarchive.bam.org/Detail/objects/5222/overlay/1>

11 M. FUMAROLI, J. GROTOWSKI, « External Order, Internal Intimacy », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 111 : « *appeals to the actors* ».

12 *Ibid.* : « *defies them* ».

généreuse¹ » : au lieu de libérer les acteurs de la « responsabilité de créer² », cette qualité d'attention leur offre un espace de confiance, de respect et d'écoute à l'abri duquel ils peuvent réellement s'engager de tout leur être dans un acte créateur – avec toute la vulnérabilité que cela suppose³. Dans un entretien réalisé par Jennifer Kumiega, Zbigniew Cynkutis explique : « Tout ce que nous avons fait de bien n'a même pas été fait par Grotowski, mais est *né entre* moi et Grotowski, Grotowski et moi ; Cieślak et Grotowski, Grotowski et Cieślak⁴ ». Ainsi, l'abandon de la manipulation des spectateurs coïncida, dans le travail théâtral de Grotowski, avec l'abandon progressif de la manipulation des acteurs, pour rechercher une forme d'« “ouverture” [...] basée sur la confiance⁵ », amenant à une « croissance commune⁶ » de l'acteur et du metteur en scène, ou plutôt du directeur d'acteurs :

Il y a quelque chose d'incomparablement intime et productif dans le travail avec l'acteur qui s'est confié à moi. Il doit être attentif et confiant et libre, car notre travail est d'explorer ses possibilités jusqu'à l'extrême. Sa croissance est suivie minutieusement, avec mon étonnement et désir de lui venir en aide, ma croissance est projetée dans lui, ou plutôt se *retrouve en lui* – et notre croissance commune devient révélation. Ce n'est pas l'instruction d'un élève, mais la découverte d'une autre personne, dans laquelle le phénomène de « naissance nouvelle ou partagée » devient possible. L'acteur renaît – et avec lui je renaiss. C'est une manière assez gauche de l'exprimer, mais ce qui est accompli est une acceptation totale d'un être humain par un autre⁷.

Grotowski ajoute, pour définir cette relation d'ouverture mutuelle : « le metteur en scène ne peut aider l'acteur dans ce processus complexe et éprouvant que s'il est aussi émotionnellement et chaleureusement ouvert à l'acteur que l'acteur l'est à son égard. Je ne crois pas à la possibilité d'obtenir des effets par le biais d'un calcul froid⁸ ». Cette affirmation résonne avec celle

1 *Ibid.* : « *bestows on them a quality of attention which is like a luminous and pure consciousness, a consciousness that identifies itself with a presence, consciousness devoid of all calculation, but at the same time attentive and generous* ».

2 *Ibid.* : « *He frees them from the responsibility of creating.* »

3 Ryszard Cieślak témoigne de cette relation profondément maïeutique avec Grotowski : « Grotowski m'a fait naître acteur. Quand je suis arrivé chez lui, après l'école de théâtre, je n'étais pas du tout mûr. [...] Le travail avec Grotowski est allé au-delà de l'apprentissage du théâtre. C'est lui qui, lentement, m'a ouvert, comme on ouvre une huître. C'était comme un séjour sur une île. J'étais serein et, en même temps, en quelque sorte, à l'abri, isolé de tout ce qui était autour. Quand je suis arrivé chez Brook [Ryszard Cieślak fut invité par Peter Brook à jouer dans son adaptation scénique du *Mahābhārata*, dont la première eut lieu le 7 juillet 1985, au cours du Festival d'Avignon], j'étais désormais un acteur formé. Acteur et homme. » R. CIEŚLAK, M. TORZECKA, « Je cours pour toucher l'horizon », G. BANU (dir.), *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, Actes Sud, Paris, 1992, p. 124.

4 Z. CYNKUTIS, propos rapportés dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 151 : « *Everything that we did that was any good was not even made by Grotowski, but was born between me and Grotowski, Grotowski and me ; Cieślak and Grotowski, Grotowski and Cieślak.* »

5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 151 : « *“opening” [...] based on trust* ».

6 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 24.

7 *Ibid.* [Italiques originaux.]

8 J. GROTOWSKI, E. BARBA, « The Theatre's New Testament », *Towards a Poor Theatre*, *op. cit.*, p. 47 : « *the producer*

d'Emmanuel Levinas, qui explique, en commentant la pensée du philosophe et pédagogue juif hassidique Martin Buber : « la vérité n'est pas saisie par un sujet dépassionné, spectateur de la réalité, mais par un *engagement* dans lequel *l'autre reste dans l'altérité*¹ ». Cette nécessité, pour qu'une réelle rencontre humaine puisse avoir lieu, d'un engagement profond et intime, mais dans lequel se maintienne une forme de distance respectant l'altérité, rappelle la notion heideggerienne d'« *Innigkeit* » que nous avons employée pour décrire la relation établie entre les acteurs et les spectateurs du Théâtre Laboratoire : « *Innigkeit* pourrait être appelé le cœur du recueillement, cette intense liaison où *ce qui est lié est ensemble dans la mesure où l'un est d'autant plus lui-même qu'il est uniquement pour et par l'autre, dans l'exigeante fidélité à soi*² ». Le choix des trois philosophes ici convoqués pour comprendre le fonctionnement du travail pédagogique de Grotowski – Martin Buber, Emmanuel Levinas, Martin Heidegger – n'est pas anodin : tous trois sont, selon le chercheur Kris Salata, des « philosophes de la rencontre³ ». En effet, la conception de la pédagogie selon Martin Buber repose fondamentalement sur le dialogue et sur la relation qui s'établit entre le maître et son élève. Dans *Je et Tu*⁴, un ouvrage qui fut extrêmement important pour Grotowski⁵, Buber

can help the actor in this complex and agonizing process only if he is just as emotionally and warmly open to the actor as the actor is in regard to him. I do not believe in the possibility of achieving effects by means of cold calculation. »

- 1 E. LEVINAS, « Martin Buber and the Theory of Knowledge [Martin Buber et la théorie de la connaissance] », S. HAND (éd.), *The Levinas Reader [Le Lecteur de Lévinas]*, Blackwell, Oxford, 2002, p. 67 : « *truth is not grasped by a dispassionate subject who is a spectator of reality, but by a commitment in which the other remains in the otherness* ». [Nous soulignons.]
- 2 M. HEIDEGGER, F. FÉDIER (trad.), *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1988, p. 27, note de traduction n°7. [Nous soulignons.]
- 3 Dans ses travaux sur Grotowski, Kris Salata s'appuie non seulement sur la phénoménologie et les sciences cognitives, mais également sur les travaux de philosophes appartenant notamment au courant post-structuraliste : « Je considère Heidegger et Derrida comme des philosophes de la rencontre, ainsi que Bataille, Deleuze, Buber et Levinas (qui réconcilie Heidegger et Buber dans son discours), et je m'inspire d'Agamben, Lacan, Barthes et Foucault. » K. SALATA, *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter [Le Grotowski non écrit : Théorie et pratique de la rencontre]*, Routledge, Londres et New York, 2012, p. 54 : « *I consider Heidegger and Derrida philosophers of the encounter, together with Bataille, Deleuze, Buber, and Levinas (who reconciles both Heidegger and Buber in his discourse), and draw from Agamben, Lacan, Barthes, and Foucault.* »
- 4 Dans notre travail, nous nous référons à M. BUBER, W. KAUFMAN (trad.), *I and Thou [Je et Tu]*, Touchstone, New York, 1970. Édition originale : M. BUBER, *Ich und Du [Je et Tu]*, Insel-Verlag, Leipzig, 1923.
- 5 Richard Schechner rapporte ainsi : « Grotowski affirme que Buber – “le dernier grand Hassid” – l'a davantage influencé que Gurdjieff. “J'ai connu le Zohar dès l'âge de dix ans”, m'a dit Grotowski, “et Buber à partir de dix-huit ans environ” ». R. SCHECHNER, « Exoduction : Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 465 : « *Grotowski says that Buber – “the last great Hasid” – affected him more than Gurdjieff. “I knew about the Zohar from the time I was ten years old”, Grotowski told me, “and Buber from about age eighteen”* ». L'intérêt de Grotowski pour Martin Buber ne se limita toutefois pas à ce seul livre, comme l'explique Halina Filipowicz : « [Jan] Kott a rapporté que Grotowski lui a donné une traduction française des *Récits Hassidiques* de Martin Buber. C'est le livre, a dit Grotowski à Kott, dont il ne se sépare jamais. » H. FILIPOWICZ, « Where is “Gurutowski” ? [Où est “Gouroutowski” ?] », TDR vol. 35, n°1 (Printemps, 1991), p. 182-183 : « *Kott reported that Grotowski gave him a French translation of Martin Buber's The Tales of the Hasidim. This is the book, Grotowski told Kott, with which he never parts.* » Qui plus est, Grotowski continua de lire et de découvrir les œuvres de Martin Buber tout au long de son propre cheminement, notamment grâce à François Kahn, un participant français de la période du parathéâtre, qui se souvient : « En achetant chez un bouquiniste une vieille édition de *Gog et Magog* [de Martin Buber] (en 1976 l'édition en était épuisée) puis en la prêtant à Grotowski, je ne me doutais pas que j'ouvrais une des voies d'échange fondamentale dans mon travail avec lui. Il m'a bien sûr demandé de lui en trouver un autre exemplaire. Insatiable lecteur, j'imagine

affirme que « toute vie réelle est rencontre¹ », et il ajoute : « Au commencement est la relation² ». Dans cet ouvrage, le philosophe distingue deux modes de relation envers le monde : « Je-Tu³ » et « Je-cela⁴ ». Kalman Yaron, le directeur de l'Institut Martin Buber pour l'éducation des adultes à l'Université hébraïque de Jérusalem, résume ainsi la pensée développée dans ce livre :

Que l'attitude envers le monde relève du Je-Tu ou du Je-cela dépend non pas de la nature de l'objet, mais du rapport que le sujet établit avec cet objet. L'être humain ne peut être transfiguré et accéder à la vie authentique que s'il entre dans la relation Je-Tu, confirmant ainsi « l'altérité de l'autre ». À la différence de ce qui se passe dans la sphère du Je-cela, la relation Je-Tu exige un engagement total : [... au] cœur du dialogue figure la rencontre entre deux êtres souverains dont aucun ne cherche à impressionner l'autre ni à l'utiliser. [...] Cependant, celui qui pénètre dans l'univers du dialogue prend un risque considérable puisque *la relation Je-Tu exige une ouverture totale du Je, qui s'expose ainsi à un refus et à un rejet total.*

La réalité subjective Je-Tu s'enracine dans le dialogue, tandis que le rapport instrumental Je-cela s'ancre dans le monologue, qui transforme le monde et l'être humain en objet. Dans l'ordre du monologue, l'autre est réifié – il est perçu et utilisé – alors que dans l'ordre du dialogue, il est rencontré, reconnu et nommé comme être singulier. [...]

Buber récuse à la fois l'approche totalement individualiste, où le sujet perçoit l'autre uniquement par rapport à lui-même, et la perspective collective, qui occulte l'individu et ne voit que la société⁵. Pour lui, *une personne ne peut vivre au sens plein du terme que dans la sphère interhumaine* : « Sur la crête étroite où le Je et le Tu se rencontrent, dans la zone intermédiaire⁶ ». L'accès à cette « zone intermédiaire » de Buber ne doit pas être conçu comme une communication banale ni comme une occurrence subjective, mais *comme une réalité existentielle – un événement ontique qui se produit réellement entre deux êtres humains*⁷.

Les résonances avec le travail pédagogique de Grotowski sont frappantes. Dans la pensée de Martin

que Grotowski eût tôt fait de lire bon nombre des écrits de Martin Buber qui devint ainsi une sorte de référence dans ses recherches sur le hassidisme. » F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, Accademia University Press, Turin, 2016, p. 113. Si François Kahn exagère quelque peu son propre rôle en supposant ainsi avoir fait découvrir Martin Buber à Grotowski, ce témoignage illustre toutefois l'influence prolongée et continue des écrits du philosophe et pédagogue sur le travail du maître polonais.

1 M. BUBER, W. KAUFMAN (trad.), *I and Thou [Je et Tu]*, op. cit., p. 65 : « *All actual life is encounter.* » Cette phrase évoque fortement la formule de Grotowski dans laquelle il affirme que « le théâtre est une rencontre ». Voir J. GROTOWSKI, N. KATTAN, « Le théâtre est une rencontre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 53.

2 *Ibid.*, p. 73 : « *In the beginning is the relation.* »

3 *Ibid.*, p. 55 : « *I-You* ».

4 *Ibid.* : « *I-It* ».

5 C'est la raison pour laquelle les expériences du Théâtre Laboratoire n'étaient pas à proprement parler « communautaires », mais bien plutôt « interindividuelles » ou « interhumaines ».

6 M. BUBER, R. G. SMITH (trad.), *Between Man and Man [Entre l'Homme et l'homme]*, The Macmillan Company, New York, 1971, p. 204 : « on the narrow ridge, where I and Thou meet, there is the realm of "between" ».

7 K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, UNESCO : Bureau international d'éducation, vol. XXIII, n°1-2, Paris, 1993, p. 136. [Nous soulignons.]

Buber comme dans les travaux du Théâtre Laboratoire, l'authenticité de la vie humaine est définie par « une rencontre qui engage tout l'être¹ », et qui selon Emmanuel Levinas définit l'essence même de l'humanité : « L'homme ne rencontre pas, il *est* la rencontre² ». Pour être réelle et profonde, la relation qui s'établit entre deux êtres humains – « Je-Tu » – doit ainsi prendre la forme d'une « ouverture totale³ », d'une exposition, d'une « mise bas des armes⁴ » et d'un arrachage de « notre masque quotidien⁵ » – c'est-à-dire de l'abandon de notre attitude quotidienne, qui relève du « Je-cela », et qui « transforme le monde et l'être humain en objet⁶ ». Il s'agit donc, selon Kris Salata, d'une « aspiration à l'impossible – à une relation directe, immédiate, inconditionnellement affirmative entre l'être humain et le monde⁷ ». Le chercheur poursuit : « Ce mode impossible d'être au monde est [...] une relation utopique de sujet à sujet qui pourrait être considérée comme de l'amour⁸ » – ce qui correspond à la définition de l'« acte total », dans lequel l'acteur « doit se donner totalement, dans son intimité nue, avec confiance, comme on se donne en amour⁹ ». Ce mode d'être au monde, « impossible » sous le masque quotidien, ne peut pas être maintenu dans toute notre existence – mais il peut être atteint momentanément, de manière fugitive, dans des conditions spécifiques qui nécessitent un « engagement total¹⁰ ». Cet engagement implique une forme de vulnérabilité, qui en retour appelle une immense responsabilité¹¹ de la part de chacun des participants et des témoins de ce don de soi. Ici encore résonne la pensée d'Antonin Artaud, lorsqu'il écrit qu'« un homme se possède par éclaircies, et même quand il se possède il ne s'atteint pas tout à fait¹² », sous-entendant que la plupart du temps, l'homme est obscurci par tout ce qui le sépare de lui-même, de l'autre et du monde. En dernière analyse, nous pensons pouvoir affirmer que les recherches théâtrales et parathéâtrales de Grotowski sur la voie de l'« acte total » visaient, d'une part, à créer les conditions de cette « éclaircie » propre à révéler ce qui d'ordinaire se dissimule et se retire dans l'expérience moderne du monde, ouvrant un espace dans lequel Je et Tu peuvent se

1 K. SALATA, *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter* op. cit., p. 93 : « an encounter involving one's whole being ».

2 E. LEVINAS, « Martin Buber and the Theory of Knowledge », S. HAND (éd.), *The Levinas Reader*, op. cit., p. 66 : « Man does not meet, he is the meeting. » [Nous soulignons.]

3 K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, op. cit., p. 136.

4 J. GROTOWSKI, *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973, p. 69.

5 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 35.

6 K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, op. cit., p. 136.

7 K. SALATA, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer*, op. cit., p. 62 : « yearning for the impossible – for a direct, immediate, unconditionally affirmative relation between the human being and the world ».

8 *Ibid.* : « That impossible mode of being-in-the-world is [...] a utopian subject-to-subject relation that could be thought of as love. »

9 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du Théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 36.

10 K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, op. cit., p. 136.

11 Voir K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, op. cit., p. 135 : « Le dialogue repose sur la réciprocité et la responsabilité. La responsabilité existe uniquement là où il y a réponse réelle à la voix humaine. » Cette affirmation fait entendre la racine étymologique de la « responsabilité » : il s'agit en effet d'« avoir à répondre » *de* ou *à* quelque chose.

12 A. ARTAUD, « Correspondance avec Jacques Rivière », *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, Paris, 1984, p. 40.

rencontrer authentiquement – et d'autre part, à trouver les moyens de faire durer cette éclaircie, de s'y maintenir, de la soutenir¹.

Toutefois, comme nous l'avons montré, dans cet acte d'ouverture, il ne s'agit ni de s'oublier soi-même, ni de se fondre ou de se perdre en l'autre dans une forme d'« empathie² » : dans la relation qui s'établit entre Je et Tu, chacun préserve son intégrité, tout en accueillant et en reconnaissant pleinement la présence de l'autre, dans un « phénomène de relation et de distanciation simultanées³ ». Si cette distance est nécessaire pour garantir un « dialogue authentique⁴ », elle l'est d'autant plus dans le cas de la relation pédagogique qui s'établit entre le maître et l'élève, qui par sa structure même est nécessairement dissymétrique : le rapport hiérarchique à travers lequel passe l'enseignement « suppose qu'il y ait non seulement intimité mais aussi distance⁵ », pour que le maître conserve le recul nécessaire à sa fonction. Martin Buber distingue ainsi l'« empathie » de l'« inclusion⁶ », qui est la capacité d'« avoir conscience de soi tout en percevant l'« autre » dans sa singularité⁷ » – et qui selon le philosophe peut compenser l'inévitable dissymétrie de la relation pédagogique, qui doit s'établir entre des « partenaires souverains, ayant librement choisi d'instaurer des relations⁸ ». Kalman Yaron conclut ainsi :

Pour Buber, le dialogue présuppose l'instauration d'une distance entre soi et l'autre. En introduisant cette distance, on fait exister des entités opposées et indépendantes, et *on crée ainsi « un monde » avec lequel établir des liens*. On peut ensuite soit accroître la distance jusqu'à ce que l'autre soit transformé en objet (en cela), soit la réduire jusqu'à ce qu'il devienne un Toi imprévisible. La distance est particulièrement indispensable aux relations d'ordre hiérarchique. L'art d'enseigner se manifeste dans la souplesse impartie aux frontières pédagogiques : il faut savoir imposer le *minimum de distance pour maintenir la discipline* et tendre au *maximum d'intimité pour favoriser le dialogue indispensable à un véritable apprentissage*⁹.

1 Nous avons formulé ces réflexions dans une intervention intitulée *La Nostalgie du Monde, ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine*, dans le cadre du séminaire virtuel « L'idée de Monde en littérature et en philosophie – V – L'Art de faire monde », organisé par Alexandre Gefen (CNRS-Université Paris Sorbonne Nouvelle) et Pamela Krause (Sorbonne université, Université Catholique Louvain), le 14 mai 2021. Le texte de cette intervention a été publié dans S. LHUILLERY, « La Nostalgie du Monde ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine », A. GEFEN, P. KRAUSE (dirs.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 347, *Refaire Monde*, juillet-septembre 2022, p. 89-101.

2 K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, op. cit., p. 136.

3 K. SALATA, *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter* op. cit., p. 151 : « *phenomenon of simultaneous relatedness and distancing* ».

4 K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, op. cit., p. 136.

5 *Ibid.*, p. 137.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 138.

C'est précisément cette tension entre distance et intimité qui rend possible l'ouverture de ce « monde », de cet espace privilégié au sein duquel peuvent avoir lieu la « croissance commune¹ » et l'« acceptation totale d'un être humain par un autre² » revendiquées par Grotowski dans sa relation avec l'acteur. Ainsi, au fil des évolutions structurelles et humaines de la compagnie à partir de 1962, la posture pédagogique progressivement adoptée par Grotowski au sein de la « tribu » du Théâtre Laboratoire a été profondément nourrie et informée par la pensée de Martin Buber. Toutefois, selon Richard Schechner, l'influence du pédagogue hassidique sur l'enseignement de Grotowski ne se trouve pas tant dans la parenté de leurs « systèmes philosophiques³ » – que dans la présence charismatique⁴ et la manière d'être même du maître polonais, comparable en cela au « *Tsadik*⁵ », le chef religieux hassidique, qui incarne pour Martin Buber l'« éducateur exemplaire⁶ », car il compte parmi ceux qui « [font] leur travail en vivant d'une certaine manière, c'est-à-dire non pas en partant d'un enseignement, mais en visant un enseignement, qui [vivent] de telle manière que leur vie [agit] comme un enseignement [...] non encore traduit en paroles⁷ ». C'est précisément en cela que l'enseignement de Grotowski s'apparente au « compagnonnage artisanal⁸ » invoqué par Ludwik Flaszen : l'enseignement du maître ne passe pas uniquement par les savoirs ou les savoir-faire qu'il transmet explicitement pendant ses leçons, mais également par ses gestes, son silence, son attitude, son comportement dans les tâches les plus simples ou dans les échanges quotidiens. Autrement dit, c'est avant tout « par son être même que l'enseignant éduque – dès lors qu'il est effectivement présent et disponible⁹ ». Dans la « tribu » initiatique que nous étudions, les exemples de ce type de maître, qui « permet à ses élèves de participer à sa vie et, ce faisant, de s'initier au secret de son activité¹⁰ », sont nombreux. Ainsi, Eugenio Barba, en ouverture d'un discours prononcé en 2017

1 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 24.

2 *Ibid.*

3 R. SCHECHNER, « Exoduction : Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 485 : « *philosophical systems* ».

4 Voir *Ibid.* : « Rabbi Grotowski est le centre à partir duquel tout rayonne. Son autorité est incontestée, mais les rumeurs vont bon train. Les histoires à son sujet abondent. Son aura l'entoure, le protège et l'illumine. L'essentiel de ce qu'il a à enseigner ne peut être exprimé par des mots. Il est toujours en quête. [*Rebbe Grotowski is the center from whom all radiates. His authority is unquestioned, yet gossiped about. Stories about him abound. His aura surrounds, protects, and illuminates him. The core of what he has to teach cannot be put into words. He is always seeking.*] »

5 Le mot hébreu *Tsadik* [צדיק], signifie littéralement « homme juste ».

6 K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, *op. cit.*, p. 136.

7 M. BUBER, *Hassidism [Le Hassidisme]*, Philosophical Library, New York, 1948, p. 2 : « *those central figures in the history of religion who have done their work by living in a certain way, that is to say, not starting out from a teaching but aiming towards a teaching, who have lived in such a way that their life acted as a teaching [...] not yet translated into words* ».

8 L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *op. cit.*, p. 69.

9 K. YARON, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, *op. cit.*, p. 136.

10 *Ibid.*

pour la réception de l'un de ses – nombreux – doctorats *honoris causa*, reconnaît parmi ses maîtres non seulement Grotowski, qui lui a « révélé que le théâtre n'est pas seulement un spectacle bien fait¹ » ; mais également Eigil Winnje, le patron d'un atelier de ferblantier dont il a été l'apprenti à dix-huit ans, à Oslo, et qui par sa présence laborieuse du matin au soir, arrivant avant ses employés et repartant après eux, lui a appris « comment la force de l'exemple et l'orgueil du travail bien fait soudait un groupe d'artisans² ».

4. Grotowski, maître charismatique d'une « communauté de sentiment³ », de corps et de pratiques

Ainsi, à partir de 1962, dans la structure de relations humaines du Théâtre Laboratoire, Grotowski passa progressivement « du statut de metteur en scène à celui de travailleur avec chaque acteur⁴ », ou selon le nom qu'il adopta dans la dernière phase de son parcours, de « *teacher of Performer*⁵ ». Dans la brochure de présentation de son Workcenter, publiée en 1987, Grotowski précise :

Je suis *teacher of Performer*. Je parle au singulier. *Teacher*, c'est quelqu'un par qui passe

-
- 1 E. BARBA, « L'Instinct de Laboratoire », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 9, n°3, Porto Alegre, 2019. Cette formule est le titre du discours d'Eugenio Barba à l'occasion de la réception du titre de Docteur ès Lettres *honoris causa* de l'Académie Janacek de Musique et Arts Performatifs de Brno, le 12 mai 2017, consulté le 02/07/2022 : <https://www.scielo.br/j/rbep/a/v8ndKZ5YFM7DMVXXcB5sHDb/?format=pdf&lang=fr>
 - 2 *Ibid.* De même, Jorge Parente, qui fut pendant dix-huit ans l'apprenti, le disciple, puis l'assistant de Zygmunt Molik, et que ce dernier désigna comme son héritier, nous a confié à propos de son maître : « Le travail avec Molik avait une densité particulière, de l'ordre de la filiation, comme dans les arts martiaux ou d'autres disciplines qui impliquent des liens extrêmement denses, extrêmement tissés entre le maître et l'élève. C'est-à-dire que chaque moment est un moment d'observation, même partager un repas, ou simplement être en présence du maître : on observe comment le maître réagit, comment il se tient, comment il s'exprime. Molik avait une certaine façon d'être dans la salle, une présence qui accueillait et qui en même temps était déjà dans un état d'ouverture, de préparation, de disponibilité. [...] Et comme il était à la place du maître, nécessairement, on l'observait – et il savait qu'il était observé. Donc il avait cette responsabilité de se comporter en maître : chaque chose était un enseignement, chaque geste était une invitation au travail, même en dehors du cours, en dehors du moment où c'est évident qu'il est en train de transmettre. [...] Donc le travail était permanent, et il était difficile de savoir quand il s'arrêtait – s'il s'arrêtait jamais. En réfléchissant à ce que c'est qu'un maître, j'en suis venu à cette formule : un maître, c'est quelqu'un qui a complètement intégré ce qu'il enseigne, et chez qui ce travail est visible tout le temps. Le *Body Alphabet*, chez Molik, même à quatre-vingts ans et pendant une fête, c'était visible. Il n'avait pas besoin de faire des sauts spectaculaires ou les acrobaties remarquables qu'il faisait au Théâtre Laboratoire : quelque chose était toujours présent en lui. Parfois, il dirigeait juste avec les sourcils, avec une grimace, avec un angle de regard, avec une manière de fuir ce qu'on lui demandait, de nous laisser chercher à notre manière. La transmission était permanente. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 791-792.
 - 3 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 317 : « *community of feeling and sensibility* ».
 - 4 *Ibid.*, p. 324 : « *from a director to a worker with each actor* ».
 - 5 J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1987, p. 53. Le texte est présenté en anglais, italien et français. Dans la traduction française par François Kahn, l'expression « *teacher of Performer* » est conservée en anglais.

l'enseignement ; l'enseignement doit être reçu, mais la manière pour l'apprenti de le redécouvrir, de *se rappeler* est personnelle. Comment le *teacher* lui-même a-t-il connu l'enseignement ? Par l'initiation, ou par le vol¹.

Le 6 juillet 2019, pendant une présentation des écrits² et des archives³ de Grotowski dans le cadre de la résidence *Focus Workcenter* à l'espace Cardin, eut lieu une projection intitulée « La parole volée de Jerzy Grotowski », dans laquelle Grotowski parlait expressément de cette connaissance qui ne peut s'acquérir que par « l'initiation, ou par le vol ». Dans ce film court, *La Parole de Jerzy Grotowski : légende*⁴ – lui-même « volé », puisqu'il fut réalisé à l'insu du maître polonais, ce qui constitue une intéressante mise en abyme –, l'on peut voir Grotowski, assis à une table, donner une forme de leçon informelle à son entourage : il explique qu'un vrai maître ne doit pas simplement « donner » à ses disciples, expliquer et divulguer ses secrets, mais au contraire, se laisser « voler » par eux – c'est-à-dire leur donner les possibilités de le voler, créer les conditions propices à ce « cambriolage ». Il illustre ses propos en prenant l'exemple d'un magicien qui ne révélerait pas explicitement ses secrets à ses disciples, mais qui laisserait ostensiblement son chapeau truqué et son lapin sur une table : les plus audacieux de ses disciples auraient alors la possibilité de cambrioler le maître, de découvrir par eux-mêmes les processus secrets de son travail. Cette transmission n'est alors pas de l'ordre de l'enseignement vertical, mais plutôt de l'ordre de la conquête personnelle – ce qui est selon Grotowski la caractéristique des « vrais disciples⁵ ». De la même façon, au cours d'une table ronde sur « La réception de Jerzy Grotowski en France⁶ », Mario Biagini contribua à enrichir la « légende grotowskienne » en relatant une anecdote expliquant la manière dont il fut désigné par Grotowski comme directeur-adjoint du Workcenter : selon Biagini, chaque soir, après le travail, Grotowski et Thomas Richards se réunissaient en face à face dans une pièce fermée et isolée. Dans ces réunions « secrètes », mais qui avaient lieu au vu et au su de tous, Grotowski, qui se retirait graduellement du travail et y intervenait de moins en moins pour laisser la

1 *Ibid.* [Italiques originaux.]

2 « Présentation des publications des écrits de Jerzy Grotowski de 1954 à 1998, avec Carla Pollastrelli, Thomas Richards et Mario Biagini », 6 juillet 2019, dans le cadre de la résidence *Focus Workcenter* du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards au Théâtre de la Ville, du 2 au 7 juillet 2019 à l'Espace Cardin, à Paris.

3 « Présentation du Fonds Grotowski conservé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), avec Pascale Butel-Skrzysowski, Albert Dichy, Thomas Richards et Mario Biagini », 6 juillet 2019, dans le cadre de la résidence *Focus Workcenter*.

4 P. H. MAGNIN, *La Parole de Jerzy Grotowski : légende*, film réalisé pendant l'Action de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET) intitulée « Le laboratoire d'acteur. Des origines au commencement avec Jerzy Grotowski », du 3 au 5 avril 1996, au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, à Pontedera. Document issu du fonds de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), et conservé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC).

5 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky », traduit en anglais par K. SALATA, *TDR*, *op. cit.*, p. 32 : « true disciples ».

6 « La réception de Jerzy Grotowski en France avec Jean-Pierre Thibaudat, Thomas Richards et Mario Biagini, suivie par Le Workcenter aujourd'hui avec Antonio Attisani, Kris Salata, Thomas Richards et Mario Biagini », 2 juillet 2019, dans le cadre de la résidence *Focus Workcenter*.

place à son héritier choisi, analysait son travail, lui faisait des retours, le guidait dans la suite de la recherche¹. Intrigué par ce secret ostensiblement exposé, Mario Biagini raconte qu'il finit par découvrir que dans le plancher au-dessus de la salle, il y avait un trou, trop étroit pour voir à travers, mais suffisamment large pour pouvoir écouter discrètement les conversations du maître et du disciple – ce qu'il fit, nuit après nuit. Quand, après un certain temps, il révéla son propre secret à Grotowski, ce dernier reconnut en lui un vrai disciple, et lui donna plus de responsabilités au sein du Workcenter. Cette anecdote, une fois encore formulée sur le mode de l'apologue², est probablement partiellement inventée ou fabulée, pour les besoins de la narration et pour l'efficacité de la transmission. Toutefois, comme nous l'avons déjà évoqué, dans l'historiographie grotowskienne, la vérité et la fiction « ont servi, l'une comme l'autre, à construire une représentation collective fonctionnant comme la vérité, sans être parfaitement vraie³ ». Dans ce contexte, l'important n'est pas de savoir dans quelle mesure les faits rapportés par Mario Biagini sont réels, mais de comprendre *pourquoi* cette fable est racontée : il s'agit d'illustrer, à l'aide d'une histoire marquante, un mode de transmission spécifique – celui du « *teacher of Performer* », qui repose sur le vol consenti de « secrets [...] cachés à la vue de tous⁴ ». Qui plus est, dans le livret de présentation du Workcenter, Grotowski définit son travail en précisant :

[Le *teacher of Performer*] est sur le chemin pour conquérir la connaissance. L'homme de connaissance dispose du *doing*, du *faire* et non pas d'idées ou de théories. Que fait pour l'apprenti le vrai *teacher* ? Il dit : fais ça. L'apprenti lutte pour comprendre, pour réduire l'inconnu au connu, pour éviter le faire. Par le fait même de vouloir comprendre il résiste. Il peut comprendre seulement s'il fait. [...] La connaissance est un problème de faire⁵.

1 Ces réunions ostensiblement secrètes remplissaient également une autre fonction : elles matérialisaient concrètement et manifestaient publiquement la « passation de pouvoir » entre Grotowski et Thomas Richards.

2 En reliant cette anecdote à la précédente, un esprit inventif aura tôt fait d'imaginer Grotowski, vilebrequin en main, s'éclipser nuitamment pour percer lui-même ce trou, en attendant ou espérant qu'un disciple authentique le découvre.

3 Z. OSIŃSKI, « Le Théâtre Laboratoire de Grotowski en tant que groupe créatif », traduit en français par J. PAWELCZYK dans M.-C. AUTANT-MATHIEU (dir.) *Créer, Ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques*, op. cit., p. 314.

4 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été 2008), p. 82 : « *the secrets were hidden in plain sight* ». Cette idée de transmission par le « vol » est omniprésente dans les témoignages des membres du Workcenter, comme le montre cette autre déclaration de Mario Biagini : « Imaginez un vieil acteur, avec de l'expérience, avec des secrets, et un jeune qui le regarde, qui est intelligent et qui se demande ce qu'il peut apprendre, prendre, ce qu'il peut voler. Car ce vieil acteur quand il rentre sur scène sait quelque chose, on dit qu'il a une technique personnelle qui est la sienne et que vous ne retrouverez pas dans les livres – le métier ne s'écrit pas dans les livres, c'est évident, on peut exécuter une recette de cuisine très bien et mal cuisiner. *Le vol du jeune acteur n'est pas matériel, il sera invisible* – en fait il doit trouver en lui la chose qui est analogue à ce que ce vieil acteur fait, et transformer cela dans sa propre technique personnelle – créer la sienne. » M. BIAGINI, « L'humain en action au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 175. [Nous soulignons.]

5 J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, Pontedera, 1987, p. 53. Traduction française par François Kahn. [Italiques originaux.]

Ainsi, selon Grotowski, le « vrai *teacher* » ne doit donc pas être quelqu'un qui dispense un savoir qu'il possède *a priori*, constitué « d'idées ou de théories » ; mais au contraire, quelqu'un qui est « sur le chemin pour conquérir la connaissance » – une connaissance qui comme nous l'avons montré est de l'ordre du *faire*. C'est pourquoi Grotowski déclare, dans *Vers un Théâtre pauvre* : « Je ne mets pas en scène une pièce pour apprendre à d'autres ce que je sais déjà. C'est après la réalisation du spectacle et non pas avant que je suis plus savant. Toute méthode qui ne va pas elle-même au-delà de l'inconnu est une mauvaise méthode¹ ». Nous comprenons là encore que pour Grotowski, le travail théâtral est avant tout un *yantra* ou un *organon* : un outil de connaissance, qui permet dans une relation intime avec l'acteur de donner naissance à une « croissance commune [qui] devient révélation² ». Cependant, comme le souligne Ludwik Flaszen, ce changement de posture de metteur en scène à « *teacher of Performer* » ne se fit pas en une seule fois : « Grotowski a suspendu sa dictature pendant un certain temps à l'égard de certains membres du groupe. Par exemple, dans *Le Prince constant*, il n'était pas un dictateur pour Cieślak ; pour les autres, oui³ ». Il en alla de même, dans une certaine mesure, pour Zbigniew Cynkutis, pendant son travail privilégié avec Grotowski pour son rôle de Faust. Pour reprendre les termes de Ludwik Flaszen, dans le travail sur *La Tragique histoire du docteur Faust* et *Le Prince constant*, les relations de Grotowski avec la plupart de ses acteurs restaient dans le schéma « Metteur en scène–Acteur⁴ » : ce n'est que dans le travail intime et personnel avec Zbigniew Cynkutis qu'a commencé à s'établir une relation « Metteur en scène–Homme⁵ » ; puis avec Ryszard Cieślak qu'a pu réellement avoir lieu, pour la première fois, une relation « Homme–Homme⁶ ». Ces évolutions et ces contradictions témoignent du long cheminement de Grotowski dans son rapport au travail théâtral et dans la relation qu'il tissait avec ses acteurs, amenant une « rupture avec la manipulation⁷ » pour rechercher « une relation humaine qui transcende la relation professionnelle⁸ », comme ce fut le cas avec Ryszard Cieślak. À travers le processus de la *via negativa*, Grotowski laissa de plus en plus de place à la « germination⁹ » et ne chercha plus à instruire ou diriger autoritairement les acteurs, mais à construire avec eux une relation de travail personnelle et intime, qui permette l'émergence de processus organiques :

1 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 99.

2 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 24.

3 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 325 : « Grotowski suspended his dictatorship for some time with regard to several in the group. For example, in [The] Constant Prince, he was not a dictator for Cieślak; for the others, yes. »

4 *Ibid.*, p. 324 : « Director–Actor ».

5 *Ibid.* : « Director–Man ».

6 *Ibid.* : « Man–Man ».

7 *Ibid.*, p. 303 : « departure from manipulation ».

8 *Ibid.* : « It was a human relation transcending the professional relation. »

9 M. FUMAROLI, J. GROTOWSKI, « External Order, Internal Intimacy [Ordre extérieur, intimité intérieure] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 111 : « germination ».

Le professeur ou le moniteur¹ ne doit intervenir que lorsque les difficultés surgissent. Il ne doit *jamais* interrompre le processus personnel aussi longtemps qu'il a de bonnes chances d'accomplissement, et aucunement tenter de le modifier. Le processus psychologique naturel – respiration, voix, mouvement – ne doit jamais être entravé ni restreint par des systèmes ou des théories imposées à tort².

Ainsi, la pratique pédagogique et maïeutique développée par Grotowski à partir de 1962 « dépasse de loin le rôle conventionnel du metteur en scène et nous renvoie à la vision chamanique du rôle de Grotowski dans son théâtre³ » : cet enseignement peut être considéré comme « chamanique » ou « initiatique » dans le sens où il repose essentiellement sur la présence de Grotowski comme « guide⁴ » pour ouvrir l'acteur « à une autre qualité d'être⁵ », en déterminant et en éliminant « ce qui le bloque dans la respiration, dans le mouvement et – le plus important – dans le contact humain⁶ ». Selon Ludwik Flaszen, c'est pendant le travail sur *Apocalypsis cum figuris*⁷ que Grotowski parvint à adopter cette posture chamanique, initiatique ou charismatique non plus

-
- 1 Dans la version anglaise du texte, il est écrit « *The teacher or adviser* [le professeur ou le conseiller] », ce qui nous semble un terme plus adapté que celui de « moniteur » proposé dans la traduction française. Voir F. MARJINEN, « Actor Training (1966) », J. GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, op. cit., p. 184.
 - 2 F. MARJINEN, « L'entraînement de l'acteur (1966) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 147. Pour illustrer le rejet de ces « théories imposées à tort » dans le processus de la *via negativa*, Grotowski insiste à plusieurs reprises, dans *Vers un Théâtre pauvre*, sur l'aberration que représente le fait d'imposer un type spécifique de respiration à l'acteur : « Prenons la respiration. Si on se pose la question : “Comment dois-je respirer ?”, on élaborera un type précis parfait de respiration, peut-être de type abdominal. [...] Mais vient ensuite la seconde question : “Quelle est la meilleure respiration abdominale ?” Et l'on peut essayer de découvrir parmi de nombreux exemples un type d'inspiration, un type d'expiration, une position particulière de la colonne vertébrale. Ce serait une erreur grave car il n'existe pas de type parfait de respiration valable pour tout un chacun, ni pour toutes les situations physiques ou psychiques. [...] Si l'acteur tente de s'imposer artificiellement une respiration objective abdominale parfaite, il bloque le processus naturel de la respiration, même si celle-ci est naturellement de type diaphragmique. Quand je commence à travailler avec un acteur, la première question que je me pose est la suivante : “Cet acteur a-t-il des difficultés de respiration ?”. Il respire bien ; il a assez d'air pour parler, pour chanter. *Pourquoi alors créer un problème en lui imposant un type différent de respiration ? Ce serait absurde.* [...] Mais si un acteur est toujours trop tendu, la cause du blocage du processus naturel de respiration – presque toujours de nature psychique ou physiologique – doit être découverte. *Nous devons déterminer quel est son type naturel de respiration.* J'observe l'acteur tout en lui suggérant des exercices qui l'obligent à une mobilisation psychologique et physique totale. [...] Quand on connaît le type naturel de respiration de l'acteur, on peut définir plus exactement les facteurs qui font obstacle à ses réactions naturelles et le but des exercices est alors de les éliminer. C'est là la différence essentielle entre notre technique et d'autres méthodes : *la nôtre est une technique négative, pas positive.* » D. BABLET, J. GROTOWSKI, « La technique de l'acteur », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 174-175. [Nous soulignons.]
 - 3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 126 : « *This surpasses by far the conventional role of the director, and refers us back again to the shamanistic view of Grotowski's role within his theatre.* »
 - 4 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 123.
 - 5 M. BORIE, « L'acteur grotowski : médiateur et héros culturel », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 294. Monique Borie écrit que ce sont les acteurs du Théâtre Laboratoire qui ouvrent les spectateurs à cette « autre qualité d'être » – mais c'est également ce qui a lieu, en amont, entre Grotowski et ses acteurs.
 - 6 D. BABLET, J. GROTOWSKI, « La technique de l'acteur », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 176.
 - 7 Ce long travail commença en janvier 1966, avec une tentative d'adaptation de *Samuel Zborowski*, de Juliusz Słowacki ; qui fut abandonnée pour un travail sur les *Évangiles [Ewangelie]*, dont une répétition ouverte fut présentée le 20 mars 1967 ; avant d'aboutir, au bout de deux ans et demi de travail intensif et éprouvant, à la première d'*Apocalypsis cum figuris*, le 19 juillet 1968.

seulement à l'égard d'un seul acteur, mais envers l'ensemble de la troupe du Théâtre Laboratoire :

La méthode de base de son activité n'était plus l'instruction des acteurs, mais plutôt l'attente. Il s'asseyait en silence, attendant, heure après heure. C'était un très grand changement, car auparavant, il était vraiment un dictateur. À ce moment-là, il n'y avait plus de théâtre, car le théâtre, dans une certaine mesure, nécessite de la dictature, de la manipulation. [...] Une création collective n'est possible que s'il existe un *leader*, qui se retire quand cela est nécessaire. C'est ce qui s'est passé pour *Apocalypsis* ; c'était une création collective, mais Grotowski y existait. Son silence était important – son attente assise, pâle, dans un coin. Son silence était stimulant, sinon *Apocalypsis* n'aurait pas été créée, malgré la « création collective ». Je ne crois pas que l'on puisse créer dans le théâtre sans *leader*, bien qu'il y ait beaucoup de problèmes liés à cela. [...] Mais au théâtre, l'expérience n'est complète que lorsque le *leader* (nécessaire) peut aussi être inexistant au cours de la création¹.

En offrant à ses acteurs cette « qualité d'attention² » et cette « conscience [...] qui s'identifie à une présence [...] dénuée de tout calcul, mais en même temps attentive et généreuse³ », Grotowski ouvrait la possibilité d'un dialogue créatif et d'une rencontre humaine profonde et authentique. Grotowski précise, dans *Vers un Théâtre pauvre* :

Ceci s'applique aux relations entre le metteur en scène et un seul acteur, mais si cette conception est étendue à la troupe tout entière, une nouvelle perspective s'ouvre dans les limites de cette vie collective, sur la base commune de nos convictions, de nos croyances, de nos superstitions et des conditions de la vie contemporaine⁴.

Les liens interhumains et vivants de la « tribu » du Théâtre Laboratoire se sont ainsi tissés à travers cette longue recherche collective, guidée par la *via negativa*, des impulsions organiques et des associations émotionnelles qui en émergent ; à travers l'exploration commune de ces « jardins

1 *Ibid.*, p. 324-325 : « *The basic method of his activity was no longer the instruction of the actors, but rather expectation. He sat silently, waiting, hour after hour. This was a very great change, because previously, he really was a dictator. At that point, there was no more theatre, because theatre to some extent requires dictatorship, manipulation. [...] A collective creation is possible only when a leader exists, who withdraws when necessary. This happened in Apocalypsis; it was a collective creation, but Grotowski existed there. His silence was important-his sitting, pale, in the corner. His silence was stimulating; if not, Apocalypsis would not have been created, in spite of "collective creation". I don't believe that one creates in the theatre without a leader, though there are many problems connected with it. [...] But in theatre, the experience is full only when the (necessary) leader can also be non-existent in the course of creation.* »

2 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 111 : « *quality of attention* ».

3 *Ibid.* : « *a consciousness that identifies itself with a presence [...] devoid of all calculation, but at the same time attentive and generous* ».

4 J. GROTOWSKI, « Recherches sur la méthode », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 98-99.

d'émotions où se cultivent des variétés bigarrées d'émois et de passions¹ » ; à travers ces rencontres profondes entre « Je et Tu » qui avaient lieu au plateau, dans le travail ; et à travers la pratique maïeutique de Grotowski, « dans laquelle le phénomène de “naissance nouvelle ou partagée” devient possible² ». Ludwik Flaszen précise :

Lorsque l'on travaille sur les associations, il s'agit d'une forme de travail extra-professionnel. Le groupe doit avoir son propre contexte d'associations. Le meilleur acteur pourrait entrer dans ce groupe, et il ne serait pas capable d'accomplir quoi que ce soit dans ce contexte. *Notre groupe exige une certaine communauté de sentiment et de sensibilité*. La compréhension se fait même dans le silence complet – qui porte des associations et qui est donc habité³.

Cette affirmation confirme largement l'hypothèse de Jean-Marie Pradier selon laquelle il est « possible que les liens forts qui caractérisent la communication interpersonnelle au sein de groupes de théâtre unis par un idéal esthétique ou éthique commun soient largement déterminés par des processus émotionnels intensifs, liés à l'activité esthétique ainsi qu'à l'implication personnelle⁴ ». Toutefois, il est important de rappeler que ces « processus émotionnels » et que cette « communauté de sentiment et de sensibilité » procèdent fondamentalement d'un travail sur le *corps*, d'une pratique quotidienne qui engage « la personne dans son entièreté, organique et mentale, biologique et cognitive⁵ » : bien plus que d'une communauté d'esprit, rassemblée par des valeurs idéales, il s'agit donc en dernier lieu de ce que nous appellerions une communauté de corps et de pratiques. Dans son article « Esthétique, corporéité des croyances et identités », Jean-Marie Pradier développe un concept qui nous semble extrêmement efficace pour appréhender la fibre même de ce réseau humain, interconnecté par un ensemble de pratiques corporelles, que nous appelons la « tribu » du théâtre rituel : la notion de « synesthétique⁶ ». Il explique :

1 J.-M. PRADIER, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Effets de présence – UQÀM : Université du Québec à Montréal, op. cit.*, p. 12.

2 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 24.

3 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal, op. cit.*, p. 317 : « *When one works on associations, this is a kind of extra-professional work. The group must have its own context of associations. The best actor could enter this group, and he wouldn't be able to accomplish anything in this context. Ours is a group which requires a certain community of feeling and sensibility. Comprehension is done even in full silence-which carries associations and is therefore filled.* »

4 J.-M. PRADIER, « Towards a Biological Theory of the Body in Performance [Vers une théorie biologique du corps en performance] », *New Theatre Quarterly*, vol. 6, n°21, février 1990, p. 95 : « *It is also possible that the strong ties which characterize interpersonal communication among theatre groups united by a common aesthetic or ethical ideal is greatly determined by intensive emotional processes, linked by aesthetic activity as well as personal involvement.* »

5 J.-M. PRADIER, « De la performance theory aux performance studies », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 293.

6 J. M. PRADIER, « Esthétique, corporéité des croyances et identités », J. M. PRADIER (dir.), *Horizons/théâtre*, n°4 : *Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2014, p. 12.

Nombre de pratiques profanes ou non qui constituent le champ de recherche en ethnoscénologie s'inscrivent dans un système de croyances, au sens large du terme. Dans la perspective retenue, celles-ci se définissent pour les individus et les communautés moins par rapport à une doxa, qu'à un habitus spirituel, éthique et esthétique où se retrouvent les constituants de l'expérience sensible : imaginaire, textualité et transtextualité (G. Genette¹), oralité, techniques du corps, danse, musicalité, ornementation, polysensorialité, états émotionnels. Institutionnalisées, les croyances composent des appareils dogmatiques incarnés dans des *synesthésiques* codifiées, aussi pressantes sinon plus que les doctrines dont la connaissance est souvent approximative [...]. De même que la synesthésie se réfère au phénomène de perception simultanée – association couleur/graphème par exemple –, la notion de *synesthésique* ici proposée, désigne la complexité de l'expérience esthétique vécue en son entièreté à l'occasion des cultes, cérémonies, prières, rituels, et autres expressions de la croyance – ou lors de la participation à un spectacle. Dans le domaine des cultes ce sera par exemple le faisceau de stimulations motrices, sensorielles, somato-psychiques fixées dans les rituels. L'encens, le chant, les ornements, la flamme des cierges, le pain trempé dans le vin de la liturgie orthodoxe, maintes fois ressentis par le fidèle qui s'en pénètre devient part de lui-même².

Dans le cas du Théâtre Laboratoire, il est évident qu'une telle « synesthésique » – rassemblant en une expérience sensorielle complexe et indivisible les longues heures de pratique corporelle et vocale dans la salle de travail, les performances dans le petit espace du Théâtre Laboratoire, les chants et les voix de chacun des acteurs, les images christiques et les archétypes de la psyché

1 Voir G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

2 J. M. PRADIER, « Esthétique, corporéité des croyances et identités », J. M. PRADIER (dir.), *Horizons/théâtre*, n°4 : *Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire*, op. cit., p. 12. Pour illustrer ce phénomène de « synesthésique » et la manière dont il s'imprime dans l'esprit et le corps, Jean-Marie Pradier convoque un entretien avec un peintre d'icônes, tiré de C. SAVINKOV, « Genèse de l'icône », *Les Imaginaires – Cause commune*, t. 1, Paris, 1976, p. 31-32 : « [...] un soir, en passant, comme ça, il y avait un très bon chœur rue Pétel [...] et le chœur chantait ces mélodies anciennes ; dans un coin, juste en face de moi il y avait une icône traditionnelle. Alors voilà, j'entends ce chant-là, je regarde l'icône, j'étais ahuri, complètement. Je vois tout à fait la même structure, les mêmes phrases, les mêmes mouvements, les mêmes lignes ; cela m'a frappé terriblement. C'était épouvantable. [...] / C.S. : Il y a donc une relation entre la ligne mélodique et le dessin ? / L. : Non seulement une relation, mais c'est la même chose. » Si l'on s'en réfère à la notion de « synesthésique », cette impression frappante ne s'explique pas tant par le fait que la peinture d'icône traditionnelle et les chants religieux anciens soient réellement « la même chose » et obéissent aux mêmes règles – mais plutôt par la longue expérience synesthésique du peintre qui, à force de peindre ces icônes et d'écouter ces chants, et de les associer dans un contexte chargé de tout un « faisceau de stimulations motrices, sensorielles, somato-psychiques », finit par les relier indissociablement en une même expérience relationnelle. Il s'agit, là encore, d'un phénomène de « condensation relationnelle » tel que l'a théorisé Michael Houseman. Eugenio Barba, dans E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pensée et Pensées », *Le Canoë de Papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, L'Entretemps, Saussan, 2004, p. 18, décrit un phénomène synesthésique extrêmement similaire : « C'est ainsi qu'on célébrait Pâques à Gallipoli, le village de l'Italie du Sud où j'ai passé mon enfance. J'étais profondément religieux. C'était pour moi *un plaisir des sens* que d'aller à l'église, me retrouver dans une pénombre embrasée de lumières, au milieu des ombres et des stucs dorés, des parfums, des fleurs, des personnes recueillies. / J'attendais certains moments privilégiés : l'élévation, la communion, les processions. Être ensemble, se sentir unis, partager quelque chose, me procurait une sensation qui aujourd'hui encore fait vibrer mes sens et leur subconscient. » [Nous soulignons.]

polonaise convoqués dans les spectacles, les associations personnelles et collectives nées de la pratique, le jargon personnel de Grotowski et le vocabulaire officiel forgé par Ludwik Flaszen, les lectures et les conversations nocturnes interminables entre Grotowski et Barba¹ – ait profondément affecté chacun des membres de la compagnie, jusqu'à constituer une forme de « système de croyances, au sens large du terme » et à devenir « part de lui-même ». Zbigniew Cynkutis, dans un entretien avec Jennifer Kumiega, témoigne de la profondeur avec laquelle tous ces éléments se sont imprimés en lui – en insistant sur le rôle essentiel de Grotowski dans ce processus :

C'est la relation forte et directe entre Grotowski et chaque acteur qui a permis à ce dernier d'exprimer quelque chose – quelque chose qui, à l'origine, n'était peut-être pas propre à l'acteur, mais qui, avec le temps, en est venu à lui appartenir. C'est pourquoi une si grande vallée sépare Cynkutis l'homme, [...] quand on enlève tout ce que j'ai reçu du travail avec Grotowski – et Cynkutis après le travail avec Grotowski. Parce que tant de choses, de pensées, d'expériences qui, au départ, m'étaient étrangères et n'étaient pas à leur place, *après une longue pratique et une longue investigation, ont trouvé leur place dans mon système sanguin, dans mon système respiratoire, dans mes muscles*².

Si ce témoignage illustre clairement la « synesthétique » propre à la communauté du Théâtre Laboratoire, et la dimension organique – voire viscérale – de ses effets, il soulève un nouveau problème : dans les propos de Zbigniew Cynkutis, contrairement à ce qu'affirme Grotowski dans *Vers un Théâtre pauvre*, le metteur en scène ne semble pas tant amener les acteurs à développer leurs propres possibilités organiques, dans un réel processus de rencontre entre deux êtres humains

1 Eugenio Barba se souvient ainsi : « J'avais réussi à louer à une famille d'origine allemande une grande chambre confortable où j'avais installé mes livres apportés de Varsovie. J'avais un petit tourne-disque et une quantité de disques achetés en Pologne : hymnes religieux hébraïques, chansons populaires et chants de la résistance polonaise et de la guerre civile espagnole. C'était la paisible tanière où Grotowski et moi nous retirions pour boire de grandes tasses de thé fort, une lavasse noire très efficace pour nous tenir réveillés. On échafaudait des projets, on débattait, on écoutait de la musique, on revoyait un article que j'avais écrit ou Grotowski dictait des notes, on échangeait d'interminables conversations que j'ai transcrites sous forme d'entretiens sous le titre "Le Nouveau Testament du Théâtre". [...] Parfois l'un de nous s'abandonnait à de longs monologues et l'autre servait de caisse de résonance aux pensées, aux souvenirs, aux doutes et aux interrogations qui prenaient vie et s'habillaient de nous. Grotowski parlait de son enfance sans père dans un village de la province polonaise, des livres qu'il avait lus, de Thomas Mann et de Karl May, de sa mère Emilia, de son activité politique et de ses études théâtrales à Cracovie et à Moscou, de son voyage au Turkménistan, de De Gaulle et du maréchal Piłsudski. 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 adorait les grands auteurs romantiques : Słowacki, Norwid et surtout Mickiewicz. Il en connaissait par cœur de longs passages qu'il me récitait. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Mille et une nuits », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 50-51.

2 Z. CYNKUTIS, propos rapportés dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 151-152 : « *It was the strong, direct relationship between Grotowski and each actor that enabled that actor to express something – something that originally may very often not have been the actor's own but that in time came to belong to him. That is why there is such a huge valley between Cynkutis the man, [...] when we take away everything that I got from the work with Grotowski – and Cynkutis after the work with Grotowski. Because so many things, thoughts, experiences, which to begin with were strange to me and didn't belong, after long practice and investigation found their place, in my bloodstream, in my respiratory system, in my muscles.* » [Nous soulignons.]

et de « croissance commune¹ » – que les « remodeler », jusqu'à ce que les transformations opérées en eux finissent par s'intégrer organiquement. C'est ce que souligne le critique Jan Błoński : « on ne pourra probablement jamais savoir dans quelle mesure le metteur en scène se contente simplement de guider les acteurs vers une découverte des formes artistiques qui sont déjà en eux [...] et dans quelle mesure il les impose aux acteurs² ». Selon Jennifer Kumiega, cette contradiction est due à la structure théâtrale dans laquelle Grotowski et ses acteurs opéraient. En effet, malgré la recherche d'une relation humaine de l'ordre du « Je-Tu » théorisé par Martin Buber, « le metteur en scène doit conserver un élément d'observateur et de manipulateur, puisque l'acteur et le metteur en scène sont soumis aux exigences de l'art et au besoin de forme et de structure : ces qualités doivent évidemment, dans une certaine mesure, affecter la relation³ ». Grotowski avoua lui-même à Eugenio Barba :

Le travail du metteur en scène exige un certain *savoir-faire* tactique, nommément l'art de diriger. Généralement parlant, ce genre de pouvoir démoralise. Il implique la nécessité d'apprendre comment manipuler les hommes. Il exige un don pour la diplomatie, un talent froid et inhumain pour les intrigues. Ces caractéristiques suivent le metteur en scène comme son ombre même dans un théâtre pauvre. [...] Ici, comme partout ailleurs, l'obscurité est inséparable de la lumière⁴.

Ainsi, malgré tous les efforts de Grotowski pour abolir la manipulation, pour établir avec ses acteurs « une relation humaine qui transcende la relation professionnelle⁵ », et pour faire tomber les barrières psychiques qui séparent l'acteur et le spectateur-témoin ; selon Jennifer Kumiega, par le fait même de se trouver dans un contexte théâtral, l'acteur, le spectateur et le metteur en scène lui-même restaient en dernier lieu conditionnés par les « conventions de leurs positions respectives, [qui] affectaient de manière cruciale la validité de l'“acte total”⁶ » et l'authenticité de la rencontre :

Car l'acteur ne jouait pas dans le vide, mais face au metteur en scène et devant un public. Et si

1 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 24.

2 J. BŁOŃSKI, « Grotowski and his Laboratory Theatre [Grotowski et son Théâtre Laboratoire] », *Dialog*, édition spéciale en anglais, 1970, p. 143 : « we may never be able to gauge to what extent the director in fact simply guides the actors to a discovery of the artistic forms that are already in them [...] and to what extent he imposes them on the actors ».

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 152 : « the director must retain an element of both the observer and the manipulator; since actor and director are subject to the demands of the art and the need for form and structure : these qualities must obviously, to some degree, affect the relationship ».

4 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 47. [Italiques originaux.]

5 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 303 : « a human relation transcending the professional relation. »

6 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 153 : « the conventions of their respective positions, crucially affected the validity of the “total act” ».

l'un jugeait les “actes totaux” et les utilisait pour construire une structure artistique, et si l'autre était inhibé par cette structure et incapable de répondre – que devenait alors le don, le présent ? Il semblait que la seule façon de libérer le spectateur, l'acteur et le metteur en scène de leurs rôles respectifs était de lever le poids de la convention théâtrale – ce que le Théâtre Laboratoire décida finalement de faire en abandonnant son activité “théâtrale” – en faveur d'une activité “parathéâtrale”¹.

Loin de marquer une rupture dans le parcours de Grotowski, l'abandon du théâtre s'inscrit ainsi profondément dans la continuité de sa démarche, à la recherche d'une situation permettant la rencontre authentique entre deux êtres humains. Avant d'étudier les étapes suivantes de cette longue quête – du parathéâtre à l'Art comme véhicule, en passant par le Théâtre des Sources et le programme *Objective Drama [Drame Objectif]* – et d'interroger leurs prolongements dans la pratique théâtrale contemporaine ; il est à présent nécessaire d'examiner la réception paradoxale des travaux du Théâtre Laboratoire, afin d'être en mesure de comprendre comment, au-delà du théâtre, s'est tissé ce réseau de liens interpersonnels dont le Théâtre Laboratoire constitue le centre névralgique.

1 *Ibid.*, p. 153-154 : « *For the actor was not performing in a vacuum but in front of the director and before an audience. And if the one was judging the “total acts” and using them to construct an artistic framework, and the other was inhibited by that framework and incapable of response – what then became of the giving, the gift ? It seemed that the only way in which the spectator, the actor and the director could be liberated from their respective roles was to lift the weight of theatrical convention – which is what the Laboratory Theatre finally decided to do when they abandoned “theatrical” – in favour of “paratheatrical” activity.* »

III – LE TISSAGE DE LA « TRIBU » DU THÉÂTRE RITUEL : TRANSMISSIONS PRATIQUES, DÉVELOPPEMENTS THÉORIQUES, RAMIFICATIONS HUMAINES

A. LA RÉCEPTION PARADOXALE DU THÉÂTRE LABORATOIRE : DE L'ANONYMAT À LA RENOMMÉE INTERNATIONALE ET À LA POLARISATION DU CHAMP THÉÂTRAL [1959 – 1969]

1. Une nécessaire prise de distance critique envers la complexité et les contradictions de l'historiographie et de la « légende grotowskienne »

Tout en essayant d'éviter le style hagiographique, en croisant des sources différentes et des points de vues parfois divergents, nous n'avons toutefois jusqu'ici fait qu'effleurer certaines des profondes contradictions qui sont à l'œuvre dans la construction de la « légende grotowskienne ». En effet, comme le remarque Kazimierz Braun, la grande majorité des ouvrages sur le travail théâtral et parathéâtral de Grotowski ont été « écrits exclusivement par des participants actifs¹ ». Certes, souligne Braun, cela est « naturel, car la nature même de ces événements excluait les observateurs passifs² » ; mais cela implique, « également de manière très naturelle et inévitable, [que] ces participants nous font part de leurs propres impressions subjectives, émotions, expériences et associations³ », en manquant parfois d'une certaine distance critique face à l'aura fascinante de Grotowski et de son travail. Qui plus est, comme nous l'avons évoqué, Grotowski a consciemment « programmé la réception de sa propre image⁴ », à travers le contrôle strict non seulement de ses propres textes et de leurs traductions, mais également de ceux de ses collaborateurs et, lorsque c'était possible, de ses commentateurs. Zbigniew Osiński souligne ainsi l'une des principales difficultés des études grotowskiennes :

Grotowski a efficacement imposé à beaucoup de personnes, y compris à ses héritiers désignés et

1 K. BRAUN, « Where Is Grotowski ? », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 237 : « *The accounts in both books [l'auteur fait ici référence à J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., et à Z. OSIŃSKI, L. VALLEE ET R. FINDLAY (trad.), *Grotowski and His Laboratory [Grotowski et son Laboratoire]*, PAJ Publications, New York, 1986] as well as many accounts already published in theatre magazines, are written exclusively by active participants* ».

2 *Ibid.* : « *This natural, because the very nature of those events excluded passive observers.* »

3 *Ibid.* : « *At the same time, also in a very natural and inevitable way, these participants tell us their own subjective impressions, emotions, experiences, and associations.* »

4 Z. OSIŃSKI, « L'opera di Jerzy Grotowski come oggetto di studi [L'œuvre de Grotowski comme objet d'étude] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 527 : « *ha programmato la ricezione della propria immagine* ».

à la plupart des spécialistes de son œuvre, le livre *The Grotowski Sourcebook*, publié moins de deux ans avant sa mort, comme une sorte de version canonique de toutes les connaissances possibles sur le sujet, la seule et unique vérité délivrée aux croyants. C'est ainsi qu'il voulait se voir, et c'est ainsi qu'il a programmé la réception de sa propre image. Tant que nous n'aurons pas le courage de sortir de ce cercle vicieux, ce qui, outre le courage, exige bien sûr une compétence adéquate, nous sommes condamnés à rester enfermés dans le cercle de l'orthodoxie, du savoir canonique et, par conséquent, à la répétition de ce que l'artiste lui-même nous a invités à croire¹.

Notre travail n'échappe pas à cette difficulté : la grande majorité des ouvrages sur lesquels nous nous appuyons ont été rédigés par des chercheurs que nous pourrions considérer comme des « adeptes » de Grotowski – ce qui présente à la fois l'intérêt de nous ouvrir à une vision interne du travail, à une lecture d'« initiés » ; et l'inconvénient ou le risque de rester dans le « cercle de l'orthodoxie » que met en évidence Zbigniew Osiński.

Aussi, tout en prenant acte de cette difficulté majeure, il est nécessaire, pour ne pas se laisser indirectement dicter par « Grotowski et compagnie² » l'histoire du Théâtre Laboratoire, d'en interroger de manière historicisée la réception paradoxale – et de confronter les faits historiquement connus aux mythes véhiculés *a posteriori* par les membres de la compagnie. Ludwik Flaszen, en analysant la transition du Théâtre Laboratoire vers le parathéâtre, écrit :

Grotowski, aussi loin que je remonte, qualifiait notre Teatr-Laboratorium d'*ashram*, c'est-à-dire de refuge au désert. C'est vrai, nous étions paradoxalement un théâtre de refuge au désert sur la place centrale de la ville. Grotowski disposait maintenant d'une sorte de véritable refuge au désert, au milieu des arbres, au bord d'un étang, avec un vrai ciel sur la tête.

C'est devenu un centre de recherches diverses pendant plus de dix ans. Ces recherches ont été avec le temps aussi menées en ville, sur les routes, lors de randonnées, mais elles sont nées ici, dans le silence de la forêt. Au désert.

Il y avait également des manifestations ouvertes, très fréquentées. D'authentiques pèlerinages de personnes en quête d'expériences spirituelles affluaient du monde entier³.

1 *Ibid.*, p. 527 : « Grotowski ha efficacemente imposto a molti, compresi i suoi eredi designati e la maggior parte degli studiosi del suo lavoro, il libro *The Grotowski Sourcebook*, pubblicato meno di due anni prima della sua morte, come una sorta di versione canonica di tutta la conoscenza possibile sull'argomento, l'unica e ultima verità consegnata ai credenti. Così ha voluto vedere se stesso, et così ha programmato la ricezione della propria immagine. Fino a che non avermo il coraggio di uscire da questo circolo vizioso, che in aggiunta al coraggio, ovviamente, richiede una adeguata competenza, siamo condannati a restare chiusi nel cerchio dell'ortodossia, del sapere canonico e, di conseguenza, alla ripetizione de ciò che l'artista stesso ci ha invitato a credere. »

2 L. FLASZEN, *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*

3 L. FLASZEN, « Grotowski et le silence », *Teatro e Storia*, vol. XXIII, 2009, p. 51.

Ainsi, tout en conservant son statut d'enclave, d'« *ashram* » ou de « refuge au désert », en à peine une décennie, le groupe du Théâtre Laboratoire était passé de l'anonymat d'un petit théâtre de seconde zone en Pologne à un « centre de recherches » jouissant d'une reconnaissance internationale qui en faisait un véritable lieu de pèlerinage – non seulement pour les acteurs, mais également pour des « personnes en quête d'expériences spirituelles [qui] affluaient du monde entier » : à la charnière des années soixante et soixante-dix, « le Théâtre Laboratoire polonais [était] au sommet de sa gloire¹ », « Paris, Édimbourg et New York chant[aient] les louanges de Grotowski² », et ce dernier jouissait d'un « statut de dieu parmi les troupes expérimentales de l'Ouest³ ». Cette renommée internationale, soulignée par Flaszen, est indiscutable. Toutefois, note Magda Romanska, « si Grotowski était acclamé à l'étranger, particulièrement en Amérique, sa position en Pologne était pour le moins ambiguë. Tant les professionnels du théâtre que le public polonais le traitaient avec suspicion, ignorant le plus souvent son travail et son groupe⁴ ». Nous avons déjà évoqué les nombreuses accusations de mysticisme, de charlatanisme ou de sectarisme dont le directeur du Théâtre Laboratoire fut la cible ; ainsi que la « réputation de non-coopération⁵ » de Grotowski et Flaszen quant à leur prétendue « Méthode de l'Acteur », qui leur valut d'être largement critiqués, méprisés – ou purement et simplement ignorés par leurs confrères polonais. Magda Romanska remarque ironiquement :

Bien que les archives de l'Institut Grotowski soient remplies de communiqués de presse – consciencieusement rédigés par Flaszen, Barba et Grotowski lui-même – vantant les succès européens et américains du Théâtre Laboratoire, ces communiqués ont rarement atteint un public plus large que le Ministère de la Culture, qui finançait les voyages internationaux du groupe⁶.

1 J. CUESTA, J. SLOWIAK, *Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 1 : « *Grotowski's company, the Polish Laboratory Theatre, is at the height of its fame.* »

2 *Ibid.* : « *Paris, Edinburgh, and New York have sung Grotowski's praises.* »

3 I. WARDLE, « Big Catch from Poland [Une grosse prise en provenance de Pologne] », *The Times*, 24 août 1968, p. 18 : « *a god-like status among the experimental troupes of the West* ». Grotowski fut ainsi décrit certains critiques américains comme « l'un des plus grands artistes de théâtre qui ait jamais vécu ». E. STEWARD, « Uninformed [Non-informé] » *New York Times*, 23 février 1969 ; cité dans M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 57 : « *one of the greatest artists in the theatre that has ever lived* ». Face à cette pléthore de louanges, le critique Ronald Bryden commenta : « Grotowski : tel est le nouveau nom de Dieu du théâtre. Il est le mage des mages, le gourou des gourous : le maître suprême devant lequel s'inclinent le Living Theatre, Peter Brook et la Tulane Drama Review. » R. BRYDEN, « A Myth in Stepney [Un mythe à Stepney] », *Observer*, 28 septembre 1969, p. 27 : « *Grotowski: such is the theatre's newest name of God. He is the magis' mage, guru of the gurus: the ultimate to which Living Theatre, Peter Brook and the Tulane Drama Review bow down.* »

4 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 57 : « *However, while Grotowski was acclaimed abroad, particularly in America, his position in Poland was ambiguous to say the least. Both Polish theatre professionals and audiences treated him with suspicion, mostly ignoring his work and his group.* »

5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski, op. cit.*, p. 46 : « *a reputation of non-cooperation* ».

6 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 58 : « *Although the Grotowski Institute's archives are full of press releases – dutifully drafted by Flaszen, Barba, and Grotowski himself – heralding the Laboratory Theatre's European and American successes, rarely did the releases reach a readership broader than the Ministry of Culture, which paid for the group's international travels.* »

Par ailleurs, si la presse internationale s'étonna de cette absence de reconnaissance du Théâtre Laboratoire dans son propre pays, et si certains articles espéraient – voire affirmaient¹ – un début de reconnaissance des travaux de Grotowski en Pologne, « très en retard sur le reste du monde dans son intérêt pour ce révolutionnaire du théâtre² » ; Magda Romanska précise que cette affirmation « aussi pleine d'espoir et d'optimisme soit-elle, était exagérée et prématurée³ » :

À cette époque, tant la communauté théâtrale polonaise que le public manifestaient un authentique désintérêt pour Grotowski, son théâtre ou sa méthodologie. En fait, les professionnels du théâtre polonais se méfiaient de tous les Occidentaux qui venaient en Pologne pour découvrir les méthodes de Grotowski, et n'hésitaient pas à exprimer leurs sentiments à ce sujet. Hovhannes I. Pilikian, l'un des rares Occidentaux à avoir visité la Pologne en 1969 à la recherche des racines de Grotowski, a décrit de manière poignante sa réaction à ce qu'il perçut comme un mépris presque ostentatoire envers Grotowski de la part de ses pairs polonais : « Ce fut [...] un choc de découvrir que dans son propre pays, Grotowski est “remis à sa place” par ceux qui le connaissent, et qu'il n'y a aucune ambiguïté dans leur attitude⁴ ». La découverte par Pilikian de la position infortunée de Grotowski en Pologne était choquante parce qu'elle s'écartait complètement de l'image de gourou théâtral que Grotowski avait créée et cultivée à l'étranger⁵.

1 On peut ainsi lire, en 1965, dans un article du *Times* de la main d'un critique britannique anonyme : « Enfin, les talents de metteur en scène et de formateur d'acteurs de Jerzy Grotowski commencent à être appréciés chez lui, en Pologne. Pendant longtemps, la Pologne a semblé très en retard sur le reste du monde dans son intérêt pour ce révolutionnaire du théâtre qui bouleverse les pièces traditionnelles et apprend aux acteurs à se servir du yoga et à projeter ainsi une intensité rarement atteinte sur un plateau. [...] En Pologne même, M. Grotowski commence à ressembler moins au chef d'un culte hérétique isolé. Il est désormais possible de trouver des gens de théâtre polonais qui parlent de lui en termes favorables ou qui, au moins, tempèrent leurs critiques. » « Poland Begins to Appreciate Grotowski [La Pologne commence à apprécier Grotowski] », *The Times*, 16 août 1965 : « *At last, Jerzy Grotowski's talents as a director and trainer of actors are getting to be appreciated at home in Poland. For a long time Poland seemed far behind the rest of the world in its interest in this theatrical revolutionary who turns traditional plays inside out and teaches actors to make use of Yoga and thereby to project an intensity rare on any stage. [...] In Poland itself, Mr. Grotowski is beginning to seem less like the leader of an isolated heretical cult. It is now possible to find Polish theatre people who will speak favorably of him or will at least temper their criticism.* »

2 *Ibid.* : « *far behind the rest of the world in its interest in this theatrical revolutionary* ».

3 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 58 : « *The assessment, however hopeful and optimistic, was overstated and premature.* »

4 H. I. PILIKIAN, « Grotowski: Seen from Poland [Grotowski : Vu de Pologne] », *Drama: The Quarterly Theatre Review*, n°95 (Hiver, 1969), p. 62.

5 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 58-59 : « *At that time, both the Polish theatre community and the audiences were genuinely uninterested in Grotowski, his theatre, or his methodology. In fact, Polish theatre professionals mistrusted anyone from the West who came to Poland to learn about Grotowski's methods and were not in the least shy about expressing their feelings on the subject. Hovhannes I. Pilikian, one of a few Westerners who visited Poland in 1969 in search of Grotowski's roots, poignantly described his reaction to what he perceived to be an almost ostentatious contempt towards Grotowski from his Polish peers: "It was [...] something of a shock to discover that in his own country Grotowski is 'put in his place' by those who know him and that there is no ambiguity in their attitude." Pilikian's discovery of Grotowski's hapless position in Poland was shocking because it completely diverged from the image of a theatrical guru that Grotowski created and cultivated abroad.* »

Qui plus est, la chercheuse ajoute :

Depuis 1969, la réputation de Grotowski en Pologne n'a guère changé, même si le mépris a fait place à une indifférence polie. En 1999, après la mort de Grotowski, *Dialog*, l'un des principaux journaux littéraires et artistiques polonais, a demandé à Krzysztof Jędrysek, alors doyen de la section d'art dramatique au sein de la célèbre École nationale de théâtre de Cracovie, de commenter le décès de Grotowski. Bien que Jędrysek ait essayé d'être diplomate, son commentaire lourd de sens reflétait la réalité actuelle : « Pour beaucoup de gens, le nom de Grotowski n'évoque rien du tout¹ »².

Cette considérable – et durable – différence de réception des travaux du Théâtre Laboratoire entre la Pologne et le reste du monde s'explique en partie, comme nous l'avons montré, par le fait que la pratique du « montage » et l'attitude blasphématoire envers les grands textes classiques, qui furent à la fois si choquantes et si fascinantes pour la sphère théâtrale internationale et firent la renommée de Grotowski au-delà des frontières de la Pologne, étaient monnaie courante à l'intérieur de celles-ci : loin de passer pour un révolutionnaire en son propre pays, Grotowski s'inscrivait en quelque sorte dans le canon théâtral polonais, dans le sillage de la Grande Réforme et de la « tradition schillerienne [qui] – au moins comme modèle – [était devenue] un passage obligé jusque dans les théâtres provinciaux³ ». Toutefois, si cet argument pourrait justifier un certain manque d'intérêt, il

1 K. JĘDRYSEK, cité dans B. GUCZALSKA, « Polskie środowisko teatralne wobec Grotowskiego [La communauté théâtrale polonaise envers Grotowski] », *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, juin 2009, p. 21. Entretien originellement publié dans *Dialog*, n°9, 1999, p. 135.

2 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 59 : « Little has changed since 1969 with respect to Grotowski's reputation in Poland, although contempt has given way to polite indifference. In 1999, following Grotowski's death, *Dialog*, one of Poland's leading literary and art journals, asked Krzysztof Jędrysek, then Dean of Acting at the famed State School of Theatre in Cracow, to comment on Grotowski's passing. Although Jędrysek tried to be diplomatic, his ponderous comment reflected the current reality: "For many people, the name Grotowski doesn't even ring a bell". » Pour illustrer cette absence quasi-complète de Grotowski dans la mémoire théâtrale polonaise contemporaine, Magda Romanska emprunte à un article de B. GUCZALSKA, « Polskie środowisko teatralne wobec Grotowskiego [La communauté théâtrale polonaise envers Grotowski] », *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, juin 2009, p. 21, une « anecdote poignante sur quatre étudiants metteurs en scène internationaux qui s'étaient récemment rendus en Pologne pour étudier la mise en scène à l'École nationale de théâtre de Cracovie. Ils étaient venus à Cracovie de Yougoslavie, de Colombie et d'Israël, et avaient appris le polonais dans le seul but d'étudier la célèbre méthode Grotowski à sa source. Comme ils l'ont rapidement découvert, personne à la prestigieuse école de théâtre de Cracovie n'enseignait la méthode Grotowski. De plus, presque personne ne savait, ni ne s'intéressait, même de loin, à ce que cette méthode pouvait impliquer ». M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 59 : « In one article, Beata Guzalska, for example, shared a poignant anecdote about four international student directors who had recently visited Poland to study directing at the State School of Theatre in Cracow. They had come to Cracow from Yugoslavia, Columbia and Israel, having learned Polish with the sole purpose of studying the famed Grotowski method at its source. As they soon discovered, nobody at Cracow's prestigious theatre school was teaching the Grotowski method. Moreover, scarcely anyone knew, or was even remotely interested in, what this method might entail. »

3 K. PUZYNA, « Grotowski and Polish Romantic Drama [Grotowski et le Théâtre romantique polonais] », traduit en anglais américain par J. CONRAD, *Theatre Three*, n°4 (Printemps, 1988), p. 45, cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 52 : « the Schillerian tradition – at least as a model – became compelling even in provincial theatres ».

est insuffisant pour expliquer la profonde « suspicion¹ » et le « mépris presque ostentatoire envers Grotowski de la part de ses pairs polonais² ». Dans son étude de la réception polonaise, Magda Romanska rassemble de nombreux témoignages dans lesquels Grotowski est accusé d'être « un “escroc”, un “chef de secte” et un “manipulateur³” » ; un « faux prophète⁴ » et un « intellectuel suspect, cherchant toujours à faire avancer ses propres intérêts⁵ » ; voire de « traiter ses acteurs inhumainement⁶ » en « encourageant une dynamique pathologique au sein de son groupe⁷ » :

Il y avait quelque chose qui n'allait pas chez lui, ses acteurs étaient surexploités et mouraient prématurément⁸. Grotowski a franchi des frontières qui n'étaient pas censées être franchies. [...] Les acteurs professionnels l'ont toujours traité avec méfiance, convaincus que – grâce à son charisme et à sa cruauté – il contraignait ses acteurs à sacrifier leur vie pour lui⁹.

Ces témoignages contrastent fortement avec l'analyse de Jennifer Kumiega, selon laquelle

1 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 57 : « suspicion ».

2 *Ibid.*, p. 58 : « an almost ostentatious contempt towards Grotowski from his Polish peers ».

3 J. DERKACZEW, « Grotowski po raz pierwszy [Grotowski pour la première fois] », *Gazeta Wyborcza*, 18 décembre 2009, p. 17 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 60 : « a “con man”, a “sect leader”, and a “manipulator” ».

4 Ł. DREWNIAK, K. LUPA, « Fałszywy mag świątyni teatru [Le faux prophète du temple théâtral] », *Dziennik*, n°80, 4-5 avril 2009 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 60 : « false prophet ».

5 *Ibid.* : « a suspect intellectual, always looking to advance his own interests ».

6 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 60 : « treating his actors inhumanely ».

7 *Ibid.* : « fostering a pathological dynamic within his group ».

8 De fait, Antoni Jahołkowski mourut d'un cancer, à cinquante ans, le 1er septembre 1981, mettant un terme aux représentations de la dernière performance du Théâtre Laboratoire, *Thanatos Polski [Thanatos polonais]* ; Jacek Zmysłowski, l'un des « guides » essentiels de la période du parathéâtre, mourut également d'un cancer, à vingt-neuf ans, le 4 février 1982 ; Stanisław Scierski se suicida, à Wrocław, le 11 juillet 1983, à quarante-quatre ans ; Zbigniew Cynkutis mourut d'un accident de voiture, le 9 janvier 1987, âgé de quarante-neuf ans ; et Ryszard Cieślak mourut lui aussi d'un cancer, le 15 juin 1990, à cinquante-trois ans. Quoique les membres du Théâtre Laboratoire aient été connus pour fumer beaucoup de cigarettes, le lien direct entre les activités théâtrales de Grotowski et ces morts prématurées reste pour le moins discutable. Toutefois, il est compréhensible que de tels événements n'aient pas contribué à redorer le blason du Théâtre Laboratoire aux yeux de ceux qui le considéraient déjà comme un rassemblement d'« impuissants artistiques, des estropiés émotionnels sans talent et au psychisme malade et limité, qui considèrent l'art comme une compensation à leurs carences émotionnelles [et qui] vendent leurs propres émotions, qui sont très probablement tordues et pathologiques, dans un acte d'« exhibitionnisme dégoûtant », « une invitation au voyeurisme ». » G. HOLOUBEK, cité dans B. GUCZALSKA, « Polskie środowisko teatralne wobec Grotowskiego [La communauté théâtrale polonaise envers Grotowski] », *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, juin 2009, p. 23 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 60 : « artistic impotents, emotional cripples without talent and with sick and limited psyches, who look at art as compensation for their emotional shortcomings. They sell their own emotions, which are most likely twisted and pathological, in an act of “disgusting exhibitionism”, “an invitation to voyeurism” ».

9 B. GUCZALSKA, « Polskie środowisko teatralne wobec Grotowskiego [La communauté théâtrale polonaise envers Grotowski] », *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, juin 2009, p. 21-24 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 60 : « There was something wrong with him, his actors were overexploited and died prematurely. Grotowski crossed some borders that weren't supposed to be crossed. [...] Professional actors always treated him with distrust, convinced that – thanks to his charisma and cruelty – he coerced his actors to sacrifice their lives for him. »

« le rejet personnel de Grotowski par tant de ses collègues¹ » ne se fonde pas tant sur « une personnalité, une méthode ou une “foi imposée”² », que sur leur refus des « exigences presque surhumaines découlant d'une vision des possibilités spirituelles dynamiques inhérentes au processus du jeu de l'acteur³ ». La chercheuse conclut en s'appuyant sur une réflexion de Jan Błoński, qui explique l'impopularité du Théâtre Laboratoire par le fait qu'il « s'oppose aux habitudes d'une époque qui préfère changer les conditions plutôt que les attitudes, les circonstances plutôt que les âmes⁴ ». Autrement dit, selon ces chercheurs et critiques acquis à la cause grotowskienne, le rejet du Théâtre Laboratoire vint avant tout de ceux qui, par manque de courage et d'abnégation dans la pratique théâtrale, étaient incapables de comprendre les enjeux et de répondre aux « exigences presque surhumaines » de cette entreprise, qui impliquait de croire à la possibilité d'atteindre, à travers le théâtre, une rencontre humaine qui dépasse le théâtre. Toutefois, cette analyse teintée de romantisme se réduit en fait au mythe du poète maudit, créateur de génie incompris et rejeté par ses contemporains du fait de son génie même. Cette position fut par ailleurs revendiquée par le Théâtre Laboratoire, dans son *Étude sur Hamlet [Studium o Hamlecie]*, d'après Shakespeare et Wyspiański. Dans cette pièce, préparée entre 1963 et 1964, alors que le « futur du théâtre était incertain⁵ » et que la « direction et les acteurs n'avaient aucune sécurité financière, pas même un salaire garanti pour le mois suivant⁶ » ; Hamlet, incarné par Zygmunt Molik, était dépeint comme un intellectuel impuissant et incompris, et par conséquent rejeté et marginalisé par la plèbe :

Hamlet est seul, il s'isole, on l'isole. Toutes ses tentatives de contact échouent. Le seul fait qu'il existe le condamne à être marginalisé. Mais comment définir sa solitude, comment confronter son isolement à la communauté qui l'entoure ? Quel sens donner à son détachement d'*outsider* ? Et qui sont les *insiders* ? [...] *Hamlet* est devenu un drame rural dont le héros est le juif du village⁷.

Si l'enjeu principal de ce spectacle était selon Ludwik Flaszen d'interroger, d'attaquer et de profaner le « mythe de l'intelligentsia⁸ », profondément ancré dans la psyché polonaise ; comment ne pas voir

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 52 : « the personal rejection of Grotowski by so many of his colleagues ».

2 *Ibid.* : « a personality, a method or an “imposed faith” ».

3 *Ibid.* : « almost superhuman demands springing from a vision of the dynamic spiritual possibilities inherent in the process of acting ».

4 J. BŁOŃSKI, « Grotowski and his Laboratory Theatre [Grotowski et son Théâtre Laboratoire] », *Dialog*, édition spéciale en anglais, 1970, p. 145 ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 53 : « it opposes the ways of an age which prefers to change conditions rather than attitudes, circumstances rather than souls ».

5 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 161 : « Il futuro del teatro era incerto. »

6 *Ibid.* : « La direzione e gli attori non avevano nessuna sicurezza finanziaria, non era garantito nemmeno lo stipendio per il prossimo mese. »

7 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Hamlet sans amis », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 82-83.

8 Ludwik Flaszen explique ainsi ce « mythe de l'intelligentsia », qui est l'une des incarnations polonaises du mythe

dans cette adaptation une incarnation de la situation du Théâtre Laboratoire qui à cette époque faisait face à une opposition radicale, et à la « menace d'une fermeture imminente¹ » ? Qui plus est, dans la reconstruction *a posteriori* de l'histoire du Théâtre Laboratoire par Grotowski, Flaszen et ce que Robert Findlay appelle la « diaspora² » grotowskienne, il est fréquemment suggéré que la compagnie a vécu en Pologne communiste dans un état de constante précarité, attaquée et menacée de tous côtés. Kazimierz Braun commente :

Ce que je dois dire, c'est que Kumiega comme Osiński suggèrent apparemment (peut-être inconsciemment) que Grotowski et son groupe ont été constamment persécutés et combattus par les autorités officielles polonaises et qu'ils n'ont été que rarement soutenus et aidés³. Cela n'est vrai qu'en ce qui concerne la période d'Opole, et encore, pas à cent pour cent. C'est un fait que Grotowski et le Théâtre Laboratoire ont, à un moment donné, défini leurs positions dans le système officiel polonais et obtenu soutien et aide. Cela a créé une sorte d'« ombre » (comme l'aurait dit Joseph Conrad) autour de Grotowski et du Laboratoire. Et cette « ombre » a eu un impact sur l'attitude de certains milieux polonais à son égard. Les analyses futures ne peuvent se

sacrifier individuel d'un héros rédempteur au profit de la collectivité – et qui fut, à ce titre soumis à la « dialectique de l'apothéose et de la dérision » dans *l'Étude sur Hamlet* du Théâtre Laboratoire : « Lorsque notre pays n'avait pas d'existence propre, la population devint de plus en plus passive tout au long du XIX^e siècle. L'intelligentsia a combattu et créé une nouvelle culture et une nouvelle conscience : elle a maintenu la nation en vie malgré son absence d'existence politique. Mais l'intelligentsia n'est plus d'actualité. Le mythe est qu'en portant la culture, nous rachetons les autres. [...] Mais nous voulons encore nous accrocher à l'idée consciente de l'intelligentsia ; cela est malheureusement pernicieux – cela crée en nous un double sentiment d'orgueil et de ridicule. » L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 312 : « *When our country didn't have its own existence, the population grew passive throughout the nineteenth century. The intelligentsia fought for and created a new culture and a new awareness: they kept the nation alive despite its lack of political existence. But the intelligentsia is no longer topical. The myth is that by carrying the culture, we redeem the others. [...] But we still want to hold on to the conscious idea of the intelligentsia; this is unfortunately pernicious – it creates in us a double sense of loftiness and ridicule.* »

1 *Ibid.*

2 R. FINDLAY, « Grotowski's Laboratory Theatre – Dissolution and diaspora [Le Théâtre Laboratoire de Grotowski – Dissolution et diaspora] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 172.

3 Toutefois, comme nous l'avons vu, dans son travail historiographique, Zbigniew Osiński met lui-même en évidence les « confabulations délibérées » de Grotowski. Ainsi peut-on lire, dans la note introductive de son ouvrage : « En ma présence, par exemple, [Grotowski] ne pouvait pas parler de certaines choses dont il parlait le plus souvent efficacement avec des personnes plus jeunes, comme le fait que le Théâtre Laboratoire fût persécuté dans la Pologne communiste. Je ne savais que trop bien qu'une telle déclaration ne pouvait se référer qu'à Opole, en aucun cas à Wrocław. Devant les différentes fables inventées par Grotowski, un témoin comme moi était parfois malvenu. » Z. OSIŃSKI, « Dall'autore [À propos de l'auteur] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, *op. cit.*, p. 23-24 : « *In mia presenza, ad esempio, lui non poteva parlare di alcune cose di cui per lo più parlava efficacemente con i più giovani, come il fatto che il Teatro Laboratorio fosse perseguitato nella Polonia comunista. Io sapevo fin troppo bene che una simile affermazione poteva riferirsi soltanto ad Opole, in nessun caso a Wrocław. Davanti alle varie favole inventate da Grotowski, un testimone come me a volte era indesiderato.* » La critique de Kazimierz Braun est donc surprenante – mais elle peut toutefois s'expliquer par deux éléments. Premièrement, comme le souligne Braun lui-même, la traduction anglophone par Lillian Vallee et Robert Findlay du livre de Z. OSIŃSKI, *Grotowski and His Laboratory [Grotowski et son Laboratoire]*, PAJ Publications, New York, 1986, n'en propose qu'une version considérablement abrégée, qui par souci de synthèse sacrifie un certain nombre de nuances de l'ouvrage original. Deuxièmement, l'édition italienne à partir de laquelle nous travaillons, Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio [Jerzy Grotowski et son Laboratoire]*, Bulzoni Editore, 2011, publiée vingt-cinq ans après l'ouvrage commenté par Kazimierz Braun, a été largement complétée et amendée par l'auteur, qui y a très probablement ajouté certaines nuances à mesure de ses propres découvertes.

permettre d'éviter ce problème¹.

Ainsi, s'il est vrai que les conditions culturelles et politiques de la Pologne communiste étaient difficiles, et s'il est également vrai que Grotowski, Flaszyn et toute l'équipe du Théâtre Laboratoire durent recourir à des ruses et à des stratagèmes complexes pour garantir l'existence de la compagnie, qui fut parfois réellement menacée ; il sera nécessaire, dans la suite de notre travail, de montrer, d'une part, comment ces ruses permirent au Théâtre Laboratoire de conquérir une position relativement confortable au sein des institutions polonaises ; et d'autre part, comment ces stratagèmes purent être assimilés à des compromissions politiques, jetant ainsi une « ombre » sur la réception polonaise de Grotowski.

2. Des débuts difficiles : le Théâtre des 13 Rangs à la conquête des spectateurs, entre stratégie et compromis politiques [1959 – 1962]

Entre octobre et novembre 1969, lors de sa tournée à New York, le Théâtre Laboratoire donna quarante-huit performances d'*Akropolis*, du *Prince constant* et d'*Apocalypsis cum figuris*, dans l'église méthodiste de Washington Square à Greenwich Village, qui connurent un succès retentissant. Dans une lettre ouverte adressée à Grotowski, le critique américain Eric Bentley rend compte avec humour de la frénésie des spectateurs qui se pressaient contre les portes de l'église en espérant obtenir des places – qui se vendaient à deux cent dollars sur le marché noir² – pour cet événement historique :

Vous avez été une expérience traumatisante pour New York, et même si cela pourrait faire beaucoup de bien à New York, il semble bien que notre ville ait eu beaucoup à supporter. Avez-vous la moindre idée du nombre de personnes qui ont subi des rebuffades, voire des insultes, dans leurs tentatives de voir le Théâtre Laboratoire Polonais ? J'ai l'impression d'avoir passé la majeure partie d'octobre et de novembre à rendre visite aux blessés. Leurs cris résonnent encore

1 K. BRAUN, « Where Is Grotowski ? », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 237 : « *What I simply must say is that both Kumiega and Osinski apparently suggest (maybe not consciously) that Grotowski and his group have been constantly persecuted and combatted by Polish official authorities and only rarely backed and helped. This is actually true only in reference to the Opole period, and even then not 100 percent. It is a fact that Grotowski and the Laboratory Theatre at one time defined their positions in the official Polish system and gained support and help. This created some kind of "shadow" (as Joseph Conrad would have said) around Grotowski and the Laboratory. And this "shadow" had an impact on the attitude of some Polish circles toward him. Future analysis cannot afford to avoid this problem.* »

2 E. BENTLEY, « Dear Grotowski : An Open Letter [Cher Grotowski : Une lettre ouverte] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 169 : « *It would call your Poor Theatre elemental theatre to avoid jokes about poor theatre at \$200 a seat, which is what your tickets were selling for on the black market.* »

dans mes oreilles. Les portes d'église n'ont pas subi de tels coups depuis que Martin Luther y a planté de grands clous – la rumeur dit que Theodore Mann, par exemple, a frappé à la vôtre toute la nuit et n'a jamais pu entrer – bien qu'il ait eu des billets¹.

Ce témoignage, datant de 1969, contraste fortement avec les premiers spectacles du Théâtre des 13 Rangs, puis du Théâtre Laboratoire, à Opole ; pour lesquels « les spectateurs étaient rares, souvent très rares, parfois inexistant² ». Qui plus est, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le succès international du Théâtre Laboratoire n'améliora pas sa situation en Pologne – au contraire : « le fait que Grotowski soit devenu un gourou pour la génération flower-power américaine a en fait contribué à la marginalisation de son travail et de ses méthodes dans les cercles théâtraux polonais³ ». Le récit du critique polonais Jan Kott, datant de 1970, donc « à l'apogée de l'engouement américain pour Grotowski⁴ », témoigne de cette indifférence polonaise :

J'ai vu le Théâtre Laboratoire de Grotowski pour la première fois il y a sept ou huit ans à Opole [...]. Le public était limité à vingt-cinq personnes, mais ce soir-là, seuls quatre ou peut-être cinq invités de Varsovie et deux jeunes filles de l'école locale sont venus assister à la représentation d'*Akropolis*. J'ai vu le théâtre de Grotowski pour la deuxième fois trois ans plus tard. Il avait déjà déménagé à Breslau [Wrocław], où il avait obtenu un espace dans l'ancien hôtel de ville [...]. Au théâtre de Grotowski, le public était à nouveau limité à trente ou quarante personnes, mais lors de cette représentation du *Prince constant*, il n'y en avait pas plus d'une douzaine. À cette époque déjà, Grotowski avait ses partisans et ses ennemis, mais le nombre de personnes dans les deux camps se comptait sur les doigts des deux mains. Pendant toutes ces années, le théâtre de Grotowski n'est pas entré dans la vie théâtrale polonaise ; il n'attirait pas même les jeunes. Il était en Pologne, mais en réalité il n'existait pas en Pologne⁵.

1 *Ibid.*, p. 166 : « *You have been a traumatic experience for New York and while this might do New York a lot of good, it would certainly seem that our city had a lot to put up with. Have you any idea how many people have suffered rebuff, if not insult, in their attempts to see the Polish Laboratory Theatre ? I seem to have spent most of Octobre and November visiting the wounded. Their cries still ring in my ears. Church doors have not suffered such blows since Martin Luther drove great nails into them – rumor has it that Theodore Mann, for one, went on pounding on yours all through night and never did get in – though he had tickets.* »

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Traversées du désert et voyages en auto-stop », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 39.

3 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 62 : « *On the contrary, the fact that Grotowski became a guru to America's flower-power generation actually contributed to marginalization of his work and his methods in Polish theatrical circles.* »

4 *Ibid.*, p. 57 : « *at the peak of the American Grotowski craze* ».

5 J. KOTT, « Why Should I take part in the sacred dance ? [Pourquoi devrais-je participer à la danse sacrée ?] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 134 : « *I saw Grotowski's Laboratory Theatre for the first time about seven or eight years ago in Opole [...]. The audience was restricted to twenty-five, but that evening only four or perhaps five guests from Warsaw and two young girls from the local school came to the performance of Akropolis. I saw Grotowski's theatre for the second time three years later. He had already moved to Breslau [Wrocław], where he was given space in the old town hall [...]. At Grotowski's theatre the audience was again restricted to thirty or forty, but at that performance of The Constant Prince there were no more than a dozen or so. Grotowski already at that time had his enthusiasts and his enemies, but the number in both camps could be*

Il est nécessaire de rappeler que comme tous les théâtres polonais à cette époque, le Théâtre des 13 Rangs était financé par les autorités municipales desquelles il dépendait, à Opole – et était ainsi malgré tout soumis dans une certaine mesure à une « obligation de résultat » : la mission des théâtres polonais était d'apporter la culture aux masses, et donc, très concrètement, de remplir les salles. Ainsi, malgré les accords passés entre Grotowski, Flaszen et les autorités d'Opole lors de la reprise du Théâtre des 13 Rangs, en 1959, censés garantir « un emploi pour tous les acteurs de la compagnie, un poste stable pour le directeur littéraire, le libre choix du répertoire et de la compagnie, une subvention fixe et un budget permettant de réaliser le travail sans surprises constantes¹ », le théâtre, en tant que service public, était surveillé et devait rendre des comptes aux autorités locales. Par exemple, dans le journal *Trybuna Opolska [La Tribune d'Opole]*, le 16 juin 1960, furent publiés conjointement le programme du Théâtre des 13 Rangs pour la saison 1960-1961, et un compte rendu de la « réunion de la Commission de la Culture du Parti Communiste de la ville² ». Dans ce compte rendu, si le programme de la saison suivante est jugé « ambitieux et ne suscite en principe aucune réserve³ » aux yeux de la Commission, il est toutefois précisé :

En revanche, la façon dont les spectacles sont mis en scène est discutable. Un spectateur moyennement éduqué (sur lequel, en somme, le théâtre devrait compter) ne peut pas réellement déchiffrer le spectacle. Selon la Commission, le théâtre devrait se rapprocher du spectateur, être plus compréhensible, et ne pas célébrer l'expérimentation pour elle-même, l'expérience pour elle-même.

Après avoir reçu l'assurance de Jerzy Grotowski que la direction du théâtre ferait tout son possible pour rendre ses activités plus compréhensibles pour les spectateurs, la commission culturelle de la ville a accepté le programme du répertoire, soutenant en particulier le projet concernant la création d'un Théâtre d'Actualité⁴.

counted on the fingers of both hands. During all those years Grotowski's theatre did not enter into Poland's theatrical life; it did not attract even the young. It was in Poland, but really did not exist in Poland. »

- 1 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 110 : « la garanzia dell'assunzione per tutti gli attori della compagnia, un posto stabile per il direttore letterario, libera scelta per il repertorio e la compagnia, sovvenzione fissa e budget che permettesse uno svolgimento del lavoro senza continue sorprese ».
- 2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 124, note n°39 : « Commissione Cultura del Partito Comunista cittadino ».
- 3 « Teatr 13 Rzędów – tematem obrad Komisji Kultury KM PZPR [Le Théâtre des 13 Rangs – thème de la réunion de la Commission de la Culture du Parti Communiste de la ville] », *Trybuna Opolska*, n°244, 1960 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 124 : « ambizioso e in principio non suscita riserve ».
- 4 *Ibid.* : « È invece discutibile il modo di mettere in scena gli spettacoli. Uno spettatore mediamente istruito (sul quale insomma dovrebbe contare il teatro) non riesce in realtà a decifrare lo spettacolo. Secondo la Commissione il teatro dovrebbe avvicinarsi allo spettatore, essere più comprensibile, e non celebrare l'esperienza fine a se stesso, l'esperienza fine a se stessa. / Dopo le assicurazioni di Jerzy Grotowski, che la direzione del teatro farà il possibile perché la sua attività diventi più comprensibile per gli spettatori, la Commissione Cultural cittadina ha accettato il programma del repertorio, appoggiando specialmente il progetto riguardante la creazione di un Teatro di

Malgré la neutralité de ton de ce compte rendu, l'on imagine bien que cette affirmation de la part de Grotowski n'ait pas été une simple concession, mais une condition sans laquelle le programme du théâtre n'aurait probablement pas été accepté par la Commission. Ainsi, dans ses premières années d'existence, le Théâtre des 13 Rangs dut mener « une lutte continue et acharnée pour conquérir le spectateur, et en même temps contre les tendances liquidatrices croissantes envers le Théâtre¹ ». Pour assurer la survie de la compagnie, Grotowski et Flaszen multiplièrent les initiatives « pour gagner des spectateurs et animer l'environnement d'Opole : des réunions, des soirées poétiques, des discussions publiques sur le répertoire et la réalisation des spectacles, ainsi que des tournées furent organisées² ». Nous avons déjà mentionné les nombreuses conférences données par les directeurs du Théâtre des 13 Rangs, visant à éduquer le spectateur à leur propre vision du théâtre ; de même que les programmes de salle et les discussions après les spectacles, qui visaient le même objectif. À cela s'ajoutèrent des diffusions de pièces radiophoniques³, entre 1959 et 1960, cherchant à atteindre un plus large public ; l'organisation de tournées dans de nombreuses villes polonaises et la participation de la compagnie à des galas⁴ ou à des festivals⁵ ; ainsi que la fondation, le 3 mai 1960, de l'association des Amis du Théâtre des 13 Rangs [*Koło Przyjaciół Teatru 13 Rzędów*], sur le modèle des Amis de la Reduta, présidée par Józef Szajna, dont le but était de diffuser les idéaux et les activités du Théâtre des 13 Rangs et de contrecarrer les accusations d'élitisme⁶ qui lui étaient adressées – notamment à travers l'organisation d'un « cycle annuel de rencontres consacrées à la

Attualità. »

- 1 *Ibid.*, p. 132 : « *una continua e ostinata lotta per conquistare lo spettatore, e allo stesso tempo contro le crescenti tendenze liquidatorie nei confronti del Teatro* ».
- 2 *Ibid.*, p. 114 : « *per conquistare spettatori e animare l'ambiente di Opole : si organizzarono incontri, serate poetiche, discussioni pubbliche sul repertorio e sulla realizzazione degli spettacoli, nonché tournée* ».
- 3 *Le Cercle de Craie [Kredowe koło]*, d'après une légende chinoise, diffusée pour la première fois le 13 octobre 1959 ; *Expédition nocturne [Nocna wyprawa]*, d'après Maxim Gorky, le 15 novembre 1959 ; et *Nāgārjuna*, d'après un ensemble de légendes tibétaines, le 20 mars 1960.
- 4 Ainsi, les 8 et 9 avril 1961, à la Maison de la culture de l'usine d'industrie chimique Azoty, à Kędzierzyn-Koźle, eut lieu un gala théâtral organisé conjointement par le Théâtre des 13 Rangs, le Comité de l'Union de la Jeunesse Socialiste (ZMS), et le Conseil d'usine. Le programme du gala incluait des représentations de *Mystère-Bouffe* et de *Shakuntala*, une conférence de Grotowski, une discussion au sujet de la ligne idéologico-esthétique du Théâtre des 13 Rangs, et une soirée dansante ponctuée par des performances des acteurs de la compagnie.
- 5 Par exemple, entre le 6 et le 21 mai 1961, le spectacle *Shakuntala* fut présenté consécutivement dans un gala organisé par la Société de construction de logements d'Opole, au Festival de Théâtre Rural de Błotnica, et au Gala Théâtral d'Opole.
- 6 Si Grotowski se gardait d'être « élitiste », il considérait en revanche son théâtre comme « élitaire ». Voir R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 41-42 : « Un nouveau Littré devra signaler que le mot est entré dans la langue française en 1962, forgé par un metteur en scène polonais qui parlait alors assez mal notre langue, mais qui ne voulut pas en démordre ! Je lui dis que ça n'existait pas, que pour exprimer son idée il y avait le mot “privilegié”, on pouvait dire encore : moment d'élection, parenthèse lumineuse dans l'existence quotidienne ... Non, moment “élitaire” ! [...] Le mot a fait son chemin. Le théâtre, art “élitaire” également parce que, dans la concurrence des loisirs et même des arts, il ne peut être choisi que par une élite, entendons bien : ceux qui sont capables – pas question d'une sélection par la fortune, la culture, ni même l'esprit – de goûter le charme d'une sorte de temps hors du temps, grâce refusée aux cœurs passifs, mais ce théâtre est fait pour en secouer quelques-uns. »

ligne artistique du Théâtre des 13 Rangs en relation avec d'autres problématiques du théâtre contemporain¹ », dont les réunions, dirigées par Grotowski et Flaszen, avaient lieu deux fois par semaine. Zbigniew Osiński commente : « L'existence du Cercle et les réunions de discussion ont contribué à créer une atmosphère favorable au travail de la Compagnie, et ont également constitué une forme de lutte pour conquérir le spectateur à travers son éducation² ». Toutefois, la principale concession de Grotowski envers les autorités pour rendre ses activités « plus compréhensibles pour les spectateurs³ », et ainsi sauvegarder le Théâtre des 13 Rangs, fut probablement la création de ce que la Commission de la Culture d'Opole appelait le « Théâtre d'Actualité⁴ ». Il s'agissait de « factomontages », composés d'archives sonores et visuelles, de films, de photographies, d'extraits de textes de journaux, qui traitaient de sujets contemporains. Ainsi, les deux premiers spectacles du « Théâtre d'Actualité », *Les Touristes [Turyści]* et *Pigeons d'argile [Gliniane gołębie]*, présentés pour la première fois le premier avril 1961, rassemblaient « des fragments de déclarations secrètes et officielles d'Hitler, des discours réels de hauts fonctionnaires à Bonn⁵ », « des biographies et des monographies pro-fascistes⁶ », « des descriptions de génocides selon des témoignages et des mémoires d'après-guerre⁷ », « des marches militaires triomphantes de la Wehrmacht et [...] des chants de soldats⁸ », ainsi que « des photos provenant des archives de [...] criminels⁹ » de la Seconde Guerre mondiale. Dans le texte écrit par Ludwik Flaszen pour présenter ces formes nouvelles de théâtre documentaire, on peut déceler à la fois l'adoption du ton, du vocabulaire et des idées du Parti Communiste sur ce que devrait être le théâtre ; et la tentative de conserver malgré tout dans ce travail, une dimension expérimentale en lien avec les ambitions réelles du Théâtre des 13 Rangs :

Nous prolongeons l'expérimentation menée jusqu'à présent dans la recherche de nouvelles formes de théâtre contemporain, par un autre type d'expérimentation, qui concerne l'engagement social actuel. Nous souhaitons réagir directement aux problèmes quotidiens, à ce monde contemporain

1 *Ibid.*, p. 123 : « un ciclo annuale di incontri dedicato alla linea artistica del Teatro delle 13 File in rapporto ad altre problematiche del teatro contemporaneo ».

2 *Ibid.* : « L'esistenza del Circolo e degli incontri di discussione contribuì a creare un'atmosfera favorevole al lavoro della Compagnia, e costituì anche una forma di lotta per conquistare lo spettatore attraverso la sua educazione. »

3 « Teatr 13 Rzędów – tematem obrad Komisji Kultury KM PZPR [Le Théâtre des 13 Rangs – thème de la réunion de la Commission de la Culture du Parti Communiste de la ville] », *Trybuna Opolska*, n°244, 1960 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 124 : « più comprensibile per gli spettatori ».

4 *Ibid.* : « Teatro di Attualità ».

5 J. FALKOWSKI, « Sens istnienia herezji [Le sens de l'hérésie] », *Współczesność*, n°10, 1961 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 133 : « frammenti di enunciazioni hitleriane segrete e ufficiali, attuali discorsi di alti funzionari di Bonn ».

6 *Ibid.* : « biografie e monografie pro-fasciste ».

7 *Ibid.* : « descrizioni di genocidi secondo testimonianze e memoriali del dopoguerra ».

8 *Ibid.* : « trionfali marce militari della Wehrmacht e [...] canzoni di soldati ».

9 *Ibid.* : « foto tratte dagli archivi di [...] criminali ».

qui, chaque matin, feuillette les pages des journaux dès leur parution. [...] Et c'est pourquoi nous avons décidé de parler uniquement et exclusivement dans le langage du documentaire [...]. Nous offrons aux téléspectateurs et aux auditeurs une demi-heure d'inquiétude. Pour se souvenir. Et pour qu'ils comprennent leur place dans le monde contemporain¹.

Le troisième spectacle de « Théâtre d'Actualité », *Mémoires Silésiens [Pamiętnik Śląski]*, mis en scène par Zygmunt Molik, fut construit à partir des *Mémoires* d'Arka Bożek, un « patriote et activiste politique polonais [qui] lutta dans la région d'Opole pour la polonité des territoires silésiens² », ainsi que d'enregistrements radiophoniques, de poèmes et de chants populaires silésiens³ – et fut joué pour la première fois le 9 juillet 1961, à Markowice : à travers de ce spectacle, il s'agissait en réalité pour le Théâtre des 13 Rangs de satisfaire les autorités du Parti, en montrant un ancrage dans la culture et l'histoire locale de la région d'Opole. Si dans son étude historique du Théâtre Laboratoire, Zbigniew Osiniński évoque ces trois spectacles de « Théâtre d'Actualité », il omet toutefois de mentionner le quatrième – qui est le plus compromettant : créé le 27 février 1962 par Waldemar Krygier, à l'initiative du Conseil municipal d'Opole, et pour célébrer le vingtième anniversaire de la fondation du Parti Polonais des Travailleurs [PPR – *Polska Partia Robotnicza*], le spectacle s'intitulait *L'Oratorio des travailleurs [Oratorium robotnicze]*. Ce titre à lui-même donne un aperçu de l'obséquiosité du spectacle : « Cet hymne spécial en l'honneur du "héros" – le terme utilisé pour décrire le PPR dans le programme – est le plus flagrant des compromis artistiques auxquels le Théâtre des 13 Rangs a été contraint face à l'attitude de plus en plus défavorable des autorités envers ses activités⁴ ». Cette vaste entreprise de séduction valut à la compagnie de recevoir, entre 1961 et 1962, de nombreux prix et récompenses⁵ pour les

1 L. FLASZEN, texte de présentation des *Touristes* et des *Pigeons d'Argile* ; cité et traduit en italien Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 133 : « Ampliamo la sperimentazione condotta finora alla ricerca di nuove forme di teatro contemporaneo, con un altro genere di sperimentazione, che riguarda l'attuale impegno sociale. Desideriamo reagire direttamente ai prolemi quotidiani, a quel mondo contemporaneo che ogni mattina sfoglia le pagine dei giornali appena usciti. [...] E per questo abbiamo deciso di parlare solo e soltanto con il linguaggio del documentario [...]. Proponiamo agli spettatori e agli ascoltatori mezz'ora di inquietudine. Per ricordare. E perché comprendano qual è il loro posto nel mondo contemporaneo. »

2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 140 : « Arkadiusz (Arka) Bożek (1899-1954), patriota polacco e attivista politico, lottò nella regione di Opole per l'appartenenza polacca dei territori silésiani ».

3 La Silésie est une région historique du sud-ouest de la Pologne, recouvrant notamment la voïvodie de Silésie autour de Katowice ; la voïvodie d'Opole ; la majorité de la voïvodie de Basse-Silésie autour de Wrocław ; et une petite partie de la voïvodie de Lubusz autour de Zielona Góra. [Les « voïvodies » sont les régions administratives polonaises.]

4 « Oratorium robotnicze (Workers' Oratory) [L'Oratorio des travailleurs] », *Encyclopedia.Grotowski*, 11 mars 2012 : « This special paean in honour of the 'hero' – the word used to describe the PPR in the programme – is the most glaring of the artistic compromises into which the Theatre of 13 Rows was forced in the face of an increasingly unfavourable attitude from the authorities towards its activities. » Consulté le 23/08/2022 : <https://grotowski.net/en/encyclopedia/oratorium-robotnicze-workers-oratory>

5 Ainsi, le 22 juillet 1961, le Théâtre des 13 Rangs reçut une distinction du Ministère de la Culture et des Arts ; le 30 mai 1962, le jury du Troisième Festival de Théâtre de Wrocław, dirigé par Roman Szydłowski, décerna à Grotowski le prix de la *Gazeta Robotnicza*, d'une valeur de 3000 zlotys ; et le premier juillet 1962, la compagnie reçut le prix de l'année 1962 de la part du Comité de programmation du siège d'Opole de la Radio polonaise.

« importantes réalisations artistiques et la recherche créative qui, ensemble, ont augmenté la contribution de la ville d'Opole à la culture du pays tout entier¹ » et pour ses « activités culturelles et éducatives auprès des jeunes travailleurs² ». Sans grande surprise, ces quatre spectacles sont largement passés sous silence dans la quasi-totalité des chroniques officielles – ou agréées par Grotowski et Flaszen – du Théâtre Laboratoire : ils desservent en effet la légende, construite *a posteriori* par les fondateurs de la compagnie, selon laquelle dans des « conditions de répression politique arbitraire et illimitée [où] toute activité publique [était] un compromis [...] Grotowski prit la décision héroïque de ne pas faire de compromis³ ».

Ainsi, selon Magda Romanska, l'un des éléments essentiels permettant de comprendre la méfiance et la suspicion de la sphère théâtrale polonaise envers Grotowski réside dans le fait qu'il y avait « quelque chose de douteux dans la relation de Grotowski avec le régime communiste⁴ », ce qui jeta une « ombre » sur la réception polonaise de ses travaux :

Sous le régime soviétique, il était littéralement impossible pour le Polonais moyen d'obtenir un passeport, et pourtant Grotowski s'est rendu en Russie, en Chine et en Inde. De tels voyages étaient inimaginables pour quiconque n'avait pas de liens avec le parti communiste ; les citoyens polonais n'étaient tout simplement pas autorisés à voyager au-delà des frontières polonaises. Seuls ceux qui collaboraient d'une manière ou d'une autre avec le parti communiste étaient autorisés à voyager⁵.

La chercheuse accuse également le directeur du Théâtre Laboratoire d'un « opportunisme flagrant⁶ » en montrant qu'avant de « dénoncer Staline et le réalisme socialiste⁷ » dans ses discours politiques enflammés pendant l'Octobre polonais ; le jeune Grotowski avait dans un premier temps confortablement suivi le courant majoritaire en utilisant « le langage cliché utilisé par le Parti

1 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 147 : « *gli importanti risultati artistici e le ricerche creative, che nel loro insieme hanno incrementato il contributo della città di Opole alla cultura di tutto il paese* ».

2 « Timeline of Jerzy Grotowski's life and creative work [Chronologie de la vie et de l'œuvre de Jerzy Grotowski] », *The Grotowski Institute*, 06 juillet 2012 : « *cultural and educational activities among young workers* ». Consulté le 23/08/22 : <https://grotowski.net/en/toolkit/timelines/jerzy-grotowski/1961>

3 J. KOTT, « Why Should I take part in the sacred dance ? », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 135 : « *In conditions of arbitrary and unlimited political repression every public activity is a compromise. [...] Grotowski took the heroic decision to be uncompromising.* »

4 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 65 : « *there was something uneasy about Grotowski's relationship with the communist regime* ».

5 *Ibid.* : « *Under the Soviet regime, it was literally impossible for the average Pole to obtain a passport, yet Grotowski visited Russia, China and India. Such travels were unfathomable for anyone who was not somewhat connected to the Communist Party; Polish citizens were simply not allowed to travel beyond Polish borders. Only those who somehow collaborated with the Communist Party were permitted to travel.* »

6 *Ibid.* : « *blatant opportunism* ».

7 *Ibid.*, p. 66 : « *denouncing Stalin and socialist realism* ».

Communiste dans ses documents de propagande¹ » et en enjoignant ses pairs à « embrasser le réalisme socialiste² » : « L'objectif commun : le Réalisme Socialiste. La stratégie : l'honnêteté, la bravoure de l'expression et l'exploration artistique³ ». Pour reprendre les termes de Ludwik Flaszen, il semble ainsi que dans le contexte politique complexe de la Pologne des années soixante, Grotowski ait plutôt été un « Renard » qu'un « Lion » : « Les Renards étaient ceux qui jouaient pour leur compte avec le régime, s'efforçaient d'être plus malins, de préserver leur identité créatrice et leur fidélité à leurs principes⁴ ». Toutefois, comme le souligne Magda Romanska, quelle qu'en soit la part de stratégie et d'évitement, le fait est que « les sympathies politiques ambivalentes de Grotowski le plaçaient dans le camp communiste, ce qui le rendait suspect dans les milieux artistiques polonais, généralement opposés au régime⁵ ». Pour prendre l'un des exemples les plus marquants de cette ambivalence, en 1964, l'année la plus difficile de l'existence du Théâtre Laboratoire, pour empêcher la dissolution du groupe, Grotowski, qui était déjà stratégiquement inscrit au Parti Communiste, eut l'idée d'inciter les membres de la compagnie à faire de même, pour transformer la compagnie en POP [*Podstawowa Organizacja Partyjna*⁶], c'est-à-dire en « cellule de base du Parti⁷ ». L'intérêt de cette manœuvre politique résidait dans le fait que dissoudre la compagnie impliquait également de dissoudre la cellule du Parti, ce qui est pratiquement impossible, comme en témoigne Jerzy Gurawski dans un entretien réalisé par Kiasa Nazeran :

Après Faust, la Ville d'Opole voulait dissoudre notre théâtre. Elle voulait couper notre budget. Mais Grot⁸ 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.

1 *Ibid.* : « *the clichéd language used by the Communist Party in its propaganda materials* ». Grotowski déclara ainsi, dans un article datant de 1955 : « Nous, les jeunes, voudrions nous consacrer à un théâtre qui évoque la passion révolutionnaire, l'amour, la fraternité de classe, le culte de l'héroïsme et la haine envers l'oppression capitaliste ». J. GROTOWSKI, « Marzenie o teatrze [Le rêve du théâtre] », *Dziennik Polski*, n°46, 23 février 1955 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 66 : « *We, the young would like to dedicate ourselves to a theatre that evokes revolutionary passion, love, class brotherhood, cult of heroism, and hate towards capitalist oppression* ».

2 *Ibid.* : « *embrace socialist realism* ».

3 J. GROTOWSKI, « Szkoła szczerości [L'école de l'honnêteté] », *Echo Tygodnia*, n°9, 26 février 1955, cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 66 : « *The common goal: Socialist Realism. The strategy: honesty, bravery of expression and artistic exploration* ».

4 L. FLASZEN, « Rhinocéros, Renards et Lions », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 31.

5 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 66 : « *Grotowski's ambivalent political sympathies put him in the communist camp, which made him suspect amongst Polish artistic circles, which generally opposed the regime.* »

6 Littéralement : « organisation de base du parti ».

7 L. OLINTO, K. CAMPOS DE ALMEIDA, « Grotowski e a Política [Grotowski et la politique] », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 8, n°1, Porto Alegre, janvier-mars 2019 : « *uma célula básica do Partido* ». Consulté le 24/08/2022 : <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266072164>

8 Grot est le surnom de Grotowski.

[...] 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 renoncé¹.

Toutefois, remarque Kathleen Cioffi, bien que « cette tactique, et d'autres manipulations habiles de l'appareil politique, aient effectivement permis au Théâtre Laboratoire d'obtenir une certaine liberté artistique, Grotowski était perçu par nombre de ses compatriotes polonais comme quelqu'un qui collaborait avec le régime² », ce qui entacha durablement l'image du Théâtre Laboratoire en Pologne – et vaut encore aujourd'hui à Grotowski d'être parfois considéré comme un « communiste encarté³ ».

3. Les ruses d'Eugenio Barba, le premier apôtre du Théâtre Laboratoire : d'Opole à Wrocław, l'édification d'une « constellation⁴ » d'alliés [1962 – 1965]

Si ces stratégies politiques jetèrent effectivement une ombre sur la réception polonaise du Théâtre Laboratoire, elles jouèrent toutefois un rôle capital dans la sauvegarde et le rayonnement international de la compagnie. Dans la littérature autour du Théâtre Laboratoire se trouvent de nombreux exemples des ruses complexes élaborées par Grotowski et Ludwik Flaszen – mais également par Eugenio Barba, « stagiaire polyglotte de grand talent⁵ », qui pendant son apprentissage auprès du maître polonais devint un fervent et redoutable ambassadeur du Théâtre des 13 Rangs. Dans *La Terre de cendres et de diamants*, Barba témoigne de ce jeu d'échecs permanent dans les premières années de la compagnie – ce qui constitue probablement, au-delà de la pratique théâtrale elle-même, l'un des héritages les plus importants qu'il a tirés de son apprentissage auprès de Grotowski, à savoir comment survivre en tant que groupe théâtral dans un contexte culturel et politique complexe :

1 K. NAZERAN, « Entretien avec Jerzy Gurawski », *L'acteur européen en quête de l'organicité au XXe siècle*, op. cit., p. 396-397.

2 K. CIOFFI, « Foreword », M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. viii : « *Although this tactic, and other skillful manipulations of the political apparatus, did indeed gain the Laboratory Theatre a measure of artistic freedom, Grotowski was perceived by many fellow Poles as someone who collaborated with the regime.* »

3 C. HODGE, « Pope St. John Paul II, Modernist (theatrically speaking) [Le Pape Saint Jean Paul II, moderniste (théâtralement parlant)] », *Darwincatholic*, 3 mai 2021 : « *Grotowski was a card-carrying communist* ». Consulté le 24/08/2022 : <https://darwincatholic.blogspot.com/2021/05/pope-st-john-paul-ii-modernist.html>

4 Nous empruntons cette idée de « constellation », que nous développerons plus largement dans la suite de notre réflexion, à F. BAILLET, « Thomas Brasch chez L'Arche Éditeur ? Pour une autre écriture de l'histoire du théâtre dit "de RDA" », F. BAILLET, N. COLIN (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021, p. 135.

5 L. FLASZEN, « Commentaire des commentaires », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 130.

À Opole, la confiance et la sincérité de Grotowski envers moi était ma plus efficace “école de guerre”, la meilleure leçon pour comprendre comment on joue aux échecs avec “les forces *sub specie praesentis*”¹ : la censure, les mouchards, la police secrète, les hommes politiques, les critiques, les adversaires. Grotowski m'expliquait dans les moindres détails comment il pensait se comporter, quelles seraient les diverses réactions probables, avec qui et jusqu'où il pouvait s'appuyer sur le patriotisme polonais pour être “idéologiquement incorrect” sans créer de problèmes diplomatiques avec les Russes. J'assistais à la naissance et au développement de ses élaborations mentales débouchant sur des plans stratégiques pour défendre l'« essentiel² ».

Ainsi, explique Eugenio Barba, « les dictatures telles que celle de la Pologne au début des années soixante, ni excessives, ni inutilement cruelles, ont aussi leur côté humain : la solidarité et la corruption³ ». Il raconte ainsi comment l'un des « censeurs d'Opole [qui] était sincèrement attaché à Grotowski⁴ », l'aida, en avril 1962, à publier son opuscule *Expériences du Théâtre-Laboratoire 13 Rzędów*⁵ : « Il trouva l'imprimerie, se mit d'accord avec le directeur et tout se passa très bien grâce à une somme qui non seulement couvrait les frais d'impression, mais laissait une marge confortable pour “faciliter” les contacts⁶ ».

Contrairement à Grotowski et aux autres membres du Théâtre Laboratoire⁷, Eugenio Barba, grâce à son passeport italien, pouvait « entrer et sortir de Pologne à [son] gré⁸ ». Par conséquent, non content de rédiger de très nombreux articles et opuscules tapuscrits⁹ sur les activités théâtrales

1 En latin, « sous l'aspect du présent », probablement par opposition à « *sub specie aeternitatis* [sous l'aspect de l'éternité] » : Eugenio Barba désigne ainsi la conjoncture contemporaine dans laquelle le théâtre doit s'inscrire.

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Relations et parties d'échecs », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 49.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Censeurs et alliés », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 63.

4 *Ibid.* Dans la suite du texte, Barba raconte, à propos de ce censeur : « Il venait aux spectacles, y compris à titre privé. Un soir, dans ma chambre, où je l'avais invité à prendre une tasse de thé avec Grotowski, il se mit à fredonner un chant religieux [...]. Grotowski se mit aussi à fredonner des hymnes religieux, puis ils entonnèrent les *kolędy*, les chants de Noël. [...] Quelques jours plus tard, pendant les répétitions de *Dr Faustus*, alors que Zbigniew Cynkutis cherchait l'incantation blasphématoire de Faust qui devait faire apparaître Méphistophélès, Grotowski proposa le chant fredonné par le censeur. » *Ibid.*, p. 63-64.

5 E. BARBA, « Expériences du théâtre-laboratoire 13 Rzędów », *Théâtre-laboratoire 13 Rzędów*, Opole, 1962.

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Censeurs et alliés », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 64.

7 S'il est vrai que Grotowski fit quelques voyages en dehors des frontières polonaises – ce qui comme le souligne Magda Romanska lui valut d'être soupçonné de collaboration avec le régime communiste –, ces voyages furent à chaque fois soumis à l'autorisation expresse des autorités politiques. Barba précise ainsi : « Il faut rappeler les conditions dans lesquelles vivaient les citoyens de la Pologne socialiste et leurs difficultés à voyager. Ils ne pouvaient sortir du pays que si on les invitait à l'étranger en assumant les frais de voyage et de séjour. À leur retour en Pologne ils devaient rendre leur passeport. Ils ne pouvaient, à cette époque, détenir des devises étrangères. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 127, note n°28.

8 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 65.

9 Cela laborieux travail d'écriture valut d'être affectueusement traité de « graphomane » par Grotowski. E. BARBA, *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 127, note n°29.

du groupe dirigé par Grotowski, « en français, parce que c'était une langue internationale plus connue que l'italien [... et] aussi parce que Paris était encore la référence culturelle pour les Polonais et bien d'autres nations¹ », passant de longues journées à « taper à la machine et [à] fabriquer de nouveaux exemplaires pour les personnes qui venaient [...] voir [les spectacles] ou pour celles de l'étranger qui avaient besoin d'informations plus précises pour parler du théâtre d'Opole² » ; avec un « zèle d'agit-prop³ », il se rendait fréquemment à l'étranger pour y « répandre la Nouveau Testament du Théâtre et donner aux critiques et aux autorités polonaises hostiles l'impression que Grotowski était connu⁴ ». Il devint ainsi en quelque sorte le premier « apôtre » du Théâtre Laboratoire. Ces « pérégrinations militantes en faveur de Grotowski⁵ », qui avaient pour but de trouver des « alliés » pour le Théâtre Laboratoire, furent essentielles dans la constitution du réseau de créateurs rassemblé autour de Grotowski. Pour se rendre compte de l'importance, de la portée et des ramifications de cette arborescence de relations humaines, patiemment construite par les efforts acharnés d'Eugenio Barba, il est nécessaire de l'illustrer par un exemple : en 1963, grâce au prosélytisme de l'assistant de Grotowski, Mike Elster, « un Anglais qui étudiait la mise en scène de cinéma à Łódź⁶ », en Pologne, vint à Opole, où il réalisa pour son examen de fin d'études un documentaire intitulé *Lettre d'Opole*⁷ sur le travail de création, la vie quotidienne, la structure et les *trainings* du Théâtre des 13 Rangs. Par ailleurs, Barba explique :

Mike Elster avait un ami avec lequel il avait fait ses études à Oxford, Michael Kustow, jeune critique qui travaillait à la Royal Shakespeare Company et rédacteur d'une revue influence, *Encore*, à laquelle collaboraient Peter Brook et Charles Marowitz. Elster emmena Kustow à Opole et celui-ci publia, en 1963, un long article suggestif intitulé « *Ludens mysterium tremendum et fascinosum*⁸ ». Quand Grotowski vint en Angleterre pour la première fois en 1965,

1 *Ibid.*

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 95. À propos de cette fastidieuse et entreprise de production et de reproduction de textes pour promouvoir le travail de Grotowski, Raphaëlle Doyon rappelle : « En 1963, le traitement informatique du texte n'est qu'un projet lointain et la première photocopieuse n'est commercialisée aux États-Unis que depuis quatre ans. » R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité théâtre, sous la direction de J. M. PRADIER, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2008, p. 68.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Censeurs et alliés », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 65.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 65.

5 R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, *op. cit.*, p. 68. Eugenio Barba décrit précisément ces pérégrinations dans E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 63-73.

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Censeurs et alliés », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 64-65.

7 M. ELSTER (réal.), *Letter from Opole [List z Opola]*, Panstwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa, Łódź, 1963.

8 M. KUSTOW, « Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum », *Encore*, Londres, octobre 1963. Dans cet article, cité et traduit en français dans R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 221, Michael Kustow déclare notamment que le travail de Grotowski est à ses yeux « la réalisation la plus complète et la plus bouleversante des rêves d'Artaud ».

pour mon mariage, c'est Mike Elster et ses amis qui lui firent rencontrer Peter Brook¹.

En effet, lors de sa venue à Londres en août 1965, après quelques difficultés, Grotowski fut invité au nom de la Royal Shakespeare Company à présenter son travail dans une rencontre avec Peter Brook, à laquelle participèrent une foule de « critiques, gens de théâtre, psychologues, anthropologues culturels, etc.² » – et dans laquelle fut projeté le film de Michael Elster, intégrant des fragments de *La Tragique histoire du docteur Faust*. Qui plus est, dans une lettre à Eugenio Barba, après avoir détaillé les péripéties qui ont failli empêcher cette rencontre, Grotowski précise :

Sans Elster et Seymour³ qui se sont démenés, il n'y aurait pas eu de conférence. En Angleterre, comme vous le savez, il faut préparer ces choses très en avance, et nous, à cause des embrouilles de S.⁴, nous n'avions qu'un jour devant nous. Quoi qu'il en soit, tous les grands noms invités sont venus, surtout grâce à Peter Brook qui les avait appelés personnellement et qui s'était déplacé de Stratford pour l'occasion⁵.

Il est intéressant d'observer comment, à partir d'un premier contact avec Michael Elster, s'est tissé tout un réseau de connexions artistiques et humaines – qui permit la rencontre et la naissance d'une longue amitié entre Grotowski et Peter Brook. Ce dernier devint aussitôt un fervent allié du Théâtre Laboratoire : l'année suivante, en août 1966, après avoir vu en juin *Le Prince constant* à Paris, le metteur en scène britannique invita Grotowski et Ryszard Cieslak à Londres, où ils devaient diriger un séminaire pratique destiné aux acteurs de la Royal Shakespeare Company, dans le cadre de la préparation du spectacle *US*. C'est par ailleurs à cette occasion que Peter Brook rédigea le texte qui servirait ensuite de préface⁶ à *Vers un Théâtre pauvre*. C'est ainsi essentiellement grâce à l'ingéniosité humaine d'Eugenio Barba, que le Théâtre Laboratoire commença à être connu « *urbi et orbi*⁷ » :

Le désir de protéger, et l'œuvre de Grotowski auquel j'étais très attaché, et ce minuscule théâtre

1 E. BARBA, « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 65, note n°23.

2 J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 5 septembre 1965, E. BARBA, *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 156.

3 Alan Seymour, un dramaturge anglophone, avait assisté à *La Tragique histoire du Docteur Faust* à Łódź – dans des circonstances étonnantes que nous décrirons dans la suite de notre travail – et avait ensuite publié un article important dans la réception anglo-saxonne des travaux du Théâtre Laboratoire : A. SEYMOUR, « Revelations in Poland [Révélation en Pologne] », *Plays and Players*, octobre 1963

4 Eugenio Barba précise en note que Grotowski lui a demandé de ne pas révéler le nom de cette personne. E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 157, note n°101.

5 J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 5 septembre 1965, E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 157.

6 P. BROOK, « Préface », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 9-12.

7 L. FLASZEN, « Commentaire des commentaires », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 130.

qui pour moi était tout à la fois foyer, aventure, passion et religion, devint un défi permanent, une obsession, une nécessité. Mon entreprise de défense englobait lutte, ruse, subterfuge, capacité de décider et d'agir rapidement, autrement dit d'être à la fois colombe et serpent, chaque jour et à toute heure du jour¹.

Parmi les alliés et amis ainsi rassemblés par Barba autour de la compagnie polonaise, outre Michael Elster et le réseau anglophone qui s'ouvrit à sa suite, se trouvent notamment Erik Veaux, qui « devint le traducteur de Grotowski [...] publia des articles sur lui en France et fut un guide précieux et dévoué quand Grotowski, encore inconnu, vint à Paris les premières fois² » ; Renée Saurel, la critique théâtrale de la prestigieuse revue française des *Temps Modernes*, à qui Barba offrit un exemplaire de son opuscule *À la recherche du théâtre perdu* et qui, lorsque ce livre parut en Italie³, en fit un compte rendu⁴ « qui eut une répercussion internationale et un écho non négligeable en Pologne où la revue de Sartre jouissait d'un grand prestige⁵ », puis se « lia d'amitié avec [Grotowski] après son séjour en France et suivit son activité avec une passion loyale et objective⁶ » ; Franco Quadri, le rédacteur de la revue milanaise *Sipario*, qui en 1963 avait édité, à l'instigation de Barba, un numéro spécial de cette revue sur le théâtre polonais⁷, qui continua de publier dans *Sipario* les articles de Barba sur Grotowski, et qui devint un allié essentiel non seulement du Théâtre Laboratoire, mais également de l'Odin Teatret⁸ ; le théâtrologue danois Christian Ludvigsen, qui devint lui aussi un allié de poids de l'Odin Teatret⁹ ; ainsi que Richard

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 66.

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Censeurs et alliés », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 65.

3 E. BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto – Una proposta dell'avanguardia polacca [À la recherche du théâtre perdu – Une proposition de l'avant-garde polonaise]*, Marsilio, Padoue, 1965.

4 R. SAUREL, « À la recherche du théâtre perdu », *Les Temps Modernes*, n°233, octobre 1965, p. 754-763. Dans les années qui suivirent, elle publia également, pour la première fois, l'article de Grotowski sur Artaud, J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même » *Les Temps Modernes*, n°251, avril 1967 ; ainsi qu'un article sur le séminaire pratique donné par Grotowski à Holstebro en 1967 : R. SAUREL, « Séminaire nordique à Holstebro », *Les Temps Modernes*, n°256, septembre 1967.

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 67.

6 *Ibid.*

7 F. QUADRI (éd.), *Teatro Polacco [Le Théâtre polonais]*, numéro spécial du journal *Sipario*, n°208-209, Milan, 1963. Ce numéro contient notamment un article du graveur français – et ami d'Eugenio Barba – Roland Grünberg, « Il Teatro-Laboratorio di Opole ovvero il teatro come autoanalisi collettiva [Le Théâtre Laboratoire d'Opole ou le théâtre comme auto-analyse collective] », évidemment largement inspiré du travail de Barba ; ainsi que deux enquêtes de ce dernier portant sur la mise en scène et la scénographie au Théâtre Laboratoire.

8 Eugenio Barba explique : « [...] il m'a invité avec trois acteurs de l'Odin Teatret au mémorable colloque d'Ivrea en 1967, en 1970 il a financé de sa poche (et à perte) la tournée de *Ferai* à Milan et sa maison d'édition a publié plusieurs de mes livres ». E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 69.

9 De même : « Après ma visite, nous avons gardé un contact épistolaire. Christian était allé enseigner à l'université d'Aarhus, à l'institut de dramaturgie où enseignait Tage Hid, qui s'intéressait à Grotowski et plus tard à l'Odin Teatret. Quand j'ai commencé à publier la revue *Teatrets Teori og Teknikk* à Oslo, Christian en rendit compte et en novembre de la même année, il organisa une tournée au Danemark avec *Ornitofilene*, le premier spectacle de l'Odin Teatret. Quand celui-ci se transféra au Danemark, à Holstebro, il nous fut d'une aide précieuse, prenant contact avec

Schechner, qui eut une importance considérable dans la réception américaine du travail de Grotowski :

J'étais habitué à envoyer des documents à des gens comme Mircea Eliade ou Fernando Arrabal. Pourquoi pas ce Richard Schechner ?

Schechner se manifesta au printemps 1963. Sa lettre fut une véritable surprise : il était directeur de la revue *Tulane Drama Review*, il préparait un numéro sur Marlowe¹ et il demandait des informations et des photos sur le *Dr Faustus* que montait Grotowski. Je lui expédiai immédiatement la description du spectacle et de la manière dont Grotowski avait monté et interprété le texte. En 1964 la *Tulane Drama Review* diffusa pour la première fois en Amérique des informations sur le Teatr 13 Rzędów². [...] Au printemps 1965, la *Tulane Drama Review* publia aussi la traduction de mes deux opuscules français³ [...] ainsi que l'important article de Flaszen sur *Akropolis* et des fragments d'articles européens sur Grotowski⁴.

Intellectuel curieux et metteur en scène audacieux, Schechner participa en 1967 à un séminaire que Grotowski tint à Montréal⁵. En décembre de la même année il réussit à faire inviter

le Ministère de la Culture danois et avec des auteurs connus. [...] Christian a été conseiller littéraire et membre du conseil d'administration de l'Odin Teatret pendant plus de vingt ans. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Persona non grata », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 89, note n°36.

- 1 Ce numéro spécial de *TDR* consacré à Marlowe est caractéristique de l'attitude provocatrice de Richard Schechner, comme en témoigne ce que ce dernier nous a confié lors de notre premier entretien : « Mais en 1964, alors que tout le monde célébrait le quatre centième anniversaire de Shakespeare, dans la *Tulane Drama Review*, j'ai fait le quatre centième anniversaire de Marlowe, qui est également né en 1964. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 819.
- 2 E. BARBA, R. SCHECHNER (trad.), « *Doctor Faustus* in Poland [*Le Docteur Faust* en Pologne] », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964), p. 120-133. Eugenio Barba remarque : « Par erreur, Schechner publia mon article sous le nom de Grotowski, un malentendu qui nous amusa beaucoup : Grotowski se félicitait d'être un bon écrivain et moi je le traitais de graphomane. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 68.
- 3 E. BARBA, S. SANZENBACH (trad.), « Theatre Laboratory 13 Rzędów [*Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs*] », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 153-165.
- 4 E. BARBA, L. FLASZEN, S. SANZENBACH (trad.), « A Theatre of Magic and Sacrilege [*Un théâtre magique et sacrilège*] », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 166-189.
- 5 Richard Schechner nous expliqua ainsi les raisons de son intérêt premier pour le travail de Grotowski : « J'étais très attiré par Grotowski parce qu'il pratiquait un théâtre sans proscenium, plutôt ancré dans la tradition de Meyerhold et de Vakhtangov, et dans ses propres traditions polonaises, Osterwa, Limanowski, Schiller – et cela ressemblait beaucoup au travail artistique que je faisais déjà, en collaborant avec des artistes de performance et des musiciens, et en abandonnant la structure du proscenium. Tout cela allait donc de pair : j'ai d'abord communiqué par l'intermédiaire d'Eugenio, puis directement avec Grotowski, et nous avons commencé à publier beaucoup de choses de lui dans *TDR*, et je l'ai finalement rencontré face à face en 1967, à Montréal. » [Voir l'entretien présenté en annexes, p. 819.] Il est intéressant de remarquer, dans cet extrait, que le travail de Grotowski est vu par Richard Schechner à travers le prisme de la recherche qu'il était déjà lui-même en train de développer, et qu'il articulerait ensuite sous le nom de « théâtre environnemental » : ce qu'il souligne dans les travaux du Théâtre Laboratoire, c'est avant tout le changement de paradigme spatial, ce qui le mène à établir des liens avec sa propre pratique performative. Comme nous l'avons montré, ce changement de paradigme constituait certes un élément important de la pratique théâtrale de Grotowski, mais il était en dernier lieu subordonné au travail sur l'acteur et sur la possibilité d'une rencontre humaine, qui était le cœur du travail du maître polonais – et dont Richard Schechner ne parle pas dans cet extrait. Cet exemple illustre la diversité des réceptions du travail de Grotowski en fonction de leur contexte théâtral, culturel, politique, social et spirituel : comme nous le verrons, la réception américaine de Grotowski dans les années soixante et soixante-dix fut largement centrée sur ce changement de paradigme spatial – qui répondait à des besoins profonds du théâtre d'avant-garde américain de cette époque – alors que dans d'autres contextes, et en fonction des étapes de son travail sa réception, Grotowski fut plutôt considéré comme un directeur d'acteurs, un anthropologue du théâtre, un « *teacher of Performer* », ou encore un maître spirituel. À ce sujet, voir notamment P.

Grotowski à la New York University où il enseignait¹. Avec Jacques Chwat, Theodore Hoffman et Mary Tierney, il organisa un long entretien collectif qui fut publié à l'automne 1968² [...]. Dans son groupe de théâtre, The Performance Group, Schechner s'inspira de la vision et du training de Grotowski et en tira la théorie d'un *environmental theatre* qui eut une grande diffusion en Amérique. Tout au long de ces années Schechner a continué à s'intéresser de près à Grotowski et à ses activités, leur accordant une large place dans la *TDR*³.

Il semble ainsi qu'Eugenio Barba ait été le bâtisseur infatigable d'une vaste « constellation pluridisciplinaire de passeurs ou médiateurs [...], laquelle repose en grande partie sur des contacts personnels⁴ ». Comme nous l'avons signalé dans l'introduction de notre réflexion, nous empruntons cette notion de « constellation » à Françoise Baillet, qui elle-même s'appuie sur la pensée de Martin Mulsow, interrogeant les « constellations philosophiques⁵ » et les « réseaux interculturels⁶ » à l'origine de ces dernières. Dans son étude, Martin Mulsow pose une question essentielle :

Mais où s'arrête une constellation ? Où se situe la frontière entre ceux qui font partie de son réseau et ceux qui n'en font pas partie ? Comment définir des critères de délimitation ? Les contacts épistolaires peuvent autoriser l'existence de constellations très étendues dans l'espace ; mais l'expérience montre qu'au début du moins, il existe toujours des relations « en face à face », voire que la créativité commune présuppose une telle densité de communication, une telle rapidité dans les interactions et une telle diversité d'échanges que la proximité spatiale en est la

ALLAIN, « The British Grotowski [Le Grotowski britannique] », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 145-146 : « Ce n'est pas un hasard si j'ai écrit mon titre en anglais, évidemment. Je voulais caractériser cette personne qu'est le Grotowski "british" ; et le dire en anglais est nécessaire. [...] Nous pouvons également nous demander : "Grotowski, était-il français ?". Le personnage britannique n'est pas le même que le Grotowski français que vous connaissez à travers Raymonde Temkine, à travers le Théâtre des Nations, que vous connaissez de bien des manières différentes. Il n'est pas celui des Américains qui l'appellent souvent Grotowski [sic]. Il n'est pas le Grotowski italien qui a trouvé un nouveau chez lui en Toscane, et qui y est mort. [...] Mais nous avons tout de même un british Grotowski à nous, son travail ayant laissé des traces importantes, mais différentes au Royaume-Uni de celles des autres pays. »

- 1 Il s'agit du stage dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak et organisé par Richard Schechner à la New York University (NYU), du 6 au 30 novembre 1967 – et non en décembre comme l'écrit Barba.
- 2 J. GROTOWSKI, R. SCHECHNER, J. CHWAT, « An Interview with Grotowski [Entretien avec Grotowski] », *TDR*, vol. 13, n°1 (Automne, 1968), p. 29-45. Une version abrégée de cet entretien fut publiée dans J. GROTOWSKI, R. SCHECHNER, T. HOFFMAN, « An American Encounter [Rencontre américaine] », *Towards a Poor Theatre*, op. cit., p. 243-254.
- 3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 67-68. À propos de ces nombreuses publications dans *TDR*, il est important de souligner l'importance des revues comme *Encore*, *Sipario*, et bien sûr *The Drama Review*, qui en plus d'être des outils concrets permettant la circulation des idées, incarnent et matérialisent en elles-mêmes des réseaux de relations humaines, comme nous l'avons montré à propos de la relation entre Eugenio Barba et Franco Quadri, le rédacteur de la revue milanaise *Sipario*.
- 4 F. BAILLET, « Thomas Brasch chez L'Arche Éditeur ? Pour une autre écriture de l'histoire du théâtre dit "de RDA" », F. BAILLET, N. COLIN (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021, p. 135.
- 5 Voir M. MULSOW, « Qu'est-ce qu'une constellation philosophique ? Propositions pour une analyse des réseaux intellectuels », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°1, Éditions de l'EHESS, janvier-février 2009, p. 81-109.
- 6 Voir *ibid.*

condition *sine qua non*¹.

Dans le cas de la « tribu » qui nous intéresse, cette question de la « délimitation » ou de la « frontière entre ceux qui font partie de son réseau et ceux qui n'en font pas partie » est capitale : comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, le cœur du travail de Grotowski résidait essentiellement dans une transmission en face à face, voire au corps-à-corps. De la même façon, l'ampleur et l'efficacité du « travail de missionnaire² » de Barba tiennent au fait qu'il ne s'agissait pas simplement de « contacts épistolaires³ » – bien que dans certains cas, comme ce fut le cas pour Richard Schechner, les premiers liens se soient établis de cette manière – mais de véritables rencontres humaines, Barba se déplaçant en France, en Italie, dans les pays scandinaves, et jouant de ses relations, de son audace et de son bagout pour constituer une constellation d'alliés au Théâtre Laboratoire. De plus, nombre de ces relations humaines se sont rapidement approfondies à travers des rencontres dans le travail et au plateau, notamment grâce aux nombreux stages et séminaires pratiques donnés par Grotowski et ses acteurs dans le monde entier, à partir de 1964⁴ – ce qui correspond bien à la « densité de communication⁵ » que Martin Mulsow juge indispensable à l'établissement d'une « constellation ». Ainsi, pour être à même de saisir dans toute sa complexité la conception, la réception et la circulation d'une œuvre, il est nécessaire, souligne Françoise Baillet, de « prendre pleinement en compte le réseau de relations dans lequel elle est imbriquée et qui en constitue aussi la chair⁶ » – ce qui implique de « déplacer le regard vers le concret des faits et des échanges entre individus ou groupes⁷ ». Qui plus est, ces constellations humaines ne peuvent évidemment être réduites aux simples dramaturges, acteurs et metteurs en scène : il est tout aussi nécessaire de tenir compte des « traducteurs, des universitaires, des éditeurs, etc., autrement dit, toute une série de passeurs ou “médiateurs culturels”⁸ » (*Kulturmittler*) restés jusque là quelque peu

1 M. MULSOW, « Qu'est-ce qu'une constellation philosophique ? Propositions pour une analyse des réseaux intellectuels », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°1, Éditions de l'EHESS, janvier-février 2009, p. 83.

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 70.

3 M. MULSOW, « Qu'est-ce qu'une constellation philosophique ? Propositions pour une analyse des réseaux intellectuels », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, *op. cit.*, p. 83.

4 Le premier séminaire pratique donné par Grotowski hors des frontières polonaises eut lieu en avril 1964, lors du premier Festival Mondial du Théâtre Universitaire à Nancy, dirigé par Jack Lang, auquel Grotowski avait été invité en tant que membre du jury international. Le metteur en scène polonais y présenta son travail avec les acteurs, illustré par des démonstrations d'exercices par Rena Mirecka et Ryszard Cieślak. Cette première expérience marqua le début d'une longue série de séminaires pratiques, qui constituèrent le mode de transmission le plus important de la pratique du Théâtre Laboratoire.

5 M. MULSOW, « Qu'est-ce qu'une constellation philosophique ? Propositions pour une analyse des réseaux intellectuels », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, *op. cit.*, p. 83.

6 F. BAILLET, « Thomas Brasch chez L'Arche Éditeur ? Pour une autre écriture de l'histoire du théâtre dit “de RDA” », F. BAILLET, N. COLIN (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, *op. cit.*, p. 138.

7 F. BAILLET, N. COLIN, M. CONSOLINI, « Introduction – Édition théâtrale et transferts culturels », F. BAILLET, N. COLIN (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, *op. cit.*, p. 8.

8 Voir N. COLIN, J. UMLAUF (dirs.), *Im Schatten der Versöhnung. Deutsch-französische Kulturmittler im Kontext der*

dans l'ombre¹ ». Le livre d'Eugenio Barba, *La Terre de cendres et de diamants*, constitue un hommage et marque une véritable reconnaissance envers ce vaste réseau d'acteurs de l'ombre ; et notre ambition est d'approfondir et de mettre en lumière l'importance essentielle de ces relations humaines dans la reconnaissance internationale du Théâtre Laboratoire et le tissage de la « tribu » du théâtre rituel.

Si Richard Schechner constitua ainsi le centre polarisant de la constellation américaine, en France, ce rôle fut joué en premier lieu par Raymonde et Valentin Temkine. À l'été 1962, Grotowski participa, en tant que membre de la délégation polonaise, au huitième Festival Mondial de la Jeunesse et de l'Amitié, à Helsinki, en Finlande, où il fut rejoint en auto-stop par Eugenio Barba², qui joua de ses contacts pour qu'un journaliste de la télévision finlandaise, Lars Biström, accepte d'« interviewer Grotowski, d'organiser une conférence de presse et de le présenter à des personnes du milieu théâtral qu'il connaissait³ ». Barba explique :

Le séjour en Finlande eut pour Grotowski des répercussions incalculables. C'est là qu'il rencontra Raymonde et Valentin Temkine dont le rôle fut déterminant pour le faire connaître à l'étranger. Raymonde était critique de théâtre, elle écrivait dans *Combat*, le quotidien fondé par Camus, et dans d'autres revues françaises et suisses. La rencontre avait eu lieu lors d'une excursion en autobus à Tampere pour visiter un théâtre en plein air ultra moderne⁴. Pour Pâques 1963 les Temkine vinrent à Opole et virent *Akropolis*⁵. Dès lors ils devinrent les défenseurs tenaces et

europäischen Integration [Dans l'ombre de la réconciliation. Les médiateurs culturels franco-allemands dans le contexte de l'intégration européenne], Steidl, Göttingen, 2018.

- 1 F. BAILLET, N. COLIN, M. CONSOLINI, « Introduction – Édition théâtrale et transferts culturels », F. BAILLET, N. COLIN (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, op. cit., p. 8.
- 2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (TRAD.), « Traversées du désert et voyages en auto-stop », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 40.
- 3 *Ibid.*
- 4 Voir R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 39-40 : « Situé en marge d'une forêt de pins, [...] le théâtre de Pyynikki a été édifié en 1959 par l'architecte Reijo Ojanen. 800 places sont ménagées sur une plate-forme mobile en amphithéâtre. La scène, annulaire, l'environne. Il suffit que les spectateurs soient "pivotés" d'un certain nombre de degrés vers la droite ou la gauche pour que le décor naturel soit autre, ce qui permet les changements rapides de lieux et l'utilisation de vraies charrettes traînées par de vrais chevaux [...]. De la technique. De quoi sans doute intéresser au plus haut point ce jeune metteur en scène, lunettes noires, et tout de noir vêtu, dont la personnalité, après les trois ou quatre heures de conversation de l'aller, m'avait sérieusement accrochée. / Eh bien ! Non. J'avais cru comprendre qu'il se situait à l'avant-garde, et même si en avant du théâtre de moi connu je ne comprenais pas très bien ce qu'il me disait du sien. Pourtant il ne parut pas du tout impressionné par cette mécanique, pas plus que par ce folklore. [...] Nous nous revîmes à Helsinki, nous nous retrouvâmes à Varsovie. Son théâtre était fermé, et d'ailleurs à 300km de là. Mais des heures de conversation. Le dialogue, depuis, n'a jamais tari. »
- 5 Raymonde et Valentin Temkine se rendirent en Pologne accompagnés par Erik Veaux, l'ami traducteur d'Eugenio Barba, qui traduirait par la suite de nombreux textes de Grotowski et de Ludwik Flaszen. Une représentation exceptionnelle d'*Akropolis* fut d'ailleurs organisée spécialement à l'intention des deux futurs alliés français du Théâtre Laboratoire. Voir R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 43 : « Nous venions, mon mari et moi, en voiture, et étions allés d'abord à Varsovie. Jerzy Grotowski, ne pouvant venir lui-même, nous y dépêcha, pour l'accueil, Ludwik Flaszen, son ami et collaborateur [...]. Il ne savait pas un mot de français alors, mais tout son visage barbu à la Lénine nous souriait. Il nous apprit, par interprète, que les représentations d'*Akropolis* étaient terminées et les répétitions du *Faust* de Marlowe en cours. Mais, à notre attention, une dernière représentation d'*Akropolis* aurait lieu

généreux de Grotowski, se prodiguant pour lui et son théâtre, ouvrant leur appartement de Paris à tous ceux qui passaient¹. Raymonde Temkine écrivit d'innombrables articles sur le théâtre et la vision artistique de Grotowski², couronnant ce travail par la publication, en 1968, d'un ouvrage intitulé *Grotowski*³. La tournée du Teatr-Laboratorium 13 Rzędów à Paris en 1966 fut préparée par cette femme infatigable qui par ses écrits et ses contacts avait réussi à ouvrir de multiples brèches. Prenant courageusement position, elle s'est dépensée sans compter pour cette entreprise⁴.

Le rôle essentiel de Raymonde Temkine dans la réception française et internationale de Grotowski, et dans la réussite de la tournée parisienne du Théâtre Laboratoire en 1966, est souligné par Eugenio Barba à travers une comparaison avec la tournée que fit Grotowski en Italie, en 1965, suite à la publication de l'opuscule de Barba, *À la recherche du théâtre perdu*⁵, par les éditions Marsilio. Cette tournée, financée par les droits d'auteurs de Barba, devait faire « d'une pierre trois coups : on publiait un livre sur Grotowski ; les autorités polonaises devaient reconnaître sa notoriété à l'étranger et lui accorder un passeport pour sa tournée de conférences ; il pouvait lui-même exposer ses théories⁶ ». En effet, face à l'indifférence, voire au mépris polonais envers les travaux du Théâtre Laboratoire, la stratégie élaborée par Grotowski et Barba fut d'essayer de s'attirer les faveurs de la presse étrangère, et de demander aux alliés extérieurs ainsi conquis d'adresser des lettres à Grotowski « manifester leur intérêt pour ses recherches et demander des informations

le soir de notre arrivée à Opole, devant un public d'amis rassemblés créant les conditions normales du spectacle. »

- 1 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 70 : « Mon travail de missionnaire était centré sur Paris. La maison de Raymonde et Valentin Temkine était mon refuge comme elle le fut par la suite pour Grotowski, Flaszen, Ryszard Cieślak, Erik Veaux. »
- 2 Voir notamment R. TEMKINE, « Bientôt une biennale du théâtre d'avant-garde ? », *Combat*, 25 décembre 1962 : « L'acteur est une sorte de sorcier qui, pour agir plus puissamment sur l'esprit du spectateur, se mêle à lui. La plus grande hardiesse de ce "théâtre-laboratoire" c'est de passer outre très résolument au sacro-saint divorce de la scène et de la salle. À Opole, la salle, c'est la scène ; la scène, c'est toute la salle. Plus de spectateurs passifs : ils sont intégrés à la représentation, les acteurs voisinent avec eux, jouent à côté d'eux et à travers eux. Selon les pièces, varie la répartition des noirs et des blancs, si je peux me permettre de les nommer ainsi d'après les schémas de mise en scène que j'ai pu voir. » Il est important de noter que Raymonde Temkine, de son propre aveu, a écrit cet article avant même d'avoir pu voir un seul spectacle du Théâtre Laboratoire, en se fondant exclusivement sur des « schémas de mise en scène » et sur ses échanges personnels avec Grotowski – ce qui témoigne à la fois de la puissance de fascination des théories de Grotowski, et de la force de conviction de sa personnalité. Voir également R. TEMKINE, « Jerzy Grotowski et son Théâtre-Laboratoire », *Pour l'Art*, n°89, Lausanne, mars-avril 1963, p. 36-39. À propos de ce numéro de *Pour l'Art* consacré à la Pologne, qu'elle apporta à Grotowski lors de sa première venue au Théâtre Laboratoire, Raymonde Temkine précise, dans R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 41 : « Un texte de Witkacy – le premier traduit dans notre langue, je crois [par Erik Veaux, l'ami d'Eugenio Barba] : Konstanty Puzyna [qui fut comme nous le montrerons l'un des alliés essentiels du Théâtre Laboratoire] présentait cet Artaud polonais qui n'avait jamais entendu parler d'Artaud. Y figuraient les propos de Jerzy Grotowski que j'avais filtrés de nos conversations, ce qui m'avait été intelligible à moi qui n'avais pas vu, et qui faisait que – tout spécialement – je venais en Pologne. Pour voir. »
- 3 R. TEMKINE, *Grotowski*, La Cité, Lausanne, 1968.
- 4 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Traversées du désert et voyages en auto-stop », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 40.
- 5 E. BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto – Una proposta dell'avanguardia polacca [À la recherche du théâtre perdu – Une proposition de l'avant-garde polonaise]*, Marsilio, Padoue, 1965.
- 6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 95.

supplémentaires¹ » : les autorités polonaises seraient ainsi forcées d'admettre le rayonnement international du théâtre d'Opole, et commenceraient peut-être à le considérer comme un « produit “d'exportation”² » culturel capable d'« améliorer la réputation internationale de la Pologne³ » – ce qui permettrait enfin à l'équipe du Théâtre Laboratoire de sortir des frontières polonaises. Toutefois, du fait de l'absence en Italie d'alliés comparables à Raymonde Temkine, cette tournée n'eut pas l'effet escompté :

En mai 1965, Marsilio invita en Italie Grotowski qui, accompagné de Ryszard Cieślak, donna des conférences à Padoue, Milan et Rome. Cette visite, mal organisée, n'eut pas un grand succès. Le nom de Grotowski était presque inconnu et *il n'y avait pas de Raymonde Temkine pour le guider, établir des contacts et créer une résonance dans le monde artistique*⁴.

Par ailleurs, de la même façon que Michael Elster au Royaume-Uni et que Richard Schechner aux États-Unis, Raymonde Temkine offrit au Théâtre Laboratoire son propre carnet d'adresses, ce qui permit à Eugenio Barba de rencontrer Roger Blin, qui avait collaboré avec Artaud ; Guy Rétoré, le fondateur du Théâtre de l'Est Parisien, qui en 1964 invita Grotowski, après sa participation au Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy, à organiser une rencontre publique dans son théâtre⁵ ; ainsi qu'Antoine Bourseiller, alors directeur du Studio des Champs-Élysées, qui invita Grotowski à « diriger des séminaires à Aix-en-Provence quand il y fut nommé directeur de théâtre⁶ » – et qui fut l'un des artisans essentiels de la seconde tournée parisienne du Théâtre Laboratoire, en septembre et octobre 1968, suite à l'annulation de leur tournée aux États-Unis du fait de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie :

Leurs visas ayant été annulés par suite des événements de Prague, le Polonais Jerzy Grotowski et ses élèves du Théâtre Laboratoire de Wrocław vont passer à Paris le mois qu'ils devaient consacrer à une tournée en Amérique. Grâce à Antoine Bourseiller, qui a ménagé ce séjour imprévu avant d'accueillir la troupe à Aix, ce ne seront plus quelques privilégiés, comme naguère au Théâtre des Nations et au Festival universitaire de Nancy, mais au moins trois mille spectateurs qui pourront se rendre compte par eux-mêmes si la tentative de Grotowski a

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 70.

2 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 5 : « “an export” product ».

3 *Ibid.* : « enhance Poland's international reputation ».

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 95.

5 Voir R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 46.

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 71. Le premier de ces séminaires au Centre Dramatique National du Sud-Est, à Aix-en-Provence eut lieu en décembre 1967. Par la suite, entre 1967 et 1970, Grotowski et Ryszard Cieślak donnèrent de nombreux stages, des conférences, ainsi que des performances d'*Akropolis* à l'invitation d'Antoine Bourseiller.

l'importance qu'on lui prête dans le monde entier¹.

Le « coup de maître » d'Eugenio Barba, dont selon Richard Schechner « tous les fans de Grotowski connaissent l'histoire² », eut lieu à l'occasion du dixième congrès international de l'International Theatre Institute (ITI), un événement prestigieux rassemblant « deux cents délégués venus du monde entier³ », qui se déroula à Varsovie, du 8 au 15 juin 1963. Le Théâtre Laboratoire n'étant, logiquement au vu de sa réputation en Pologne, pas inscrit au programme de ce congrès, Grotowski et Barba échafaudèrent un plan de grande envergure : « Le Teatr-Laboratorium 13 Rzędów ne pouvait pas venir en tournée à Varsovie où personne n'était disposé à l'accueillir. Il fallait trouver une autre solution : s'installer le plus près possible de la capitale et “dérouter” le plus grand nombre possible de délégués vers *notre* théâtre⁴ ». Grotowski organisa donc une série de représentations de *La Tragique histoire du docteur Faust* à Łódź, « à une centaine de kilomètres de Varsovie, assez loin pour [ne pas donner] l'impression de s'accrocher au congrès⁵ » ; et Eugenio Barba fut quant à lui chargé de s'immiscer dans le congrès et de trouver le moyen d'en détourner les participants vers le spectacle de Grotowski. Dans un récit savoureux et haut en couleur⁶, Barba raconte comment, aidé par Lis Frederiksen, l'assistante de Jean Darcante, secrétaire général de l'ITI, qu'il avait précédemment rencontrée à Paris⁷ et qui dans cette entreprise fut un « véritable cheval de Troie⁸ » ; et par Judy Jones, également secrétaire de l'ITI, et avec qui Eugenio Barba se maria deux ans plus tard⁹ ; il réussit à entraîner certains participants du congrès, notamment Aman Maistre-Julien¹⁰, fondateur et directeur du Théâtre des Nations, et Émile Biasini, un membre important du Ministère de la Culture français¹¹, à le suivre à la découverte de « Varsovie *by night*¹² » – tout en

1 B. POIROT-DELPECH, « *Akropolis*, d'après Wyspiański, par le Théâtre Laboratoire de Grotowski », *Le Monde*, 27 septembre 1968.

2 R. SCHECHNER, « Introduction : Theatre of Productions, 1957-69 [Introduction : le théâtre de productions, 1957-1959] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 23 : « *Every Grotowski fan knows the story.* »

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La valeur d'un autobus », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 73.

4 *Ibid.*, p. 74.

5 *Ibid.*

6 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La valeur d'un autobus », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 73-79.

7 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 71 : « La secrétaire de Jean Darcante, Lis Frederiksen, était danoise et mon identité “norvégienne” favorisa notre amitié et un échange régulier de correspondance. »

8 *Ibid.*

9 En août 1965. C'est à l'occasion de ce mariage que Grotowski vint pour la première fois à Londres, où il rencontra Peter Brook.

10 Dans son récit, Eugenio Barba semble faire une confusion : il nomme le directeur du Théâtre des Nations « Jean Julien », alors qu'il s'agissait d'Aman Maistre-Julien, un ancien membre de la troupe des Copiaus. De son vrai nom Aman Maistre, il doit l'ajout du nom « Julien » au nom de scène qu'il avait assumé sans son duo de Gilles et Julien avec l'acteur Jean Villard, également ancien membre des Copiaus.

11 Émile Biasini avait pour charge de superviser la politique d'action culturelle d'André Malraux, ainsi que le projet des Maisons de la Culture. En outre, il était responsable du financement du Théâtre des Nations.

12 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La valeur d'un autobus », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 75.

essayant de les convaincre de venir le lendemain voir un spectacle « dans la banlieue de Varsovie¹ ». L'entreprise d'Eugenio Barba fut si efficace que le lendemain, une vingtaine de délégués voulurent découvrir le spectacle dont il leur avait vanté les mérites. Faisant à nouveau jouer ses contacts², il parvint à emprunter – illégalement – un « autobus d'État qu'en théorie aucune personne privée ne pouvait utiliser³ », et à emmener à Łódź, dans des circonstances invraisemblables, une foule de critiques, dramaturges, comédiens et metteurs en scène internationaux de renom⁴, pour y voir *La Tragique histoire du docteur Faust*. Cette découverte fut un véritable choc pour les membres de cette expédition⁵, qui eut à long terme des conséquences essentielles pour le Théâtre Laboratoire :

Cette trentaine de participants au congrès de l'ITI marqua un tournant dans la carrière de Grotowski. À leur retour ils écrivirent de longs articles enthousiastes dans des journaux et des

Le récit de cette soirée mémorable mérite d'être rapporté : « Première étape dans un restaurant populaire à Mokotów, avec un orchestre endiablé où tout le monde boit, danse, chante en chœur, une atmosphère de réveillon et *après nous le déluge*. Soudain l'orchestre entonne *Czerwone maki na Montecassino*, la chanson qui évoque l'héroïsme des soldats polonais à l'assaut de la position fortifiée des Allemands à Montecassino ("les années passeront et les siècles s'évanouiront, les traces des jours passés demeureront, et les coquelicots de Montecassino seront plus rouges, rouges du sang polonais") ; tout le monde se lève en silence, en signe de respect et de fierté, puis la musique et la danse reprennent de plus belle. / Étapes suivantes dans des bars d'étudiants, un club de jazz et enfin au Kongresowa, un immense restaurant avec un grotesque numéro de strip-tease. Véritable nuit populaire et socialiste, [...] Jean Julien et Émile Biasini qui n'en croient pas leurs yeux [...], Judy Jones malade après deux verres de vodka. La nuit a été plutôt réussie et quand je les raccompagne à l'Hôtel Francuski, Julien me remercie et me rappelle que le soir suivant on se retrouve pour aller au théâtre. »

- 1 *Ibid.* Cet euphémisme était évidemment un mensonge destiné à ne pas décourager les participants du congrès : il aurait été bien plus difficile de les convaincre de venir voir le spectacle du Théâtre Laboratoire en avouant qu'il fallait pour cela parcourir cent kilomètres.
- 2 *Ibid.*, p. 76 : « Je téléphonai à Jerzy Kotliński [...] qui était cadre dans une usine de confitures à Saska Kępa, un quartier de l'autre côté de la Vistule. Je lui expliquai la situation : j'avais besoin d'un autobus, ce soir, à 5 heures et demie, pour transporter une vingtaine de personnes ; est-ce qu'il pouvait m'en prêter un de l'usine ? C'était possible, ce n'était qu'une question d'argent. Il dit le chiffre qui excédait mes moyens. Long silence au téléphone et puis la voix rassurante de Jerzy Kotliński : ne t'inquiète pas Eugeniusz, je vais te les prêter. Générosité de l'amitié polonaise. »
- 3 *Ibid.*
- 4 En plus d'Aman Maistre-Julien et d'Émile Biasini, parmi les membres de cette étonnante expédition, Barba dénombre : « [...] Eduardo Manet, directeur du Théâtre National de La Havane [...], Hubert Gignoux directeur du Cendres Dramatique de l'Est de Strasbourg, la critique finlandaise Kasja Krook, le critique italien Raul Radice (*Il Tempo*), le journaliste américain Henry Popkin (*New York Times*), la jeune metteuse en scène finlandaise Kristin Olsoni, les dramaturges flamants Tone Brulin et Jan Christiaens, le dramaturge et critique Alan Seymour (*Plays and Players*, Londres), les metteurs en scène suédois Ingrid Luterkort et Palle Brunios, le metteur en scène islandais Sveinn Einarsson, le metteur en scène canadien Jean-Louis Roux, l'acteur et le metteur en scène belge René Hainaux, le critique anglais Ossia Trilling [...], Michel Saint-Denis (le fameux metteur en scène élève de Copeau, l'un des Copiaus [...]). *Ibid.* À cette liste, Raymonde Temkine – qui était elle-même présente – ajoute Jean Darcante et Michaël Kustow. R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 45.
- 5 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La valeur d'un autobus », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 77 : « Le jour suivant, lors de la première séance du congrès, Jean Julien se leva et remercia les hôtes polonais de lui avoir donné la possibilité de voir un spectacle exceptionnel : le *Dr Faustus* du Teatr-Laboratorium 13 Rzędów. Stupeur générale. Puis ce fut le tour d'Eduardo Manet : il avait un grand prestige, il venait de Cuba, un pays socialiste, et qui plus est, il dirigeait le théâtre national. Lui aussi ne tarit pas d'éloges sur le spectacle. Les dramaturges Tone Brulin et Jan Christiaens présentèrent officiellement une mention : "La délégation flamande estime s'être trouvée hier soir à Łódź face à ce type de théâtre qui contribuera à la libération et à la liberté d'un art longtemps dominé par des formes de pensée conventionnelles". / L'espace d'un instant, la salle du congrès se transforma en Tour de Babel. Les Polonais ne comprenaient pas ce qui s'était passé, les autres délégués demandaient pourquoi ils n'avaient pas été invités eux aussi. »

revues. La graine avait été semée pour une tournée au Théâtre des Nations et Julien aurait certainement invité le Teatr-Laboratorium 13 Rzędów à Paris. Malheureusement il quitta la direction à la fin de cette même année. Pourtant, grâce à l'infatigable travail de Raymonde et Valentin Temkine, grâce aussi aux nouveaux « témoins » comme Gignoux et Saint-Denis, Jean-Louis Barrault prit la relève, continua à s'employer pour vaincre les résistances des autorités polonaises. En juin 1966, trois ans après le congrès de Varsovie, Grotowski et ses acteurs présentaient *Le Prince constant* à Paris¹.

Qui plus est, en 1964 et 1965, Grotowski, fut invité par Jack Lang à faire partie du jury international du Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy, pendant lequel il donna des conférences illustrées par des démonstrations pratiques Rena Mirecka et de Ryszard Cieślak², ce qui lui permit une « première approche d'une partie de la critique française³ ». Toutefois, si cet épisode rocambolesque de l'histoire du Théâtre Laboratoire « marqua un tournant dans la carrière de Grotowski », il n'entraîna pas pour autant la fin des difficultés administratives, politiques et financières de la compagnie – bien au contraire : cette incartade eut plutôt pour effet de renforcer la suspicion des autorités envers le groupe, et malgré l'invitation à participer au festival du Théâtre des Nations à Paris en 1964 et 1965 faite au Théâtre Laboratoire, le Ministère de la Culture et des Arts polonais s'opposa catégoriquement à sa sortie du territoire polonais⁴. On peut ainsi lire, dans une lettre de Grotowski à Barba datant d'octobre 1965 : « Kristin [Olsoni⁵] me submerge d'invitations. Je ne partage pas son optimisme, et pourtant vous savez que le pessimisme n'est pas dans ma nature⁶ ». Barba explique ce pessimisme :

Quand nous nous sommes rencontrés à Holstebro, en octobre 1964, pour parler de ces lettres, Grotowski m'a raconté qu'à cette époque le Ministère de la Culture avait interdit au Teatr-

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La valeur d'un autobus », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 77-78.

2 C'est à l'occasion de l'une de ces démonstrations à Nancy que l'actrice vénézuélienne Elizabeth Albahaca découvrit le travail du Théâtre Laboratoire, qu'elle rejoignit l'année suivante en tant que stagiaire étrangère, puis en tant qu'actrice.

3 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 46.

4 Jennifer Kumiega explique : « En conséquence directe de ces événements, le Théâtre Laboratoire fut invité à se produire en Belgique, en Hollande et au festival du Théâtre des Nations en 1964 et en 1965. Ces visites ne se concrétisèrent cependant pas. Il semble [...] qu'à ce stade, les autorités polonaises n'étaient pas convaincues de la pertinence et de la valeur du Théâtre Laboratoire en termes de culture internationale et envoyèrent d'autres théâtres, plus officiels, à sa place. » J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 42 : « As a direct result of these events the Laboratory Theatre was invited to perform in Belgium, Holland and at the Theatre of Nations Festival in 1964 and in 1965. These visits did not materialize, however. It appears [...] that the Polish authorities were not convinced at that stage of the relevance and value of the Laboratory Theatre in international cultural terms and sent other, more official theatres instead. »

5 Kristin Olsoni, metteuse en scène finlandaise, fit partie de l'expédition à Łódź organisée par Barba pendant le congrès de l'ITI.

6 J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 20 octobre 1964, E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 140.

Laboratorium de sortir du pays¹, interdiction qui demeura valable jusqu'en 65, quand Lucjan Motyka devint ministre. Il avait connu Grotowski dans les années 56-57 quand celui-ci organisait des manifestations politiques parmi les étudiants et les ouvriers. [...] Devenu ministre, Motyka supprima l'interdiction de sortie et sur le dossier du Teatr-Laboratorium il écrivit de sa propre main : autorisé à sortir².

L'année 1964 fut ainsi la période la plus difficile de l'existence de la compagnie : « Le jeu entre chat et souris était à son épilogue. La situation n'était plus celle d'un conflit idéologique ou esthétique, ou d'une incompréhension du milieu théâtral ou des critiques. Nous étions désormais sous la menace d'une fermeture imminente du Teatr-Laboratorium 13 Rzędów³ ». C'est dans cette situation désespérée qu'Eugenio Barba rédigea son opuscule intitulé *Le Théâtre Laboratoire 13 Rzędów d'Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective*, rassemblant des textes de sa main – dont certains n'étaient pas signés, pour donner l'illusion d'un plus grand nombre de contributeurs – ainsi que de Ludwik Flaszen, Raymonde Temkine, Kristin Olsoni, Roland Grünberg, et « des extraits des articles des délégués qui avaient vu *Dr Faustus* à Łódź⁴ ». Entre janvier et mars 1964, chargé d'une valise remplie de ces opuscules, Barba quitta à nouveau la Pologne pour la France, l'Italie et la Scandinavie, pour essayer d'obtenir des lettres de soutien, des invitations, des interventions, et pour « démontrer qu'une telle décision serait une erreur, qu'elle aurait des répercussions fâcheuses à l'étranger⁵ » : « Il fallait intervenir auprès de nos contacts extérieurs, en créer de nouveaux⁶, consolider l'image publique de Grotowski, de sa valeur et de son influence⁷ ». Toutefois, lorsqu'à la fin du mois d'avril, Barba voulut rentrer à Opole, le consulat polonais à Oslo refusa de lui accorder un visa, en lui signifiant qu'il était « *persona non grata*⁸ » en Pologne – ce qui entraîna de fait la fin de son apprentissage auprès de Grotowski, et le début de sa propre aventure théâtrale, qui le conduirait à fonder l'Odin Teatret. Pendant ce temps, à Opole, les 7 et 8 avril 1964, devait se réunir une commission convoquée par le Ministère de la Culture et des Arts polonais pour statuer sur l'avenir du Théâtre Laboratoire après avoir assisté à des démonstrations de *trainings* et à des performances de *La Tragique histoire du docteur Faust* et d'*Étude sur Hamlet*. Une nouvelle

1 Cette interdiction s'appliquait à la compagnie dans son ensemble, mais des exceptions pouvaient être faites, comme en témoigne la participation de Grotowski au Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy en 1964 et 1965.

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 140, note n°72.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Hamlet sans amis », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 87.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Eugenio Barba comptait notamment sur « les réactions d'intellectuels communistes, italiens en particulier, qui jouissaient d'un grand prestige, afin de pouvoir utiliser leurs appuis contre les “purs et durs” polonais. E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Persona non grata », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 88.

7 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Hamlet sans amis », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 87.

8 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Persona non grata », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 90.

fois, la compagnie dut son salut à l'assistance de ses alliés¹, notamment grâce au critique Konstanty Puzyna, qui fit partie de cette commission² :

Puzyna était intervenu à un moment critique de la vie du Teatr-Laboratorium et avait réussi à influencer les membres d'une Commission du Ministère de la Culture qui devait décider de l'éventuelle fermeture du théâtre. [...] En 1994 Grotowski m'a raconté la tactique qu'il avait adoptée : il avait demandé de dire du mal de Grotowski à certaines personnalités du milieu théâtral qui avaient donc été choisies pour faire partie de la Commission ; mais, naturellement, après leur inspection à Opole elles avaient déclaré qu'il s'agissait d'un phénomène exceptionnel qui méritait d'être soutenu³.

Toutefois, peut-on lire dans un compte rendu journalistique de cet événement, malgré ce « verdict positif [...], la conviction selon laquelle Opole n'est pas le bon environnement pour des recherches aussi choquantes se renforce, et les partisans des “13 Rangs” se prononcent en faveur du déménagement du théâtre à Wrocław⁴ », chef-lieu de la voïvodie de Basse-Silésie, et l'un des pôles industriels et universitaires les plus importants de Pologne. Ce transfert avait en effet déjà été proposé par le professeur Bolesław Iwaszkiewicz, alors président du Présidium du Conseil populaire de la ville de Wrocław ; et par Józef Kelera, qui écrivit en mars 1964, sous forme de lettre ouverte, un appel à accueillir la compagnie à Wrocław, qui profiterait alors de son rayonnement international :

1 Zbigniew Osinski rapporte une situation similaire : en mai 1961, alors que le prestigieux poète polonais Władysław Broniewski séjournait à Opole, les adversaires du Théâtre des 13 Rangs tentèrent d'« utiliser son prestige afin de liquider définitivement le Théâtre des 13 Rangs. On expliqua bien au poète Broniewski qu'il s'agissait de “vanité”, de “fraude”, de “charlatanisme”, d'expériences “suspectes”, etc. ». Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 134-135 : « Si tentò di utilizzare il suo prestigio per liquidare definitivamente il Teatro delle 13 File. Al poeta Broniewski venne spiegato per bene che si trattava di “vaniloquio”, “truffa”, “ciarlataneria”, esperimenti “sospetti”, ecc. » Toutefois, après avoir assisté à des performances de *Shakuntala* et des *Touristes*, loin de condamner la compagnie, il écrivit une lettre de soutien au Théâtre, qui fut reprise dans les programmes de salle des spectacles ultérieurs de la compagnie, puis publiée en 1974 : W. BRONIEWSKI, « Władysław Broniewski o Teatrze 13 Rzędów [Władysław Broniewski sur le Théâtre des 13 Rangs], *Dialog*, n°6, 1974, p. 124-125. L'appui de ce poète influent et apprécié par les autorités politiques constitua ainsi un soutien important face aux opposants locaux et nationaux.

2 Les membres de cette commission étaient : « le directeur du Groupe des Affaires Théâtrales du Ministère de la Culture J. Jasiński, l'historien du théâtre K. Puzyna, le professeur de l'Académie de théâtre de Varsovie B. Korzeniewski [qui était le superviseur d'Eugenio Barba], le critique théâtral J. P. Gawlik ». Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 164 : « il direttore del Gruppo Affari Teatrali del Ministero della Cultura J. Jasiński, lo storico del teatro K Puzyna, il professore dell'Accademia Teatrale di Varsavia B. Borzeniewski, il critico teatrale J. P. Gawlik ».

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 131, note n°45.

4 C. MYKITA-GLENSK, « Życie teatralne Opola [La vie théâtrale d'Opole] », *Kwartalnik Opolski*, n°3-4, p. 131-132 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 164-165 : « Nonostante il giudizio positivo [...], si fa largo la convinzione che Opole non sia l'ambiente adatto per queste ricerche così scioccanti, e i sostenitori delle “13 File” si dichiarano favorevoli al trasloco del Teatro a Wrocław. »

La Compagnie a récemment rencontré de nombreuses difficultés, qui remettent en question l'existence de cette magnifique institution théâtrale, unique en son genre, encensée par des critiques du monde entier, qui attire de jeunes artistes de théâtre de nombreux pays européens en tant que collaborateurs et élèves. La ville d'Opole, qui fut pendant quelques années un refuge silencieux et un véritable asile pour le dur labeur du laboratoire, a cessé d'être le soutien approprié pour cette activité théâtrale pionnière. Dans le même temps, je sais qu'il existe une réelle opportunité de transférer le Théâtre Laboratoire à Wrocław.

Je reconnais que le sort de ce théâtre me tient à cœur. Cependant, je pense, et j'en suis même totalement convaincu, que cette opportunité est avant tout une *opportunité pour Wrocław* : une opportunité de créer un centre culturel dans la plus grande ville de l'ouest de la Pologne. [...] J'adresse donc un appel chaleureux au Conseil National de Wrocław et au Département de la Culture : ne tardez pas ! Ne manquez pas cette occasion¹ !

Toutefois, malgré le soutien de la commission convoquée par le Ministère de la Culture et des Arts – qui suggéra à ce dernier de pourvoir le Théâtre Laboratoire d'une bourse de 350 000 zlotys pour soutenir ses activités² –, le transfert à Wrocław ne put avoir lieu immédiatement, et la compagnie, en grande difficulté financière³, risquait toujours d'être liquidée. C'est ce qui amena Grotowski, comme nous l'avons vu, à pousser ses acteurs à adhérer au Parti Communiste et à transformer la compagnie en « cellule de base du Parti », ce qui en rendait la dissolution politiquement indéfendable. Grotowski utilisa ainsi la complexité des rouages administratifs de la bureaucratie communiste pour protéger son Théâtre. De même, le premier juin 1964, malgré l'absence de subventions, mais conformément au règlement du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs établi en 1959 avec les autorités culturelles d'Opole – qui devaient, par contrat, garantir « un emploi pour tous les acteurs de la compagnie [...] et] une subvention fixe et un budget permettant de réaliser le travail sans surprises constantes⁴ » –, Grotowski décida de signer les contrats des acteurs pour la saison

1 J. KELERA, « Hamlet i inni [Hamlet et les autres] », *Odra*, n°5, mars 1964, p. 79 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 164 : « *La Compagnia incontra ultimamente tante difficoltà, che mettono in discussione l'esistenza di questa magnifica istituzione teatrale, unica nel suo genere, elogiata con superlativi dai critici di tutto il mondo, che attira in qualità di collaboratori e allievi giovani artisti teatrali di tanti paesi europei. La città di Opole, per alcuni anni angolo silenzioso e vero asilo per il duro lavoro di laboratorio, ha smesso di essere il giusto sostegno per questa pionieristica attività teatrale. Allo stesso tempo so che esisterebbe una reale opportunità di trasferire il Teatro Laboratorio a Wrocław. / Ammetto che le sorti di questo Teatro mi stanno a cuore. Penso però, e anzi ne sono totalmente convinto, che questa occasione sia soprattutto un'occasione per Wrocław : l'opportunità di creare un centro culturale nella più grande città della Polonia Occidentale. [...] Rivolgo dunque all'attenzione del Consiglio Nazionale di Wrocław e al Dipartimento della Cultura un caloroso appello : non indugiate ! Non perdetevi quest'occasione !* »

2 Voir C. MYKITA-GLENSK, « Życie teatralne Opola [La vie théâtrale d'Opole] », *Kwartalnik Opolski*, n°3-4, p. 131-132 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 164.

3 Malgré la requête de la commission, le Ministère de la Culture et des Arts polonais n'accepta de financer les activités du Théâtre Laboratoire qu'à hauteur 80 000 zlotys, au lieu des 350 000 demandés.

4 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 110 : « *la garanzia dell'assunzione per tutti gli attori della compagnia, [...] sovvenzione fissa e budget che permettesse uno svolgimento del lavoro senza continue sorprese* ».

suivante : « Le 10 juin, il en inform[a] par écrit le Ministère de la Culture, tout en attirant son attention sur le fait que si une subvention n'était pas accordée pour permettre au Théâtre de poursuivre ses activités, cela constituerait une violation de la loi¹ ». Toutefois, après une série de tractations et d'échanges diplomatiques entre les autorités culturelles et les départements des finances d'Opole et de Wrocław, et grâce à l'investissement personnel de Bolesław Iwaszkiewicz dans ces négociations, le premier janvier 1965, la compagnie s'installa officiellement dans ses nouveaux locaux, un grand bâtiment de trois étages en plein cœur de la ville², et adopta officiellement le nom de « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs – Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur ». Ainsi, contrairement à la légende véhiculée *a posteriori* par certains membres de la « diaspora » grotowskienne, selon laquelle le Théâtre Laboratoire fut persécuté pendant toute son existence en Pologne, ce transfert marqua la fin des principales difficultés administratives et financières de la compagnie, qui put dès lors se consacrer pleinement à ses recherches sur le jeu de l'acteur et à la création du *Prince constant* – ainsi qu'à un travail pédagogique de plus en plus important, comme l'indique le nouveau changement de nom qui accompagna ce transfert.

4. Tournées internationales et séminaires pratiques : la polarisation du champ théâtral [1965 – 1968]

Le transfert du Théâtre Laboratoire à Wrocław en 1965 ouvrit ainsi une nouvelle période du Théâtre Laboratoire : celle qui, en quelques années à peine, marquerait son entrée fulgurante sur la scène internationale, et une nouvelle polarisation du champ théâtral. Entre 1966 et 1968, le Théâtre Laboratoire, qui n'avait encore jamais été autorisé à quitter la Pologne, fit quatre grandes tournées internationales, présentant *Akropolis* et *Le Prince Constant* dans les pays scandinaves, à Paris, en Hollande, en Belgique, en Italie, à Londres, à Édimbourg et à Mexico. Cette réception fulgurante fut soigneusement organisée, orchestrée et orientée par Grotowski et Ludwik Flaszen, en étroite collaboration avec le réseau d'alliés tissé par Eugenio Barba dans toute l'Europe : ces tournées furent à chaque fois préparées en amont par des articles, des conférences et des publications qui

1 « Timeline of Jerzy Grotowski's life and creative work », *The Grotowski Institute*, *op. cit.*, 06 juillet 2012 : « *He informs the Department of Culture in writing on 10 June while also drawing their attention to the fact that should a grant not be awarded to enable the Theatre to continue its activities then this would result in the law being broken.* » Consulté le 25/08/22 : <https://grotowski.net/en/toolkit/timelines/jerzy-grotowski/1964>

2 Ce bâtiment, situé au numéro 27 de la rue Rynek-Ratusz, est aujourd'hui occupé par l'Institut Grotowski, actuellement dirigé par Jaroslaw Fret. L'Institut Grotowski est à la fois un lieu d'archives, de documentation et de transmission du travail de Grotowski, et un espace de pratique et de création artistique, accueillant des stages, des artistes en résidence et des ateliers permanents.

préparaient les spectateurs à ce dont ils allaient être témoins ; accompagnées par des rencontres et des séminaires pratiques dirigés par Grotowski et ses acteurs pour permettre à de petits groupes d'acteurs de faire l'expérience concrète du travail du Théâtre Laboratoire ; et suivies par des conférences de presse à Varsovie dans lesquelles Grotowski et Ludwik Flaszen détaillaient les succès de la compagnie en dehors des frontières polonaises. Si l'événement le plus célèbre de cette période est incontestablement la venue, deux fois retardée et donc d'autant plus attendue, du Théâtre Laboratoire au Théâtre des Nations, du 21 au 25 juin 1966, qui marqua la « consécration internationale de Grotowski¹ » ; la toute première tournée du groupe polonais à l'étranger eut lieu quelques mois auparavant, du 6 février au 25 mars 1966. L'architecte de cet événement fut, une nouvelle fois, Eugenio Barba, qui après avoir été rejeté de Pologne travaillait alors « dans l'obscurité la plus totale² » avec ses acteurs de l'Odin Teatret, fondé en octobre 1964 à Oslo. En collaboration avec Carl-Erik Proft, le directeur de l'École d'art dramatique de Skara en Suède – qui en novembre de l'année précédente s'était rendu à Wrocław avec un groupe d'acteurs pour y découvrir le travail de Grotowski – et avec le soutien du théâtre universitaire de l'Université de Copenhague, du Ministère des Affaires Étrangères norvégien, d'une organisation culturelle suédoise nommée Fylkingen, et de nombreux alliés dans le monde théâtral et universitaire, Eugenio Barba parvint à obtenir des subventions et des invitations officielles pour les acteurs du Théâtre Laboratoire – conditions nécessaires pour que les autorités polonaises autorisent leur sortie du territoire – ainsi qu'à trouver un lieu adapté aux spectacles de Grotowski³. Cette tournée, « préparée par une émission de télévision et une série de séminaires suédois tenus par Grotowski avec Ryszard Cieślak, Antoni Jahołkowski et Rena Mirecka⁴ », ainsi que par des articles et des publications dans la presse⁵, s'inscrivait selon Franco Perrelli dans un contexte favorable à la réception des travaux du groupe polonais : après la venue du Living Theatre, qui en 1965 avait présenté *Mysteries and Smaller Pieces* [*Mystères et petits morceaux*] et *The Maids* [*Les Bonnes*] dans les pays scandinaves,

1 F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski [La première tournée à l'étranger de Grotowski] », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 20 : « la consacrazione internazionale di Grotowski ».

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 95.

3 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 96 : « Le problème du local s'est révélé quasiment insurmontable : le spectacle de Grotowski nécessitait une grande salle vide, avec plancher, où l'on puisse faire le noir complet. Difficile de faire comprendre que c'était pour un spectacle car quand on parlait de spectacle à cette époque on pensait aussitôt à une scène et à des rangées de fauteuils. De guerre lasse nous avons loué la salle de l'association des industriels norvégiens, d'une taille colossale et avec un parquet digne du "théâtre pauvre". Les membres du Teatr-Laboratorium ont été logés chez les acteurs de l'Odin ou chez leurs amis. »

4 F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski [La première tournée à l'étranger de Grotowski] », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 23 : « preparata da una trasmissione televisiva e da una serie di seminari svedesi che Grotowski tenne insieme a Ryszard Cieślak, Antoni Jahołkowski e Rena Mirecka ».

5 Notamment à travers la revue *Teatrets Teori og Teknikk (TTT)* [*Theatre Theory and Technique / Technique et Théorie du Théâtre*], fondée par Eugenio Barba en octobre 1965, et dont « les deux tiers du premier numéro étaient consacrés à Grotowski ». Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 94.

« l'agitation et les aspirations expérimentales ne manquaient pas, et une sensibilité différente interagissait désormais alors avec le brechtisme omniprésent¹ ». Franco Perrelli explique ainsi :

Le rêve, le rituel, le corps, mais aussi la dénonciation et l'engagement social : la terminologie et la sensibilité de base de ce que Grotowski lui-même, en 1994, identifierait comme la « Seconde Réforme² » du théâtre (succédant à la première des maîtres russes et Craig, Artaud, Copeau et Piscator) se répandait désormais, bien qu'avec d'inévitables déclinaisons encore incertaines. Le terrain était préparé et les portes de l'Europe du Nord, et à partir de là du monde, étaient prêtes à s'ouvrir en grand pour la révolution du metteur en scène polonais³.

Dans un entretien dirigé par Franco Quadri en 1994, Grotowski livre en effet une analyse de ce qu'il appelle la « Seconde Réforme » du théâtre, qui apporte de nombreux éclairages intéressants pour notre analyse. Après avoir rappelé l'importance de Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov et Artaud dans la « première grande réforme⁴ » du théâtre, Grotowski affirme :

C'est cette révolution qui a créé le grand théâtre européen ; puis, comme toujours dans les rues du monde, l'élan s'est affaibli : la crise économique des années trente a contribué à rabaisser les grands rêves de la première grande réforme du théâtre, alors que la guerre se profilait à l'horizon. Puis vint la seconde réforme du théâtre, c'est-à-dire les années soixante, que l'on regarde aujourd'hui avec un sourire un peu protecteur, comme quelque chose de peu sérieux, mais elles ont vu la réalisation de grandes œuvres et l'apparition de grands metteurs en scène. Et ceux qui sont apparus entre les deux périodes, comme Brecht, par exemple, qui était trop jeune pour la première réforme et était déjà décédé avant la seconde, ont grandement influencé cette dernière. Les grandes personnalités de cette réforme ont été Peter Brook, Bob [Robert] Wilson, André Gregory, Joe [Joseph] Chaikin, Julian Beck et Judith Malina, Peter Schumann⁵, [Tadeusz] Kantor et un peu plus tard Eugenio Barba et Ariane Mnouchkine. Je tiens à souligner le grand rôle des

1 F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 20-21 : « in Scandinavia non mancavano fermenti o aneliti sperimentali e con il penetrante brechtismo interagiva ormai una diversa sensibilità ».

2 J. GROTOWSKI, F. QUADRI, « Jerzy Grotowski. Uno sguardo dal Workcenter [Jerzy Grotowski. Un aperçu du Workcenter] », *Patalogo*, n°17, *Annuario '94 dello spettacolo : Teatro [Annuaire du spectacle de l'année 1994 : Théâtre]*, Ubulibri, Milan, 1994, p. 110 : « la seconda riforma del teatro ».

3 F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 23 : « Sogno, rito, corpo, ma anche denuncia e abbraccio sociale: dilagava ormai, pur con inevitabili ancora incerte declinazioni, la terminologia e la sensibilità di base di quella che proprio Grotowski, nel 1994, avrebbe individuato come la "Seconda Riforma" del teatro (successiva alla prima dei maestri russi e di Craig, Artaud, Copeau, Piscator). Il terreno era dissodato e le porte del Nord Europa, e da lì del mondo, erano pronte a spalancarsi anche per la rivoluzione del regista polacco. »

4 J. GROTOWSKI, F. QUADRI, « Jerzy Grotowski. Uno sguardo dal Workcenter [Jerzy Grotowski. Un aperçu du Workcenter] », *Patalogo*, n°17, *Annuario '94 dello spettacolo : Teatro [Annuaire du spectacle de l'année 1994 : Théâtre]*, Ubulibri, Milan, 1994, p. 109-110 : « la prima grande riforma »

5 Le fondateur du Bread and Puppet Theatre.

Le choix des créateurs mentionnés par Grotowski pour définir cette « seconde réforme du théâtre » est significatif pour plusieurs raisons. Tout d'abord, de manière évidente, parce qu'il rassemble des artistes proches de son propre travail : le lien d'Eugenio Barba et de Peter Brook à Grotowski n'a plus besoin d'être présenté ; Joseph Chaikin, le fondateur de l'Open Theatre, assista en tant que témoin au séminaire pratique dirigé en août 1966 par Grotowski pour les acteurs de la Royal Shakespeare Company, à l'invitation de Peter Brook, et s'inspira des exercices qu'il y observa pour son propre travail avec ses acteurs ; André Gregory participa au stage dirigé par Grotowski à la New York University en 1967 à l'invitation de Richard Schechner, puis fonda sa compagnie, The Manhattan Project, avec de nombreux acteurs ayant également assisté à ce stage, et participa également aux expériences parathéâtrales en Pologne². Toutefois, Grotowski mentionne également des personnes qui ne semblent pas avoir de lien direct avec son travail, comme Peter Schumann,

1 J. GROTOWSKI, F. QUADRI, « Jerzy Grotowski. Uno sguardo dal Workcenter [Jerzy Grotowski. Un aperçu du Workcenter] », *Patalogo*, n°17, *Annuario '94 dello spettacolo : Teatro [Annuaire du spectacle de l'année 1994 : Théâtre]*, Ubulibri, Milan, 1994, p. 109-110 : « *Se guardo storicamente a questo secolo di teatro, di importante vedo innanzitutto la prima grande riforma, cioè Stanislavskij, Mejerchol'd, anche Vachtangov, tutto questo movimento così vivo scatenato dai grandi registi russi, mentre in Europa ci sono tanti altri come Craig, Piscator, Copeau a rappresentare quest'epoca, e in modo completamente diverso, non ordinato, folle, visionario, ha giocato un grande ruolo Artaud. [...] È stata questa rivoluzione a creare il grande teatro europeo ; poi, come sempre nelle strade del mondo, lo slancio si è indebolito : ad abbassare i grandi sogni della prima grande riforma del teatro contribuì la crisi economica degli anni Trenta, mentre la guerra appariva all'orizzonte. Poi è arrivata la seconda riforma del teatro, cioè gli anni Sessanta, che oggi si guardano di solito con un sorriso un po' protettivo, come qualcosa di poco serio, ma hanno visto la realizzazione di grandi opere e l'apparizione di grandissimi registi. E chi è apparso cavallo dei due periodi come ad esempio Brecht, troppo giovane per la prima riforma e già scomparso prima della seconda, ha molto influenzato quest'ultima. Le grandi personalità di questa riforma sono stati Peter Brook, Bob Wilson, André Gregory, Joe Chaikin, Julian Beck e Judith Malina, Peter Schumann, Kantor e un po' più tardi Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine. Vorrei far notare il grande ruolo degli americani in questo periodo. »*

2 André Gregory assista par ailleurs à toutes les représentations d'*Akropolis* qui eurent lieu à Édimbourg, du 22 au 30 août 1968, au début de la quatrième tournée internationale du Théâtre Laboratoire. En 2004, il confia à Kermit Dunkelberg son sentiment après la première d'*Akropolis* : « Nous nous sentions suicidaires. Nous avons vu quelque chose de tellement extraordinaire que nous nous demandions : "Pourquoi continuer à travailler dans le théâtre ?" » . A. GREGORY, 3 juin 2004 ; propos rapportés dans K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination [Grotowski et le Théâtre nord-américain : Translation, transmission, dissémination]*, thèse de doctorat en Philosophie au département des *performance studies*, sous la direction de Richard Schechner, New York University, 2008, p. 144 : « *We felt suicidal. We'd seen something that was so extraordinary that we thought "Why keep on working in the Theatre?"* » . Par la suite, il participa à un stage dirigé par Grotowski au CDN du Sud-Est, CDN du Sud-Est, à l'invitation d'Antoine Bourseiller, en mars 1968 ; à l'Université de Recherches du Théâtre des Nations, qui fut l'événement le plus important de la période du parathéâtre, entre juin et juillet 1975. André et sa femme Mercedes Gregory (dite « Chiquita ») devinrent des alliés essentiels de Grotowski aux États-Unis : ils l'accueillirent chez eux à New York et soutinrent sa demande d'asile politique lorsqu'en 1982 Grotowski quitta la Pologne, ils contribuèrent financièrement à la fondation du Workcenter of Jerzy Grotowski en 1986 – et Mercedes Gregory réalisa ou produisit plusieurs films documentant le travail et la vie de Grotowski, notamment J. GOLDMILOW (réal.), M. GREGORY (prod.), *With Jerzy Grotowski, Nieładowka 1980 [Avec Grotowski, Nieładowka 1980]*, The Manhattan Project, Atlas Theatre Company, Facets Video, 1980 ; J. GOLDMILOW (réal.), M. GREGORY (prod.), *The Vigil [La Veillée]*, Atlas Theatre Company, Facets Video, 1981 ; et M. GREGORY, (réal. et prod.), *Art as Vehicle [L'Art comme véhicule]*, 1989. Pour un récit personnel des expériences d'André Gregory auprès de Grotowski, voir également le film de L. MALLE, *My Dinner with André [Mon Dîner avec André]*, The Criterion Collection, New York, 2015 [1981].

Robert Wilson et Ariane Mnouchkine¹ – voire des créateurs avec lesquels il semble en contradiction radicale : Julian Beck et Judith Malina, les fondateurs du Living Theatre, qui fut souvent assimilé au Théâtre Laboratoire malgré les efforts constants de Grotowski et de Raymonde Temkine pour dissiper ce malentendu ; Tadeusz Kantor, qui fut comme nous l'avons vu un fervent adversaire de Grotowski en Pologne et considérait ce dernier comme « un charlatan ou, pire, un imposteur² » ; et Bertolt Brecht, dont Grotowski salue l'importance essentielle dans l'avènement de cette « seconde réforme du théâtre ». Cette dernière mention est extrêmement intéressante : si, comme nous le verrons, le nom de Grotowski fut à partir des années soixante brandi comme un étendard contre « le brechtisme omniprésent³ » sur les scènes occidentales ; Grotowski lui-même considérait le fondateur du Berliner Ensemble comme un important réformateur du théâtre – et le programme de la première saison du Théâtre Laboratoire, en 1959-1960, prévoyait d'ailleurs initialement « la mise en scène d'une des œuvres de Brecht encore jamais représentée en Pologne⁴ ». Qui plus est, dans son texte en hommage à Antonin Artaud, tout en critiquant ceux qui se proclament les héritiers d'Artaud et en dénonçant les « lamentables spectacles que l'on peut voir dans l'avant-garde théâtrale de nombreux pays, ces ouvrages chaotiques et avortés, pleins d'une soi-disant cruauté qui n'effraierait pas un enfant, [...] tous ces *happenings* qui révèlent seulement un manque de métier⁵ » ; Grotowski défend également Brecht contre ses propres épigones :

Quand, dans de nombreux théâtres européens, nous suivons des spectacles inspirés de la « théorie de Brecht », et nous sommes obligés de lutter contre l'ennui en raison du manque de conviction aussi bien des acteurs que des metteurs en scène qui remplace le soi-disant « *Verfremdungseffekt* », nous nous remémorons les propres spectacles de Brecht. Ils étaient peut-être moins fidèles à sa théorie, mais d'autre part, très personnels et [subversifs⁶] comme ils l'étaient, ils témoignaient d'une connaissance professionnelle profonde et jamais ne nous

1 Ariane Mnouchkine, amie et alliée d'Eugenio Barba, et qui invita fréquemment l'Odin Teatret à présenter ses spectacles dans son Théâtre du Soleil – le tout dernier spectacle de l'Odin, *Thèbes au temps de la fièvre jaune*, y sera d'ailleurs présenté en novembre 2022 – marque toutefois sa distance et sa méfiance envers Grotowski : « Je ne suis pas comme Grotowski, qui a voyagé on ne sait à quelle académie céleste et olympique et qui revient, porteur des tables de la loi ! » A. MNOUCHKINE, citée dans J. FÉRAL, *Trajectoires du Soleil : Autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions Théâtrales, Montreuil, 1998, p. 31.

2 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 10 : « a charlatan or, worse, an impostor ».

3 F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 20-21 : « il penetrante brechtismo ».

4 B. ZAGÓRSKA, « Związek Krakowa z Opolem docezkał się pierwszych owoców [Le rapport entre Cracovie et Opole a donné ses premiers fruits] », *Echo Krakowa*, n°174, 1959 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 111 : « Nei successivi progetti di repertorio è prevista la realizzazione di una delle opere di Brecht mai rappresentate prima in Polonia ».

5 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 85-86.

6 Dans la traduction française, Claude B. Levenson traduit le mot anglais « *subversive* » par « pervers » : nous proposons ici cette autre traduction, qui nous semble plus juste.

laissaient dans un état de lassitude¹.

Toutefois, l'histoire vivante du théâtre telle qu'elle fut vécue « à chaud » dans les années soixante n'étant pas toujours propice à la nuance, le théâtre « pauvre » de Grotowski fut rapidement considéré comme un « remède infallible à presque tous les maux du théâtre² » – et notamment à la lassitude des jeunes générations face à la « théorie de Brecht³ », galvaudée sur les scènes européennes. Ainsi, sur le terrain favorable de cette « seconde réforme du théâtre », et grâce « l'apostolat d'Eugenio Barba⁴ » et à l'amitié de Carl-Erik Proft, qui invita Grotowski et ses acteurs à diriger un séminaire pratique à l'École d'art dramatique de Skara⁵, la première tournée internationale de Grotowski en Suède, en Norvège et au Danemark constitua un événement historique essentiel pour le Théâtre Laboratoire : si les critiques scandinaves rapportées par Franco Perrelli⁶ ne sont pas unanimement positives, et si, comme l'écrit Eugenio Barba, la presse norvégienne formula « une sorte de paraphrase édulcorée des critiques polonaises⁷ » ; la majorité de ceux qui purent assister au *Prince constant* à Stockholm, à Copenhague et à Oslo furent frappés par la virtuosité technique, l'agilité physique et la puissance vocale des acteurs. Franco Perrelli rapporte notamment un témoignage de Jess Ørnsbo, une universitaire amie d'Eugenio Barba, qui fut un « cheval de Troie⁸ » dans l'organisation de cette tournée, et qui affirma à propos du *Prince constant* :

Nous avons déjà rencontré plusieurs de ces ingrédients, mais nous ne les avons jamais vus utilisés avec autant de virtuosité et accordés avec une inhumanité aussi oppressante, réalisés avec une maîtrise aussi impressionnante, que ce que ces jeunes Polonais nous ont montré dans leur performance. C'était à la fois effrayant, excitant et abyssal⁹.

1 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 85.

2 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 192 : « un rimedio infallibile a quasi tutti i mali del teatro. »

3 J. GROTOWSKI, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 85.

4 *Ibid.*, p. 35 : « l'apostolato di Eugenio Barba ».

5 C'est du discours de clôture de ce séminaire pratique qu'est tiré le texte de J. GROTOWSKI, « Le discours de Skara », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 183-198.

6 Pour un résumé et une analyse des critiques et des écrits dans la presse scandinave sur cette première tournée du Théâtre Laboratoire, voir F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 16-43.

7 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 96 : « La presse norvégienne déconcertée formula les objections qui par la suite ont escorté et alimenté la "légende" grotowskienne : sa technique peut-elle s'appliquer à un texte contemporain ? Pourquoi si peu de spectateurs ? Pourquoi tant de mysticisme ? »

8 Franco Perrelli explique : « Lors d'une conversation privée (Copenhague, janvier 2006), Eugenio Barba a souligné que le "cheval de Troie" de la présence de Grotowski en Scandinavie avait été les parties de *Alla ricerca del teatro perduto* que, par l'intermédiaire de Jess Ørnsbo, il avait réussi à faire publier dans la revue danoise *Vindrosen*. » F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 20, note n°13 : « In una conversazione privata (Copenaghen, gennaio 2006), Eugenio Barba ci sottolineava che il "cavallo di Troia" per la presenza di Grotowski in Scandinavia erano state le parti di *Alla ricerca del teatro perduto* che, tramite Jess Ørnsbo, era riuscito a far pubblicare sulla rivista danese *Vindrosen*. »

9 J. ØRNSBO, « Il teatro liberato. Un'esperienza originale e tormentosa [Le théâtre libéré. Une expérience originale et

Ainsi, malgré l'insistance de Grotowski, dans toutes ses conférences et présentations de travail, sur le fait que le Théâtre Laboratoire n'avait pas de « méthode » à transmettre¹, le maître polonais fut rapidement considéré comme « le porteur d'une nouvelle possibilité de l'acteur aux résultats techniques extraordinaires (surtout sur le plan vocal²) » – et *Le Prince constant* comme « une sorte de corollaire d'une méthode supposément bien définie³ ». Carl-Erik Proft s'appuya d'ailleurs sur cette prétendue « méthode » dans son propre enseignement, en considérant le séminaire pratique dirigé par Grotowski à Skara comme « “le tournant” et l'affirmation de son école, alors périphérique, qui se transforma à cette occasion en “Centre Théâtral Nordique”, avec quelque soixante-dix participants (dont les acteurs de l'Odin Teatret⁴) ».

En conclusion – écrit Franco Perrelli –, la première apparition de Grotowski sur la scène internationale revêt une importance historique évidente pour sa valeur symbolique et [...] pour avoir marqué publiquement le rayonnement d'une puissante influence qui allait changer le paysage et la perception même du théâtre dans les années à venir. De plus, si l'on considère le théâtre spécifiquement nordique, il n'y a pas un historien ou un chroniqueur de théâtre important de cette période qui ne reconnaisse pas la tournée de Grotowski (ainsi que la tournée, presque concomitante, du Living) comme un point de départ et de rupture pour le renouvellement du théâtre dans cette zone géographique et – c'est clair aujourd'hui – à partir de là dans le monde entier⁵.

tourmentée] », *Politiken*, 17 mars 1966, cité et traduit en italien dans F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 37 : « Abbiamo incontrato in precedenza svariati di questi ingredienti, ma mai fatto esperienza di essi usati più virtuosisticamente e accordati con più opprimente disumanità, realizzati con più impressionante padronanza, di quanto questi giovani polacchi ci abbiano mostrato nella loro esibizione. È stato nello stesso tempo spaventoso, emozionante e abissale. »

- 1 Voir les toutes premières phrases de J. GROTOWSKI, « Le discours de Skara », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 183 : « On ne peut pas enseigner de méthodes. Vous ne devez pas essayer de trouver comment jouer tel rôle particulier, comment placer votre voix, comment parler ou marcher. Ce sont pour la plupart des clichés et donc, vous n'avez pas besoin de vous en soucier. Ne cherchez pas de méthode pour chaque occasion, car cela ne peut mener qu'à des stéréotypes. Apprenez pour vous-mêmes quelles sont vos limites personnelles, vos propres obstacles, et comment les surmonter. Ensuite, quoi que vous fassiez, faites-le jusqu'au bout de tout votre être. Éliminez de chaque type d'exercice tout mouvement n'étant que pure gymnastique. »
- 2 F. PERRELLI, « La prima tournée all'estero di Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 42 : « il latore di una nuova possibilità di formazione attoriale dagli straordinari esiti tecnici (in particolare sul piano della vocalità) ».
- 3 *Ibid.* : « una specie di corollario di un presunto e abbastanza determinato metodo ».
- 4 *Ibid.*, p. 25 : « “il punto di svolta” e di affermazione della sua allora periferica scuola, che in quella circostanza si trasformò in un “Centro Teatrale Nordico”, affollato da una settantina di partecipanti (fra cui gli attori dell'Odin Teatret) ».
- 5 *Ibid.*, p. 42-43 : « Concludendo, la prima apparizione nell'agone internazionale di Grotowski si prospetta di ovvio rilievo storico per il suo valore simbolico e [...] per aver marcato pubblicamente l'irradiarsi di un potente influsso che avrebbe cambiato il panorama e la percezione stessa del teatro negli anni a venire. Del resto, considerando lo stesso specifico nordico, non c'è storico o cronista teatrale di peso di quel periodo che non riconosca alla tournée di Grotowski (insieme a quella pressoché concomitante del Living) di essere stata un dirimpente punto d'avvio del rinnovamento del teatro in quell'area geografica e – oggi è chiaro – da lì in tutto il mondo. »

L'assimilation fréquente des travaux du Théâtre Laboratoire à ceux du Living Theatre – malgré leurs extrêmes et flagrantes différences, tant dans leurs enjeux que dans leurs méthodes, ce que Raymonde Temkine souligne avec véhémence dans les « Mises au point¹ » qui concluent son ouvrage sur Grotowski – fut à la fois l'une des raisons du succès international de Grotowski, et l'une des plus grandes sources de malentendus autour de sa pratique². Cela s'explique par le fait que sur la « carte bipolaire du théâtre³ » de cette époque, rassemblant d'un côté les partisans de Brecht, et de l'autre les disciples d'Artaud ; Grotowski, Julian Beck et Judith Malina se trouvaient évidemment rassemblés du côté d'Artaud – en occultant comme nous l'avons vu le respect que Grotowski pouvait avoir pour le travail du fondateur du Berliner Ensemble. Cette assimilation, voire cette confusion, fut encore renforcée par la présence commune du Théâtre Laboratoire et du Living Theatre en clôture du Festival du Théâtre des Nations⁴, du 21 au 25 juin 1966, pendant lequel Jean-Louis Barrault offrit symboliquement à Grotowski un portrait d'Antonin Artaud. En introduisant la célèbre conférence de Grotowski au Centre de l'Académie polonaise des sciences de Paris, le 15 octobre 1968, Pierre-Aimé Touchard, le directeur du Conservatoire d'Art Dramatique de Paris, déclara de même :

Il est bien certain que tout ce que notre jeunesse ne cesse de réclamer depuis vingt ans, à ce cri « Artaud ! Artaud ! », quand elle se lance à la suite de jeunes garçons de talent comme Garcia, Lavelli, etc., à la recherche d'une expression plus profonde, plus vraie, plus directe, de tout ce que nous sentons en nous de déchiré devant le spectacle du monde, eh bien ! il est certain que tout cela nous apparaissait toujours approximatif, semé de quelques réussites, mais payé d'énormément d'anarchie. Et tout d'un coup, le Maître était là, et tout d'un coup, le Maître nous apportait le spectacle complet, l'harmonie, les deux mots de « théâtre de la cruauté » sur lesquels nous avons tant rêvé et sur lesquels nous avons parfois souri avec amertume se réalisaient enfin⁵.

1 R. TEMKINE, « Grotowski et le Living », *Grotowski, op. cit.*, p. 227-232. Pour une analyse plus approfondie du « ritualisme » du Living Theatre, M. BORIE, « Le Living Theatre ou le rejet de la dégradation et l'invention d'un nouveau rituel », *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, *op. cit.*, p. 155-198.

2 Comme nous l'avons montré, Grotowski essaya à de multiples reprises de dissiper ses malentendus dans ses conférences et ses entretiens, en critiquant le dilettantisme et le manque de rigueur de ceux qui se prétendaient ses héritiers en assimilant son travail à celui du Living Theatre ou des *happenings*. Voir notamment le savoureux entretien de J. GROTOWSKI, C. SARRAUTE, « Grotowski et ses épigones », *Le Monde*, supplément du 16 mai 1969, p. 1.

3 K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 128.

4 De nombreuses publications rassemblent d'ailleurs côte à côte des analyses du Théâtre Laboratoire et du Living Theatre. Voir notamment J. JACQUOT (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, t. 1 : *J. Grotowski, E. Barba, Living Theatre, Open Theatre, V. Garcia et Arrabal*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris, 1970 ; ainsi que É. COPFERMANN, R. PLANCHON, « Conversations avec Roger Planchon », *Les Lettres Françaises*, 12-18 janvier 1967, p. 16-17.

5 P.-A. TOUCHARD, introduction à J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis, op. cit.*, p. 14.

Ainsi, après sa tournée scandinave, lorsqu'au début de sa deuxième tournée internationale le Théâtre Laboratoire se rendit enfin à Paris, Grotowski y fut accueilli comme l'incarnation des espoirs artaudiens de toute une génération, comme l'écrit Raymonde Temkine : « on en était [...], le culte de Brecht tournant à l'habitude ronronnante ou provoquant une lassitude avouée, à redécouvrir ce prophète qu'avait un temps discrédité auprès des sages sa folie : Antonin Artaud. Artaud, Grotowski, leurs noms, avant qu'on ait rien vu, se trouvaient déjà associés¹ ». La révélation des travaux de Grotowski en France au milieu des années soixante s'inscrivit ainsi dans le contexte d'une vaste « restructuration du paysage théâtral² », notamment « à la faveur des études anthropologiques ou ethnologiques qui s'intéressent aux rites ou aux danses chamaniques³ », comme le souligne Nathalie Lempereur. Qui plus est, l'aura de prestige et de mystère du groupe polonais était largement renforcée par le fait qu'il venait de l'autre côté du rideau de fer – ce qui pousse Magda Romanska à affirmer, en reprenant les termes d'Adam Hanuszkiewicz, le directeur du Théâtre National de Pologne, que « l'explication de sa popularité en Occident est l'appétit de l'Occident pour les friandises culturelles exotiques⁴ » – et par le fait que cette présence était depuis longtemps attendue et préparée. En effet, après deux invitations rejetées par les autorités polonaises – qui ne considéraient pas le Théâtre Laboratoire comme un « produit “d'exportation”⁵ » culturel intéressant pour la Pologne, et envoyèrent justement à sa place Théâtre National de Pologne dirigé par Adam Hanuszkiewicz⁶ –, Jean-Louis Barrault, le nouveau directeur du Festival des Nations, parvint en 1966 à trouver un compromis : il « accepterait le théâtre proposé par les autorités polonaises seulement si elles laissaient aussi venir le Théâtre Laboratoire⁷ ». La deuxième tournée internationale du Théâtre Laboratoire commença donc à Paris, qui lui servit de « caisse de résonance⁸ » et de porte d'entrée dans le monde théâtral occidental. Comme nous l'avons déjà évoqué, « ce moment décisif avait été préparé depuis 1962 par des personnes qui, chacune à sa mesure, avaient contribué à l'introduction de la petite scène d'Opole dans la conscience du public français » : les incessants allers et retours d'Eugenio Barba entre Paris et la Pologne, les valises

1 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 22.

2 N. LEMPEREUR, « Du rêve à la salle : réception et public(s) », *Arthur Adamov, ici et maintenant : Exil, théâtre et politique*, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2020, consulté le 14/09/2022 : <https://books.openedition.org/psorbonne/87880?lang=en#text>

3 N. LEMPEREUR, « Du rêve à la salle : réception et public(s) », *Arthur Adamov, ici et maintenant : Exil, théâtre et politique, op. cit.*, consulté le 14/09/2022 : <https://books.openedition.org/psorbonne/87880?lang=en#text>

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 64 : « explanation for its popularity in the West is the West's own appetite for exotic cultural treats ».

5 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 5 : « “an export” product ».

6 Voir R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 21 : « [Du Théâtre Laboratoire], on n'était pas sans savoir quelque chose. Pour l'anecdote : qu'il avait été invité déjà en 1964 et 1965, mais que, la première année, la Pologne avait préféré envoyer son Théâtre National, et que, la seconde, on ne s'était mis d'accord sur personne. »

7 K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 122.

8 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 96.

remplies d'opuscules à distribuer aux grands noms du théâtre ; les articles de Raymonde Temkine dans *Combat* et de Renée Saurel dans *Les Temps Modernes* ; les conférences et les démonstrations de travail de Grotowski et de ses acteurs au Festival Mondial de Théâtre Universitaire de Nancy, à l'invitation de Jack Lang ; la complicité et l'amitié de Roland Grünberg, d'Erik Veaux, de Guy Rétoré, de Jean-Louis Barrault ; les récits faits par Jean Darcante, Aman Maistre-Julien, Émile Biasini et Hubert Gignoux à leur retour du dixième congrès de l'ITI ; la publication de la première traduction française l'article de Grotowski, « Vers un théâtre pauvre¹ », dans les *Cahiers Renaud-Barrault* en mai 1966, un mois à peine avant la venue du Théâtre Laboratoire ; la perplexité et la méfiance même de certains critiques² – tout ce réseau d'activités, de publications et de personnes contribua à faire de cet événement une véritable « bombe » dans le monde théâtral :

La bombe éclata dès la première représentation, le mardi 21 juin, vers 20h30. Elle fut relancée, soulevant toujours le même bruit, les jours suivants. Le Théâtre de France parvint à ajouter une représentation en matinée le samedi 25 juin. Et puis, ce fut tout, en dépit de la colère ou de la déception de ceux qui n'avaient pas pu entrer³.

La brièveté même du séjour parisien du Théâtre Laboratoire, et le peu de spectateurs qui eurent l'opportunité d'assister à l'une des cinq représentations du *Prince constant* qui y furent données – parmi ces spectateurs figuraient entre autres Louis Aragon, Jean-Louis Barrault, François Billetdoux, Antoine Bourseiller, Jean-Luc Godard, Eugène Ionesco, Jean Mercure, René de Obaldia, Saint-John Perse, Roger Planchon, Claude Roy, ou encore Nathalie Sarraute – accentuèrent encore l'aura qui entourait cet événement, pour lequel « avec mystère et délectation Jean-Louis Barrault avait annoncé violence et blasphème⁴ ». Grotowski ayant accepté de doubler la jauge habituelle du *Prince constant* en ajoutant une seconde rangée de bancs derrière les hautes palissades de la « fosse à ours⁵ », de l'arène ou de la « salle de dissection de faculté de médecine⁶ » dans laquelle se déroulait l'action du spectacle, chaque soir, quatre-vingt spectateurs privilégiés pouvaient assister au

1 J. GROTOWSKI, J. BLOŃSKI (trad.), « Vers un théâtre pauvre », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°55, mai 1966, p. 51-65.

2 Raymonde Temkine rapporte notamment un extrait d'un article d'Émile Copfermann, publié le 16 juin, une semaine avant le début des représentations du *Prince constant*, dans lequel on peut lire : « Une convention de *découvreurs* a déjà en fermé, dans une réputation établie, Jerzy Grotowski [...]. Il est *filis naturel d'Artaud* [c'est le titre d'un article de Raymonde Temkine], praticien du théâtre de la cruauté – qui va-t-on manger ? – ici on lève le drapeau des Gourous, là celui de la participation-communion, de la messe laïque. Laissons passer la procession et voyons de plus près. » E. COPFERMANN, *Les Lettres Françaises*, 16 juin 1966 ; cité dans R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 21-22, note n°1. Cette perplexité et cette attitude « sur la défensive » eut toutefois pour effet paradoxal de renforcer la curiosité du monde théâtral parisien.

3 R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 22.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 112.

6 J. GURAWSKI, J. FRET, « L'espace scénique chez Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 269.

martyre du Prince Fernand : « Trié sur le volet, le public passe par l'entrée des artistes. [...] Et après toutes les précautions prises par les ouvreuses pour que personne de non-appelé ne se glisse à l'intérieur, on se sent vaguement coupable d'occuper une place qui aurait dû échoir à quelqu'un d'illustre¹ ». Les recensions de presse réalisées par Raymonde Temkine² et par Katarzyna Berent-Young³ mettent en évidence des réactions critiques très partagées, dans lesquelles se dessinent deux thèmes principaux : d'une part, l'organisation spatiale du spectacle, dans laquelle « les spectateurs sont arrachés de force à l'anonymat qu'offrent habituellement l'obscurité et le recul des salles⁴ » ; et d'autre part, la virtuosité technique des acteurs, et la « remise en question totale, sérieuse et méthodique de la fonction du théâtre et de ses techniques⁵ ». Ainsi, pour n'en donner que quelques exemples, si certains critiques saluent la « très haute leçon⁶ » donnée par le Théâtre Laboratoire et affirment que l'« aventure tentée par Grotowski peut enrichir considérablement les méthodes actuelles de formation de l'acteur⁷ » ; d'autres soulignent « la gêne, le malaise ou le ricanement hargneux⁸ » des spectateurs transformés en « voyeurs, [en] complices honteux, se regardant mutuellement en train de regarder une chose qu'ils ne devraient pas voir⁹ », et se demandent « à quoi sert un entraînement corporel qui fait des acteurs des possédés, et des spectateurs des participants honteux¹⁰ ». La réaction de Roger Planchon, qui sur l'échiquier théâtral de l'époque se rangeait du côté de Brecht, illustre bien ces interrogations :

Le plus urgent me paraît être de contredire les admirateurs de Grotowski sur un point capital. Ils disent et écrivent qu'ils saluent cette expérience pour l'enrichissement du métier d'acteur. Ils pensent que Grotowski a inventé de nouvelles techniques qui pourront être appliquées ailleurs. C'est faux. Les trouvailles de Grotowski ne sont en aucune façon des moyens dont on pourrait dresser un répertoire mais sont totalement conditionnées, inspirées, façonnées par la « fin »

1 P. RAWICZ, « Hatha Yoga et Marxisme », *Le Figaro Littéraire*, n°1054, 30 juin 1966 ; cité dans K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 123.

2 Voir R. TEMKINE, « Un événement au Théâtre des Nations », *Grotowski*, op. cit., p. 21-33.

3 Voir K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 119-132.

4 B. POIROT-DELPECH, « Le Prince constant de Calderón par le Théâtre Laboratoire de Wrocław », *Le Monde*, 23 juin 1966 ; cité dans K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 123.

5 G. LERMINIER, *Le Parisien libéré*, 1er juillet 1966 ; cité dans R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 27.

6 R. ABIRACHED, *Le Nouvel Observateur*, 29 juin 1966 ; cité dans R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 27.

7 J. PAGET, « Le Prince constant d'après Calderon », *Combat*, n°6943, 22 juin 1966, p. 8 ; cité dans K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 124.

8 Propos tenus par Gilles Sandier, rapportés dans R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 31.

9 *Ibid.* Raymonde Temkine cite ces propos dans son livre pour y répondre : « Non, ce n'est pas mon impression. La première fois, les premières fois qu'on voit le spectacle, on pense à bien autre chose qu'à épier ses voisins et leurs réactions. Vous êtes happé dès le début et fasciné jusqu'à la fin. Pas question même que les présences alentour se rappellent à vous, intempestives ; tous sont sous le coup, comme vous. » *Ibid.*

10 J. JAUBERT, *Paris-Normandie*, 1er juillet 1966 ; cité dans R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 26.

qu'elles proposent. Ces « moyens » sont déjà des « fins ». La grandeur de Grotowski est d'avoir trouvé une écriture scénique nouvelle qui a sa cohérence interne. Grotowski a ouvert une porte mais elle reste fermée au théâtre traditionnel. On ne lui empruntera rien. Nous verrons certes quelques plagiats grossiers¹.

Dans son livre publié deux ans à peine après cet « événement au Théâtre des Nations² », Raymonde Temkine se fait l'avocate militante de Grotowski et continue de promouvoir et de défendre le travail du Théâtre Laboratoire : en rassemblant ces témoignages, elle travaille à mettre en valeur les louanges et à répondre aux critiques – notamment à celles de Roger Planchon³ –, soit en les déconstruisant, soit, dans certains cas, par des procédés rhétoriques proches de l'attaque *ad hominem*⁴, qui démontrent son engagement affectif dans la mission qu'elle s'est donnée, mais affaiblissent quelque peu son argumentation. Zbigniew Osiński, grotowskien convaincu lui aussi, résume les réactions de la presse française et internationale en affirmant : « Les critiques rivalisaient pour chanter les louanges du “théâtre pauvre”, le considérant comme un remède infallible à presque tous les maux du théâtre⁵ ». Toutefois, de l'aveu même de Zbigniew Osiński, cette affirmation s'appuie sur des articles tirés des « rapports qui étaient envoyés quotidiennement par Flaszen⁶ » aux journaux de Wrocław, *Słowo Polskie* et *Gazeta Robotnicza*, or il est évident que Ludwik Flaszen sélectionnait soigneusement les articles qu'il envoyait en Pologne, pour orienter la lecture polonaise de la réception internationale du Théâtre Laboratoire – sans grand succès d'ailleurs, puisque comme nous l'avons vu, ces communiqués de presse, « consciencieusement rédigés par Flaszen, Barba et Grotowski lui-même [et] vantant les succès européens et américains du Théâtre Laboratoire [...] ont rarement atteint un public plus large que le Ministère de la Culture, qui finançait les voyages internationaux du groupe⁷ ». Comme nous l'avons précédemment évoqué,

1 É. COPFERMANN, R. PLANCHON, « Conversations avec Roger Planchon », *Les Lettres Françaises*, 12-18 janvier 1967, p. 16.

2 R. TEMKINE, « Un événement au Théâtre des Nations », *Grotowski, op. cit.*, p. 21.

3 Voir R. TEMKINE, « Homme du XXIème siècle », *Grotowski, op. cit.*, p. 101-105. Répondant notamment au reproche fait par Roger Planchon à Grotowski de ressasser dans tous ses spectacles le thème de la Passion du Christ, Raymonde Temkine écrit, p. 102 : « N'y a-t-il pas une race de créateurs qui retournent et creusent toujours le même terrain, des œuvres qui fleurissent les unes après les autres du même humus. Dostoïevski, par exemple ; et Brecht, après tout. Se renouveler, est-ce papillonner ou se reconvertir ? [...] Alors que le marxiste athée Grotowski ne s'effarouche pas du contact avec un autre système de pensée que le sien, pourquoi des gens du même bord seraient-ils plus sourcilieux ? Est-il si difficile de comprendre qu'il voit, dans la Passion, l'image d'une situation, non point divine, mais humaine. »

4 *Ibid.*, p. 30 : « L'œil d'un habitué de Pigalle – mais que venait-il faire dans ce sanctuaire ? – peut seul opérer quelque rapprochement, et combien incongru, avec le strip-tease. »

5 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 192 : « I critici fecero a gara nel tessere le lodi del “teatro povero”, reputandolo un rimedio infallibile a quasi tutti i mali del teatro. »

6 *Ibid.*, p. 190 : « Per tutta la durata della tournée i due quotidiani di Wrocław pubblicarono le relazioni che venivano inviate quotidianamente da Flaszen. »

7 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 58 : « Although the Grotowski Institute's archives are full of press releases – dutifully drafted by Flaszen, Barba, and Grotowski himself – heralding the Laboratory Theatre's European and American successes, rarely did the releases reach a readership

Magda Romanska soutient même que ces communiqués eurent l'inverse de l'effet escompté, en affirmant que « le fait que Grotowski soit devenu un gourou pour la génération *flower-power* américaine a en fait contribué à la marginalisation de son travail et de ses méthodes dans les cercles théâtraux polonais¹ ». Toutefois, s'il est important de nuancer l'image, construite *a posteriori* par les alliés du Théâtre Laboratoire, d'une reconnaissance et d'une acclamation soudaines et unanimes au Théâtre des Nations², il n'en reste pas moins vrai que cet événement n'a laissé personne indifférent, et que bien que le *Prince constant* n'ait pas « provoqué d'euphorie univoque de la critique parisienne, le théâtre de Wrocław a été proclamé comme la plus grande révélation, le plus grand événement du festival³ ». À ce titre, la conclusion d'Eugenio Barba, légèrement plus nuancée que celle de Zbigniew Osiński, nous semble plus pertinente : « Une fois de plus Paris joua son rôle de caisse de résonance ; en une dizaine de jours, au milieu de perplexité, d'étonnement, de refus et d'enthousiasme, les qualités extraordinaires de Grotowski, des acteurs et des collaborateurs de l'ensemble qu'il avait su créer, furent reconnues⁴ ». Qui plus est, la dimension clivante du *Prince constant*, loin de diminuer la portée de cet événement, contribua au contraire à l'ancrage de Grotowski et du Théâtre Laboratoire dans le paysage théâtral européen, puis mondial, dans le cadre de cette « seconde réforme du théâtre ».

La deuxième tournée internationale du Théâtre Laboratoire se poursuivit à Amsterdam, dans le cadre du Festival de Hollande, du 28 juin au 2 juillet 1966⁵ ; et fut bientôt suivie par une troisième, entre juin et juillet 1967, pendant laquelle *Akropolis* et *Le Prince constant* furent présentées à nouveau au Festival de Hollande, puis à Utrecht, à La Haye, à Rotterdam et à Bruxelles, avant de se conclure par la participation du Théâtre Laboratoire au Festival des Deux Mondes [*Festival dei Due Mondi*] à Spoleto, en Italie, du 2 au 8 juillet 1967. En septembre 1967,

broader than the Ministry of Culture, which paid for the group's international travels. »

- 1 M. ROMANSKA, *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 62 : « *the fact that Grotowski became a guru to America's flower-power generation actually contributed to marginalization of his work and his methods in Polish theatrical circles* ».
- 2 Raymonde Temkine prend toutefois soin de préciser : « Ne pas croire que tout le monde [...] fut conquis. Le spectacle glissa sur quelques-uns comme l'eau sur le dos d'un canard. [...] Il y a plusieurs demeures dans la maison du Père, et il vaut mieux aménager la sienne que de rôder autour de celles où l'on n'entrera jamais. Un certain nombre de nos animateurs n'ont rien à apprendre de Grotowski, ils ne sont pas du même versant – de l'art, de la vie même. Qu'ils suivent leur propre pente – en montant, comme le leur eût conseillé Gide. Il en est, parmi eux, dont je vois avec plaisir les spectacles. C'est autre chose. » R. TEMKINE, *Grotowski*, *op. cit.*, p. 33.
- 3 K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 125.
- 4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 96.
- 5 Toujours dans sa démarche de valorisation des succès internationaux du Théâtre Laboratoire, dans un rapport publié dans le journal polonais *Gazeta Robotnicza*, Ludwik Flaszén écrivit à propos de cette seconde partie de la tournée : « Les Parisiens qui n'ont pas pu voir le spectacle du Théâtre Laboratoire à Paris arrivent à Amsterdam. » L. FLASZEN, « Teatr 13 Rzędów w Holandii [Le Théâtre des 13 Rangs en Hollande] », *Gazeta Robotnicza*, n°152, 29 juin 1966 ; cité et traduit en français dans K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 125.

Le Prince constant reçut le Prix d'Or du Festival International de Théâtre de Belgrade (BITEF), avant que le Théâtre Laboratoire n'entame sa quatrième tournée internationale en 1968, qui le mena d'Édimbourg¹ à Mexico² – puis pendant un mois au Théâtre de l'Épée de Bois, à Paris³, du fait de l'annulation de la tournée prévue aux États-Unis suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie. En deux ans, le Théâtre Laboratoire était passé du quasi-anonymat à la renommée mondiale⁴, et Grotowski était devenu « le gourou, la vedette du théâtre d'avant-garde⁵ ». Les spectacles étaient toujours accompagnés par des conférences, des ateliers pratiques, des publications et des traductions – notamment de l'article de Grotowski « Vers un théâtre pauvre⁶ » – qui en préparaient et en orientaient la réception. Les critiques européennes furent à la fois tout aussi divisées et tout aussi passionnées qu'au Théâtre des Nations. En Italie par exemple, certains commentateurs soulignèrent « la discipline et le dévouement extraordinaires, presque surhumains, des acteurs, dans la tension extrême, souvent même atroce, du jeu, dans ce qu'il y a de rigoureux, de condensé et d'harmonieux⁷ » et désignèrent la rencontre avec le Théâtre Laboratoire comme « l'expérience la plus féconde⁸ » du Festival des Deux Mondes ; d'autres en revanche, comme le critique polonais Jerzy Hordyński, dénoncèrent le « sadisme ou, au minimum, le masochisme⁹ » des spectacles de Grotowski, en commentant :

1 Du 22 au 30 août 1968, dans le cadre du XXIIème Festival international d'Édimbourg.

2 Du 4 au 18 septembre 1968, dans le cadre des Olympiades culturelles accompagnant les Jeux olympiques de Mexico.

3 Du 24 septembre au 26 octobre 1968. Raymonde Temkine témoigne de cet événement dans R. TEMKINE, « *Akropolis à l'Épée de Bois* », *Grotowski, op. cit.*, p. 35-38. C'est par ailleurs pendant ce séjour à Paris que Grotowski prononça sa célèbre conférence intitulée « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », au Centre de l'Académie polonaise des sciences de Paris.

4 Le critique polonais Tadeusz Burziński écrivit ainsi en 1967 : « Le Théâtre Laboratoire fait aujourd'hui parler de lui dans le monde entier. Pour la seule année 1966, plus d'un millier d'articles, de critiques et autres publications consacrés au théâtre et à la méthode de Grotowski sont parus dans la presse. » T. Burziński, « Jerzy Grotowski », *Gazeta Robotnicza*, n°107/108, 1967 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 196 : « *Del Teatro Laboratorio si parla oggi in tutto il mondo. Solo nel 1966 sono apparsi sulla stampa più di mille tra articoli, recensioni e altre pubblicazioni dedicate al teatro e al metodo di Grotowski.* »

5 K. BERENT-YOUNG, « Le théâtre de Grotowski aux yeux des Français », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 132.

6 Ainsi, à l'occasion du Festival des Deux Mondes, dans le premier numéro de la revue *Teatro* apparut la première traduction italienne de J. GROTOWSKI, G. FADINI (trad.), « Verso un teatro povero [Vers un théâtre pauvre] », *Teatro*, n°1 (Été, 1967), p. 59-73 ; ainsi qu'une traduction de l'interview de Roger Planchon par Émile Copfermann : É. COPFERMANN, R. PLANCHON, G. BARTOLUCCI (trad.), « Storia e metafisica in Grotowski e nel Living Theatre [Histoire et métaphysique chez Grotowski et le Living Theatre] », *Teatro*, n°1 (Été, 1967), p. 74-81.

7 S. DE FEO, « Una via crucis con la ginnastica [Un chemin de croix avec la gymnastique] », *L'Espresso*, n°29, 16 juillet 1967 ; cité dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 199 : « *la straordinaria, quasi sovrumana disciplina e dedizione degli attori, nella massima, spesso addirittura straziante tensione della recitazione, in ciò che vi è di rigoroso, condensato e armonico* ».

8 R. DE MONTICELLI, *Epoca*, juillet 1967 ; cité dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 199 : « *L'esperienza più feconda offertaci quest'anno nella sezione dedicata al teatro dal Festival dei Due Mondi è stato l'incontro con il gruppo di Jerzy Grotowski.* »

9 J. HORDYŃSKI, « Festival w Spoleto [Le Festival de Spoleto] », *Życie Literackie*, n°36, 1967 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio, op. cit.*, p. 199 : « *il sadismo o, quando meno, il masochismo* ».

Un massacre est effectivement commis, mais en premier lieu au détriment du texte. Du reste, on ne pouvait même pas le comprendre. Débité trop rapidement, il était étouffé par des exclamations et des cris, de sorte que les Italiens ont pu constater que nous parlions effectivement une langue anti-musicale et archi-complicquée¹.

Jerzy Hordyński soulève ici un point essentiel de la réception internationale du Théâtre Laboratoire : *Le Prince constant* et *Akropolis* étaient des textes largement inconnus du public européen, et étaient présentés en polonais, sans traduction simultanée². Qui plus est, si par la suite, dans les programmes de salle, apparut « une analyse scène à scène³ » permettant aux spectateurs de se repérer dans le déroulement de l'action ; au cours de ces premières tournées, « Grotowski avait voulu attaquer le public de plein fouet et le jeter dans l'insolite, dépouillé de sa cuirasse d'intellectualité. Son corps, ses sens, sa sensibilité devaient lui permettre de s'y retrouver. On lui demandait de se laisser porter par une lame, véritablement lame de fond⁴ ». L'obscurité de la langue constituait donc une énigme supplémentaire, qui contribuait à plonger les spectateurs plus profondément dans leur réception physique, biologique du spectacle – ce qui poussa Raymonde Temkine à affirmer : « Que l'on ne comprenne pas le polonais n'est pas un obstacle⁵ ». Toutefois, si Temkine nuança cette affirmation en précisant que « les Polonais – langue et culture – [devaient] ressentir une impression plus forte encore⁶ » que celle des occidentaux ; certains critiques étrangers, en voulant mettre l'accent sur la compréhension extra-linguistique des spectacles de Grotowski – et ainsi justifier leur légitimité à commenter un spectacle dont ils ne comprenaient pas un mot –, « écartèrent volontiers la nécessité d'une analyse textuelle ou contextuelle [...] et] allèrent jusqu'à suggérer que le fait de ne pas connaître la langue ou le contexte culturel d'une œuvre a un effet libérateur qui permet de mieux en saisir le sens⁷ ». Ces affirmations s'inscrivaient au cœur d'une profonde transformation de la pensée théâtrale, résumée ainsi par Richard Schechner : « La guerre s'est organisée autour de deux batailles centrales. L'une oppose le langage – la “littérature du théâtre” – au geste et à la “communication non verbale”. L'autre oppose les avantages d'un public

1 *Ibid.* : « *Uno scempio viene in effetti commesso, ma prima di tutto ai danni del testo. Dal resto non si riusciva nemmeno a capirlo. Blaterato troppo velocemente veniva soffocato da rantolii e stridii, cosicché gli italiani potevano accertarsi che effettivamente parliamo una lingua antimulscalmente arcicomplicata.* »

2 Voir R. TEMKINE, *Grotowski, op. cit.*, p. 28-29 : « Il s'agissait de Calderón. Connu ! Mais d'*El Principe constante*. Ignoré ! [...] Bien intentionnés et sérieux – il y a de l'exégète en maints critiques – un certain nombre ne trouvant pas de traductions à se mettre sous la dent, s'attaquèrent au texte original. Ils furent les plus déçus. Et marris ceux qui avaient compté sur une traduction parallèle au spectacle par écouteurs individuels. »

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 30.

7 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor, op. cit.*, p. 25 : « *readily discarded the need for textual or contextual analysis [...] and] went so far as to suggest that not knowing a work's language or cultural context has a liberating effect that enables one to more fully grasp its meaning* ».

participant à ceux d'un public spectateur¹ ». Ce débat fut ainsi le champ de bataille duquel émergèrent progressivement les *performance studies*, à la tête desquelles Richard Schechner défendait un théâtre du corps, du geste et de l'action, de la communication non verbale et de la recherche de la participation – en réaction à l'approche textocentriste du théâtre qu'il considérait comme dépassée. En critiquant la dimension caricaturale de cette polarisation – non plus entre Brecht et Artaud, mais entre texte et corps, bien que les partisans des premiers et des derniers camps se recoupent majoritairement – Madga Romanska dénonce les effets qu'elle produisit dans la réception internationale de Grotowski :

En situant le débat dans des limites aussi simplistes, Schechner a évacué la « littérature du théâtre » et, avec elle, toute considération contextuelle et historique, établissant ainsi le trope critique qui allait dominer la recherche sur la performance et le théâtre pendant les quatre décennies suivantes. Posant le problème comme un conflit entre ceux qui s'accrochent aux vieilles notions de texte littéraire et ceux qui sont assez courageux pour s'aventurer dans le domaine de leur « exploration de soi » basée sur « les gestes et la communication non verbale » – entre ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas – Schechner a défini un mode de pensée critique qui se glorifiait – comme l'étudiante de la New York University (NYU) de [Juliusz] Tyszka² – de ne pas savoir³.

Pour illustrer l'absurdité de cette affirmation de l'inutilité de maîtriser la langue et de la culture polonaises pour comprendre le théâtre Grotowski, ainsi que les stupéfiantes extrémités auxquelles ce raisonnement fut poussé, Magda Romanska rapporte une anecdote frappante, relatée par Juliusz Tyszka, à propos d'un séminaire autour du travail Grotowski à la New York University :

Après la projection d'*Akropolis*, la discussion s'est orientée vers « les aspects universels, supranationaux et “interculturels” d'*Akropolis* ». Au début de la discussion, Tyszka et son épouse polonaise ont observé avec une certaine consternation que presque tous les participants américains ont immédiatement proclamé « l'universalisme interculturel » de la production de

1 R. SCHECHNER, « Want to Watch ? Or Act ? [Envie de regarder ? Ou d'agir?] », *The New York Times*, 12 janvier 1969 ; cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 78 : « *The war has organized itself around two pivotal battles. One pits language – the “literature of theater” – against gesture and “nonverbal communication.” The other argues the benefits of a participating versus a watching audience.* »

2 Voir la citation suivante.

3 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 78 : « *Framing the debate in such simplistic boundaries, Schechner dismissed the “literature of theatre” and with it any contextual and historical considerations, thus establishing the critical trope that was to dominate performance and theatre scholarship for the next four decades. Posing the problem as conflict between those who cling to old notions of literary text and those who are brave enough to venture into the realm of their “self exploration” based on “gestures and non-verbal communication” – between those who get it and those who don't – Schechner defined a mode of critical thought that took pride – like Tyszka's New York University (NYU) student – in not knowing.* »

Grotowski, affirmant que « toutes les couches de signification sont parfaitement claires et comprises par eux, car *Akropolis* est un produit de la culture mondiale, et pas seulement polonaise ». En tant que polonophone, on a demandé à Tyszka de confirmer la validité d'une telle approche critique, ce qu'il n'a pas pu faire, citant de nombreuses références spécifiquement polonaises qui ne pouvaient être comprises par des spectateurs non familiarisés avec leur contexte culturel. En conséquence, Tyszka a été implicitement accusé – selon ses propres termes – d'être un « chauvin polonais-catholique, qui voit des signes de la culture polonaise partout, même quand elle n'est pas là, puisque l'universalisme absolu d'*Akropolis* est évident pour tout le monde ». [...] Une étudiante en *performance studies*, écrit Tyszka, a proclamé avec passion qu'« elle est heureuse, fière même de ne pas parler polonais, car elle peut voir et interpréter le spectacle de Grotowski sous un jour beaucoup plus complet, sans être encombrée par les valeurs étroites de la culture nationale polonaise ». La discussion a suggéré que « la culture américaine est plus universelle, plus riche que la culture polonaise, et par conséquent les universitaires américains peuvent interpréter les produits de la culture polonaise mieux que ne le peuvent les Polonais¹ ».

L'un des objectifs principaux de Magda Romanska dans son livre, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor* [*Le Théâtre post-traumatique de Grotowski et Kantor*], est de remédier à cette « glorification de l'incompétence culturelle comme moyen de connaître les œuvres théâtrales² », qui selon elle a provoqué la « prolifération d'opérations déshistoricisées de décontextualisation, de lectures de surface asymptotiques et de lectures erronées – des strates tant linguistiques que visuelles d'*Akropolis* et de *La Classe morte*³ » de Tadeusz Kantor, en les replaçant dans leur contexte historique et culturel polonais. Toutefois, du point de vue de l'histoire du théâtre – bien qu'il s'agisse évidemment d'une réduction à outrance de la portée culturelle de créations comme *Le Prince constant* et, à plus forte raison encore, *Akropolis* –, cette assimilation de

1 Propos tenus par J. TYSZKA, *Widowiska Nowojorskie* [*Les Spectacles de New York*], Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań, 1994, p. 201-202 ; cités, traduits en anglais et commentés par M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 78 : « Following the screening of *Akropolis*, the discussion turned towards “the universal, supra-national, ‘intercultural’ aspects of *Akropolis*”. When the discussion began, Tyszka notes, he and his Polish wife observed with some consternation that almost all American participants immediately proclaimed “the intercultural universalism” of Grotowski's production, arguing that “all layers of meaning are completely clear and understood to them as *Akropolis* is a product of global, not merely Polish culture”. As a Polish speaker, Tyszka was asked to confirm the validity of such a critical approach, which he couldn't do, citing numerous Polish specific references which could not be understood by viewers unfamiliar with their cultural context. As a result, Tyszka was implicitly accused – as he put it – of being a “Polish-Catholic chauvinist, who sees signs of Polish culture everywhere, even when it's not there, since the absolute universalism of *Akropolis* is obvious for everyone to see”. [...] One performance studies student, Tyszka writes, passionately proclaimed that “she is glad, proud even that she doesn't speak Polish because she can see and interpret Grotowski's spectacle in much more comprehensive light, unencumbered by narrow values of the Polish national culture.” The discussion suggested that “American culture is more universal, richer than Polish culture, therefore American scholars can interpret the products of Polish culture better than Poles can.” »

2 *Ibid.*, p. 26 : « glorification of cultural incompetency as a way of knowing theatrical works ».

3 *Ibid.* : « proliferation of dehistoricized operations in de-contextualization, asymptomatic surface readings, and misreadings – of both the linguistic and the visual layers of *Akropolis* and *Dead Class* ».

Grotowski au « théâtre physique [*physical theatre*'] » joua un rôle essentiel et orienta durablement la réception internationale des travaux du Théâtre Laboratoire. Cette réduction était double, puisqu'en plus de passer sous silence le contexte culturel spécifiquement polonais des spectacles du Théâtre Laboratoire, elle occultait généralement la moitié du travail de Grotowski, qui reposait sur la recherche d'un « sommet *psycho*-physique comme l'extase, mais en même temps atteint et maintenu consciemment² », et impliquait donc un « travail intérieur³ » au moins aussi important que le travail extérieur salué par les critiques. Grotowski affirma lui-même, dans sa conférence à New York intitulée « Réponse à Stanislavski », en 1969 :

Le théâtre de la parole ne m'intéresse pas, car il repose sur une vision erronée de l'existence humaine. Je ne m'intéresse pas non plus au théâtre physique. Car de quoi s'agit-il, finalement ? Des acrobaties sur scène ? Des cris ? Se vautrer sur le sol ? De la violence ? Ni le théâtre de la parole, ni le théâtre physique – ni le théâtre, mais une existence vivante dans son dévoilement⁴.

Toutefois, malgré les efforts continus déployés par Grotowski dans ses conférences et ses interventions publiques pour échapper aux catégories dans lesquelles les nouveaux adeptes internationaux du Théâtre Laboratoire – qui pour la plupart n'en avaient rien vu et s'appuyaient uniquement sur des textes, des récits, des suppositions et sur la projection de leurs propres idéaux – essayaient d'enfermer son travail ; force est de constater que ce sont ces fantasmes, ces projections et ces assimilations approximatives qui ont façonné sa réputation et son influence mondiales. Ainsi, c'est au prix de bien des raccourcis que fut conquise la renommée du Théâtre Laboratoire : le Grotowski qui apparut dans les années soixante sur la scène internationale – et qui en vint, en quelques années seulement, à occuper un « statut de dieu parmi les troupes expérimentales de

1 Le « *physical theatre* [théâtre physique] » est un courant théâtral mettant le corps et le mouvement au centre de la création, et remettant en question l'organisation de l'espace, le rôle des spectateurs, et la place du texte et de la narration, qui commence à prendre forme à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix. Ses principales sources d'inspiration sont la *commedia dell'arte*, les travaux de Jacques Lecoq, de Jean-Louis Barrault, de Vsevolod Meyerhold et de Grotowski. Lloyd Newson, qui en 1986 fonda la compagnie DV8 Physical Theatre [Théâtre Physique DV8], affirme ainsi : « DV8 a été l'un des premiers groupes en Grande-Bretagne à appeler son travail "théâtre physique", un terme inspiré de Grotowski. » L. NEWSON, cité dans G. GIANNACHI, M. LUCKHURST, *On Directing: Interviews with Directors [Sur la mise en scène : Entretiens avec des metteurs en scène]*, St. Martin's Griffin, New York, 1999, p. 109 : « DV8 were one of the first groups in Britain to call their work physical theatre, which is a Grotowski-based term ».

2 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 52 : « a psycho-physical peak like ecstasy but at the same time reached and held consciously ». [Nous soulignons.]

3 R. SCHECHNER, « Grotowski and the Grotowskian [Grotowski et les grotowskiens] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 8 : « inner work ».

4 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », traduit en anglais par K. SALATA, *TDR*, op. cit., p. 32-33 : « I have no interest in the theatre of the word, because it is based on a false vision of human existence. I also have no interest in physical theatre. Because what is it anyway? Acrobatics onstage? Screaming? Wallowing on the floor? Violence? Neither the theatre of the word nor the physical theatre – nor theatre, but a living existence in its revealing. »

l'Ouest¹ » – était aux yeux de ses admirateurs tout à la fois l'incarnation vivante des théories d'Antonin Artaud, l'antagoniste de Brecht, l'allié du Living Theatre, le défenseur du « théâtre physique » face à l'archaïsme du théâtre littéraire, et l'inventeur d'une « méthode » qui allait révolutionner l'entraînement de l'acteur occidental. Autour de ce mythe – dont chacun des éléments témoigne d'un singulier manque de nuances, voire dans certains cas de contresens absolus – apparurent d'« innombrables épigones² », groupes théâtraux et enfants illégitimes³, que Grotowski s'appliqua par la suite à renier méthodiquement⁴, à quelques rares exceptions près. Parmi les « héritiers » qui obtinrent les faveurs et le respect de Grotowski figurent notamment André Gregory⁵ et Joseph Chaikin, le fondateur de l'Open Theatre à New York. Commentant le spectacle *America Hurrah*, dirigé par Joseph Chaikin d'après la pièce de Jean-Claude Van Itallie, Grotowski expliqua ainsi :

Ils ont effectivement appris de nous une chose fondamentale : la recherche de la spontanéité, une spontanéité subordonnée, toutefois, à la discipline et à la conscience, c'est-à-dire tendant vers une structure ; en outre, et c'est l'aspect le plus important, ils ne nous singent pas, ils mènent leurs recherches à leur manière et à leur risque. Je pense que c'est la seule façon de s'appuyer sur nos

-
- 1 I. WARDLE, « Big Catch from Poland [Une grosse prise en provenance de Pologne] », *The Times*, 24 août 1968, p. 18 : « *a god-like status among the experimental troupes of the West* ».
 - 2 J. GROTOWSKI, C. SARRAUTE, « Grotowski et ses épigones », *Le Monde*, supplément du 16 mai 1969, p. 1.
 - 3 Charles Marowitz affirme ainsi : « Dans les années soixante et soixante-dix, dans presque toutes les capitales européennes, on trouvait des dizaines de groupes appliquant mal les techniques de Grotowski – ce qui était compréhensible, car la plupart de ces techniques étaient dérivées de disciples passionnés qui ne les avaient eux-mêmes jamais vraiment comprises. » C. MAROWITZ, « Grotowski in Irvine : Breaking the Silence [Grotowski à Irvine : Rompre le silence] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 353 : « *In the sixties and seventies, in almost every European capital there were dozens of groups misapplying Grotowski's techniques – which was understandable, as most of the techniques were derived from besotted disciples who never entirely grasped them in the first place.* »
 - 4 Voir notamment J. GROTOWSKI, C. SARRAUTE, « Grotowski et ses épigones », *Le Monde*, supplément du 16 mai 1969, p. 1 : « Les formes violentes de jeu masquent seulement l'immaturation professionnelle, comme les déclamations doctrinaires masquent un manque de courage, un manque de décision, masquent aussi l'importance d'accomplir des actes. / Il y a beaucoup de gens qui font cela sous mon nom et je n'ai aucun moyen de me défendre. Et je ne veux pas me mêler aux ballets de putains. »
 - 5 André Gregory commença à travailler à partir de 1990 sur *Oncle Vania*, d'Anton Tchekhov, avec une douzaine d'amis acteurs, parmi lesquels se trouvait Wallace Shawn. Ce travail fut mené en dehors des structures et des rythmes de production habituels du théâtre américain : les acteurs se réunissaient par intermittence et sur un temps long, et organisèrent progressivement des répétitions ouvertes auxquelles furent invités de petits groupes d'amis. Le réalisateur Louis Malle, qui en 1981 avait déjà collaboré avec André Gregory et Wallace Shawn pour le film *My Dinner with André* [Mon Dîner avec André], documenta en 1994 ce *work-in-progress*, ce qui donna naissance au film *Vanya on 42nd Street* [Vanya, 42ème Rue]. André Gregory est ainsi selon Grotowski l'un des rares metteurs en scène à avoir réussi à poursuivre et à maintenir vivantes les ambitions de la « seconde réforme du théâtre » au-delà de l'élan enthousiaste des années soixante : « Il arrive que des spectacles préparés pour une longue période et sans but commercial relèvent de l'initiative privée des acteurs et du metteur en scène, comme par exemple le splendide *Oncle Vania* mis en scène par André Gregory à New York. » J. GROTOWSKI, F. QUADRI, « Jerzy Grotowski. Uno sguardo dal Workcenter [Jerzy Grotowski. Un aperçu du Workcenter] », *Patalogo*, n°17, *Annuario '94 dello spettacolo : Teatro* [Annuaire du spectacle de l'année 1994 : Théâtre], Ubulibri, Milan, 1994, p. 110 : « *Accade che gli spettacoli preparati per un lungo periodo e senza fini commerciali siano iniziativa privata degli attori e del regista, come per esempio lo splendido Zio Vania diretto da André Gregory à New York.* »

expériences méthodologiques qui puisse avoir un sens¹.

Comme nous l'avons évoqué, Joseph Chaikin fut pour la première fois témoin du travail pédagogique de Grotowski en août 1966, lorsque ce dernier fut invité par Peter Brook à diriger un séminaire pratique pour les acteurs de la Royal Shakespeare Company, dans le cadre de la préparation du spectacle collectif *US*. De retour aux États-Unis, convaincu par les méthodes de travail de Grotowski, « Chaikin a ensuite enseigné *Le Chat*² et d'autres exercices du Laboratoire à [sa propre] compagnie, assisté par deux acteurs de l'Open Theatre [Seth Allen et Jacque Lynn Colton] qui avaient étudié avec Barba au Danemark pendant l'été 1966³ ». Ainsi, après son installation à Wrocław, le travail pédagogique du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs – Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur « se vit accorder, au cours des années de voyages à l'étranger du théâtre, autant, sinon plus, d'importance que [ses] activités strictement théâtrales⁴ ». En effet, à

- 1 J. GROTOWSKI, M. KOSIŃKA, « Prezepraszamy, tylko 3 pytania : Odpowiada Jerzy Grotowski po powrocie z USA i Francji [S'il vous plaît, juste trois questions : Jerzy Grotowski répond à son retour des États-Unis et de France] », *Życie Literackie*, n°300, 19 décembre 1967, cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 201 : « Loro effettivamente hanno appreso da noi una cosa fondamentale : la ricerca della spontaneità, una spontaneità subordinata però alla disciplina e alla consapevolezza, vale a dire, tendente a una struttura ; inoltre, ed è questo l'aspetto più importante, loro non ci scimmiettano, conducono le ricerche a modo loro e a loro rischio. Penso che questo sia l'unico modo di attingere alle nostre esperienze metodologiche che possa avere un qualche senso. »
- 2 *Le Chat* était l'un des exercices démontrés par Ryszard Cieślak pendant les séminaires pratiques du Théâtre Laboratoire. Cet exercice, extrêmement exigeant physiquement, travaillait sur des étirements et des rotations de la colonne vertébrale, et impliquait de passer par des positions de grand écart ou de « pont » et de marcher sur les mains. Des descriptions détaillées de cet exercice figurent dans E. BARBA, « L'entraînement de l'acteur (1959-1962) », J. GROTOWSKI, *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 103-105. Stephen Wangh relate également la première fois qu'il a vu Ryszard Cieślak accomplir cet exercice, dans une description qui témoigne de l'atmosphère de travail des ateliers dirigés par Grotowski : « Le troisième jour de notre atelier en 1967, Ryszard Cieślak s'est dirigé vers le centre de la salle et s'est allongé sur le ventre, les bras le long du corps. Puis, lentement, il s'est mis à bouger : d'abord sa tête s'est soulevée du sol, puis son torse, et enfin tout son corps s'est dressé sur ses mains et ses pieds, tournant, fluant, ondulant, se tordant et donnant des coups de pied. Il bougeait avec une puissance et une fluidité incroyables, ne quittant jamais sa place au sol, mais exécutant une série de mouvements qui impliquaient tout son corps avec une énergie et une précision extraordinaires. Au bout de six minutes environ, l'énergie s'est dissipée, le corps de Cieślak s'est ralenti et il est finalement revenu à la position couchée de départ. Grotowski se tourna alors vers nous et nous dit : "Maintenant, faites le même [sic]". [...] Bien sûr, aucun d'entre nous n'avait la moindre idée de ce qu'il fallait faire, mais nous étions consciencieux (et quelque peu terrifiés), alors chacun s'est allongé sur le sol pour tenter de faire ce qu'il avait vu. » S. WANGH, *An Acrobat of the Heart – A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 50 : « On the third day of our workshop in 1967, Ryszard Cieślak walked to the center of the floor and lay down on his stomach with his arms by his side. Then slowly he began to move : first his head lifted from the floor, then his torso, and then his whole body rose on his hands and feet, gyrating, flowing, undulating, twisting, and kicking. He moved with incredible power and fluidity, never leaving his spot on the floor, but performing a series of movements that involved his whole body with wondrous energy and precision. After six minutes or so, the energy ebbed, Cieślak's body slowed down, and finally he returned to his prone starting position. Then Grotowski turned to us and said : "Maintenant, faites le même". [...] Of course, none of us had any idea what to do, but we were dutiful (and somewhat terrified), so all lay down on the floor to attempt what he had seen. »
- 3 K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination [Grotowski et le Théâtre nord-américain : Translation, transmission, dissémination]*, thèse de doctorat en Philosophie au département des *performance studies*, sous la direction de Richard Schechner, New York University, 2008, p. 140 : « Chaikin then taught *The Cat* and other Laboratory exercises to the company, assisted by two Open Theatre actors who had studied with Barba in Denmark in the summer of 1966. »
- 4 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 48 : « This educational inclination [...] was during the years of

partir de 1966, le Théâtre Laboratoire organisa chaque année en janvier une session de recrutement pour accueillir des groupes de stagiaires internationaux : après une phase de sélection de deux semaines, un groupe d'une dizaine de personnes était invité à poursuivre son travail au Théâtre Laboratoire pendant plusieurs mois. Cette « migration annuelle de gens de théâtre¹ », venant à Wrocław pour s'y former auprès de Grotowski, joua un rôle essentiel dans la « dissémination des résultats pratiques de la recherche du Théâtre Laboratoire² » : les stagiaires étrangers avaient l'opportunité de faire l'expérience concrète du travail mené à Wrocław par Grotowski et ses acteurs, sur une longue durée – ce qui permettait de dissiper la plupart des malentendus qui naissaient d'une connaissance approximative de ce travail. Parmi ces stagiaires figurent notamment Elizabeth Albahaca³, qui rejoignit rapidement le Théâtre Laboratoire en tant qu'actrice à part entière, et qui contribua par la suite, avec son compagnon Teo Spsychalski, un autre membre du Théâtre Laboratoire, à la diffusion du travail théâtral et parathéâtral de Grotowski au Venezuela et au Québec⁴ ; Carl-Erik Proft⁵, le directeur l'École d'art dramatique de Skara en Suède, qui joua un rôle important dans l'organisation de la première tournée internationale du Théâtre Laboratoire ; Michelle Kokosowski⁶, qui devint l'une des plus ferventes propagatrices du Théâtre Laboratoire en France et invita fréquemment Grotowski et ses acteurs à diriger des ateliers et à donner des conférences dans le cadre du Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques (CUIFERD), dont elle prit la direction en 1968, puis de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), qu'elle fonda en 1990 avec Georges Banu et Alain Crombecque ; ou encore Gabriel Arcand⁷, qui fonda ensuite le Groupe de la Veillée à Montréal. Ces quelques exemples montrent l'importance de ces stages dans la constitution du réseau international du Théâtre Laboratoire : à travers la pratique théâtrale se sont tissées des relations humaines et artistiques profondes, qui eurent un impact durable dans la réception du travail de Grotowski⁸. En outre, à partir de 1966, en

the theatre's foreign travels given as much if not more emphasis than their strictly theatrical activities. »

1 K. TYSZKOWSKA, « Funkcja Teatru Laboratorium [La fonction du Théâtre Laboratoire] », *Gazeta Robotnicza*, 26 août 1965 ; cité et traduit en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 45 : « annual migration of theatre people ».

2 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 45 : « dissemination of the practical results of the Laboratory Theatre research ».

3 En 1966.

4 Elizabeth Albahaca et Teo Spsychalski quittèrent la Pologne en 1981, pour s'installer outre-Atlantique. Dans un premier temps, ils s'installèrent au Venezuela, où ils dirigèrent de nombreux ateliers pratiques au sein du Taller Experimental de Teatro (TET) – Centro de Creación Artística [Atelier d'expérimentation théâtrale – Centre de création artistique], dirigé par Eduardo Gil, en s'inspirant des exercices parathéâtraux développés au Théâtre Laboratoire ; puis, en 1982, ils déménagèrent à Montréal, où Teo Spsychalski prit la direction du Groupe de la Veillée, fondé par Gabriel Arcand, lui aussi ancien stagiaire du Théâtre Laboratoire.

5 En novembre 1965.

6 En janvier 1966.

7 En janvier 1973.

8 À titre d'exemple, vingt ans après la mort de Grotowski, Michelle Kokosowski joua un rôle essentiel dans l'organisation de la venue du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, à l'Espace Cardin, à Paris, en juillet 2019, dans le cadre de la résidence *Focus Workcenter*.

plus des démonstrations de travail qui avaient lieu pendant les tournées internationales, Grotowski et ses acteurs dirigèrent de nombreux séminaires pratiques à l'Odin Teatret, qui venait de déménager à Holstebro, à l'invitation d'Eugenio Barba¹ ; ainsi qu'au Centre Dramatique National du Sud-Est, à Aix-en-Provence, à l'invitation d'Antoine Bourseiller². Ainsi, parallèlement à la réception fulgurante des travaux du Théâtre Laboratoire en dehors de la Pologne, qui en quelques années propulsa Grotowski sur le devant de la scène internationale et érigea le Théâtre Laboratoire comme « l'un des pôles du théâtre contemporain mondial³ », mais se paya de nombreuses incompréhensions et d'inextricables malentendus ; une influence bien plus profonde se développa souterrainement à travers ces rencontres humaines et organiques, dans l'intimité du travail, au corps-à-corps et sur un temps prolongé. Si aujourd'hui, la fièvre grotowskienne qui s'empara de la scène occidentale dans les années soixante est depuis longtemps passée, et si même la défiance et l'animosité provoquées par cette révolution ont dans une large mesure laissé la place à l'indifférence et à l'oubli⁴ ; cette

1 Eugenio Barba remarque que l'attitude de Grotowski se transforma lors de ces séminaires pratiques : « La bonhomie sérieuse et courtoise qui caractérisait Grotowski pendant le travail disparut dès qu'il devint célèbre. Je le remarquai aussitôt en le voyant diriger les acteurs scandinaves qui participaient au premier séminaire organisé par l'Odin Teatret à Holstebro en juillet 1966. Il était devenu cassant, impatient, il pouvait s'irriter d'une question qu'il considérait stupide et rabrouer brutalement le pauvre interlocuteur. Mais lorsqu'il guidait un acteur dans une improvisation ou un exercice, il était capable d'abandonner cette rigueur pour l'encourager et le stimuler à vaincre ses hésitations, ses préjugés, ses doutes, et les résultats étaient alors inoubliables. Mais le comportement intransigeant et sévère était devenu sa *persona*, sa façade. Certains étaient subjugués par cette inflexibilité, d'autres le jugeaient égocentrique et bourru. Ce n'est que dans les années quatre-vingt-dix que, l'âge ou peut-être le déclin physique, laissèrent à nouveau transparaître, y compris en public, cette douceur ironique et ce ton chaleureux qui étaient les siens quand il parlait familièrement avec une personne ou dans un petit groupe. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Relations et parties d'échecs », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 48-49. Il ajoute, en décrivant l'atmosphère intransigeante et parfois conflictuelle de ces séminaires : « Il était interdit de prendre des notes. Les gens croulaient de fatigue et quand certains s'allongeaient et s'endormaient Grotowski ne cachait pas son irritation. [...] Étant donné que j'étais l'organisateur, toutes les plaintes et les conflits retombaient sur moi. J'en ai vu quitter le séminaire en criant que le temps des camps de concentration était fini. [...] Je faisais de mon mieux pour être à la hauteur de Grotowski et j'ai refusé une jeune metteur en scène française, Ariane Mnouchkine, qui était arrivée à Holstebro alors que le séminaire avait commencé. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Holstebro », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 99-100. Cet événement explique probablement en partie la défiance d'Ariane Mnouchkine envers Grotowski, bien que ce dernier la considère comme l'une des créatrices importantes de la « seconde réforme du théâtre ».

2 Ce projet fut établi pendant un séjour de Grotowski en France, du 2 au 15 décembre 1967, juste après le stage qu'il dirigea à la New York University. À son retour en Pologne, Grotowski expliqua : « En France, j'ai rencontré Peter Brook pour examiner ensemble les perspectives de développement de notre méthode de jeu. J'ai également visité [le CDN] d'Aix-en-Provence, qui avait décidé d'introduire notre méthode dans son programme d'enseignement. [...] Notre rôle se limiterait à celui d'experts à distance, chargés d'effectuer, toutes les quatre à six semaines environ, des visites de suivi pour fixer ou indiquer l'orientation des travaux ultérieurs et évaluer l'étape réalisée jusqu'à présent. » J. GROTOWSKI, M. KOSIŃKA, « Prezepraszamy, tylko 3 pytania : Odpowiada Jerzy Grotowski po powrocie z USA i Francji [S'il vous plaît, juste trois questions : Jerzy Grotowski répond à son retour des États-Unis et de France] », *Życie Literackie*, n°300, 19 décembre 1967, cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 202 : « *In Francia ho incontrato Peter Brook per esaminare insieme le prospettive di sviluppo del nostro metodo di recitazione. Sono andato anche in visita all'Accademia Teatrale di Aix-en-Provence che aveva deciso di introdurre il nostro metodo nel loro programma di insegnamento. [...] Il nostro ruolo si limiterebbe a quello di esperti a distanza, tenuti a effettuare, ogni 4-6 settimane circa, delle visite di verifica per impostare o indicare l'orientamento dei lavori successivi e per valutare la fase fino a quel momento eseguita.* »

3 J. BLOŃSKI, « Teatr Laboratorium », *Dialog*, n°10, 1969, p. 118 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 212-213 : « *erigendosi du conseguenza a uno dei poli del teatro contemporaneo mondiale* ».

4 Charles Marowitz, très critique quand à l'importance et à l'influence de Grotowski dans la sphère théâtrale, écrit

influence souterraine, en revanche, est encore bien vivante, et Grotowski continue d'être un point de référence essentiel pour le travail et la recherche de nombreux praticiens à travers le monde.

5. Grotowski aux États-Unis : confluence et renommée internationale, de la consécration d'*Apocalypsis cum figuris* à la sortie du théâtre [1969 – 1970]

Cette influence souterraine, bien qu'elle soit fondée sur des contacts plus directs et plus longs avec le travail du Théâtre Laboratoire que l'héritage revendiqué par la plupart des disciples auto-proclamés de Grotowski, n'est toutefois elle-même pas exempte de malentendus : nous en avons donné un exemple en étudiant l'adaptation des exercices de Grotowski par Stephen Wangh, dans son livre *An Acrobat of the Heart – A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski* [*Un acrobate du cœur – Une approche physique du jeu d'acteur inspirée du travail de Jerzy Grotowski*]. L'une des sources principales de ces malentendus réside dans le fait qu'au moment où le Théâtre Laboratoire voyageait à travers le monde pour présenter *Akropolis* et *Le Prince constant*, et où Grotowski et ses acteurs dirigeaient des stages internationaux et donnaient des conférences sur leur pratique théâtrale, Grotowski avait en réalité déjà amorcé sa sortie du théâtre. En effet, en 1967, au retour du stage dirigé à la New York University et après trois tournées internationales, Grotowski annonça :

Nous avons décidé de suspendre nos tournées, dans la mesure du possible, jusqu'à l'été, non seulement parce que nous préparons un nouveau spectacle, mais aussi pour ne pas nous déraciner et ne pas nous écarter des voies habituelles de travail. La nouvelle mise en scène ? En termes très généraux, elle sera basée sur les *Évangiles*¹.

ainsi : « La physicalité et la suprématie du son et du mouvement non naturalistes – l'idéal artaudien – ont rapidement commencé à s'estomper. [...] En tant qu'"influence", la corporité dynamique de Grotowski est apparue et a disparu en l'espace d'une dizaine d'années – laissant derrière elle une insatisfaction à l'égard de l'expression cinétique pure qui, tout en rejetant le langage, n'est jamais parvenue à créer un vocabulaire physique aussi riche que le vocabulaire linguistique qu'elle avait méprisé. » C. MAROWITZ, « Grotowski in Irvine : Breaking the Silence [Grotowski à Irvine : Rompre le silence] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 353 : « *Physicality and the supremacy of non-naturalistic sound and movement – the Artaudian ideal – soon began to pall. [...] As an "influence", Grotowski's dynamic corporeality came and went within a period of about ten years – leaving behind a dissatisfaction with pure kinetic expression which, eschewing language, never managed to create a physical vocabulary as rich as the linguistic one it had spurned.* »

1 J. GROTOWSKI, M. KOSIŃKA, « Prezepraszamy, tylko 3 pytania : Odpowiada Jerzy Grotowski po powrocie z USA i Francji [S'il vous plaît, juste trois questions : Jerzy Grotowski répond à son retour des États-Unis et de France] », *Życie Literackie*, n°300, 19 décembre 1967 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 202 : « *Abbiamo deciso di sospendere le nostre tournée, per quanto possibile, fino all'estate, non solo perché stiamo preparando un nuovo spettacolo, ma anche per non sradicarci e per non uscire dai consueti binari di lavoro. Il nuovo allestimento ? In linea di massima sarà basato sui Vangeli.* »

Apocalypsis cum figuris, qui fut la dernière production purement théâtrale du Théâtre Laboratoire, et que Zbigniew Osiński définit comme « le chef-d'œuvre de Grotowski, et sans aucun doute l'œuvre la plus sublime et la plus complète de ses acteurs¹ », *connut une gestation lente et parfois douloureuse*². Ludwik Flaszen décrit ainsi la période difficile qui donna naissance à ce dernier spectacle, incarnant un « Second Avènement³ » :

[La crise] la plus fondamentale s'est produite au cours de la création d'*Apocalypsis*. Ce n'était pas une crise personnelle (querelles, quelqu'un qui voulait partir, etc.). Mais, environ un an après avoir commencé à travailler dessus, nous sommes arrivés à un point où il semblait que rien ne pouvait être créé. Ce que nous faisons, c'était les *Évangiles*, qui tombaient, naturellement, dans la répétition de ce que nous savions déjà. Nous jouions des illustrations des mythes. C'était une crise très grave. Le moyen d'en sortir s'est avéré être *Apocalypsis*. Cette crise appartenait à la nature même du travail. C'était un « vide » sous le point zéro. Je pense qu'il a donné naissance à *Apocalypsis*. Ce terrible trou mort qui avait avalé tout notre travail a été le ventre dans lequel l'œuvre est née. [...] Je pense que le problème était que nous nous étions échappés de nous-mêmes. Nous avons permis au mythe d'avoir sa propre autonomie. En présentant les *Évangiles*, nous nous étions retirés nous-mêmes. La solution fut de s'éloigner du mythe pour découvrir un point de réalité – celui-ci étant la prise de conscience des conséquences du mythe. Que serait-il arrivé au Christ s'il s'était révélé aujourd'hui ? De manière littérale. Que ferions-nous de lui ? Comment le verrions-nous ? Où se révélerait-il ? Le remarquerait-on même ? C'est à l'aide de ces questions que la crise a été résolue. Et puis il nous est apparu qu'il y a un passage dans les *Évangiles* : « Je suis venu et vous ne m'avez pas reconnu⁴ ».

1 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 207 : « il capolavoro di Grotowski, e senza alcun dubbio l'opera più eccelsa e più completa dei suoi attori ».

2 Ce long travail commença en janvier 1966, avec une tentative d'adaptation de *Samuel Zborowski*, de Juliusz Słowacki ; qui fut abandonnée pour un travail sur les *Évangiles* [*Ewangelie*], dont une répétition ouverte fut présentée le 20 mars 1967 ; avant d'aboutir, au bout de deux ans et demi de travail intensif et éprouvant, à la première répétition ouverte d'*Apocalypsis cum figuris*, le 19 juillet 1968 ; puis à sa première officielle, le 11 février 1969. Pour une analyse approfondie des étapes de la création et de la réception d'*Apocalypsis cum figuris*, voir notamment J. KUMIEGA, « *Apocalypsis cum figuris* », *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 87-105 ; et pour description détaillée du déroulement du spectacle ainsi que des sources littéraires sur lesquelles il s'appuie, voir J. KUMIEGA, « *Apocalypsis cum figuris* : Translation and personal account [*Apocalypsis cum figuris* : Traduction et compte rendu personnel] », *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 239-271. Voir également Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 204-208.

3 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », op. cit., p. 326 : « *Second Coming* ».

4 *Ibid.*, p. 323-324 : « *The most fundamental [crisis] occurred in the course of creating Apocalypsis. It was not a personal crisis (quarrels, someone wanting to leave, etc.). But a moment occurred about a year after we started working on it, when it seemed that nothing could be created. What we were doing was the Gospels, which lapsed, naturally, into a repetition of what we already knew. We were playing out illustrations of the myths. This was a very serious crisis. The way out of it proved to be Apocalypsis. This crisis belonged to the nature of the work. This was a "void" beneath the zero point. I think it gave birth to Apocalypsis. This terrible dead hole which had swallowed all our work was the womb in which the work was born. [...] I think the problem was that we had escaped from ourselves. We had allowed the myth its own autonomy. By presenting the Gospels, we had withdrawn ourselves. The solution was to depart from the myth to discover a point of reality – this being the awareness of the consequences of the myth. What would have happened to Christ if he revealed himself nowadays? In a literal way. What would we do with him ? How would we see him? Where would he reveal himself? Would he be noticed at all? With the help of*

Ainsi, si Grotowski semblait justifier l'arrêt des tournées internationales par la poursuite d'un travail théâtral, en réalité, à travers cette lente gestation, la recherche créative menée à Wrocław et commencée à Opole amena progressivement, comme nous l'avons montré et étudié en détail, de profondes transformations dans le travail du groupe, dans la relation de Grotowski à ses acteurs, et dans la structure même du Théâtre Laboratoire. En approfondissant et en élargissant toujours plus sa recherche de l'« acte total », et en essayant, dans *Apocalypsis cum figuris*, de l'étendre à l'ensemble du groupe, et non plus à Ryzsard Cieślak seul, Grotowski cherchait à établir avec ses acteurs une relation humaine profonde, et à libérer le théâtre du cadre de l'esthétique : cela mena logiquement, comme nous l'avons vu, à la prise de conscience du fait que « la seule façon de libérer le spectateur, l'acteur et le metteur en scène de leurs rôles respectifs était de lever le poids de la convention théâtrale – ce que le Théâtre Laboratoire décida finalement de faire en abandonnant son activité “théâtrale” – en faveur d'une activité “parathéâtrale”¹ ». Ainsi, si les annonces officielles de la sortie du théâtre de Grotowski datent de 1969 et 1970², et si en décembre 1970, Grotowski affirma : « La vérité c'est que le théâtre ne m'intéresse plus, sauf ce que je peux faire laissant le théâtre derrière moi³ » ; cette déclaration n'était pas le résultat d'une décision soudaine, mais l'aboutissement d'un processus déjà à l'œuvre depuis plusieurs années – ce qui engendra nécessairement un décalage croissant entre les aspirations parathéâtrales de Grotowski et les attentes de ses admirateurs. Qui plus est, cette décision fut annoncée peu après l'événement qui marqua l'apogée de la reconnaissance internationale du Théâtre Laboratoire : sa tournée à New York, d'octobre à décembre 1969, pendant laquelle *Akropolis*, *Le Prince constant* et *Apocalypsis cum figuris* furent accueillies par « une hystérie de publicité et d'adulation qui semblait tourner en dérision l'ascétisme déclaré de la compagnie⁴ ». Si, selon Jennifer Kumiega, « dire qu'une expérience de cette nature a contribué de

these questions, the crisis was resolved. And then it turned out there is a passage in the Gospel: “I have come and you haven't recognized me”. »

- 1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 153-154 : « It seemed that the only way in which the spectator, the actor and the director could be liberated from their respective roles was to lift the weight of theatrical convention – which is what the Laboratory Theatre finally decided to do when they abandoned “theatrical” – in favour of “paratheatrical” activity. »
- 2 Le 22 février 1969, à la Brooklyn Academy of Music de New York, dans sa « Réponse à Stanislavski », Grotowski définit le théâtre « comme une maison qui a déjà été abandonnée, comme quelque chose d'inutile, comme quelque chose de pas vraiment indispensable ». J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », traduit en anglais par K. SALATA, *TDR*, op. cit., p. 32-33 : « I think one should treat theatre as a house that has already been abandoned, as something unnecessary, as something not really indispensable ». L'année suivante, les 12 et 13 décembre 1970, dans des conférences à la New York University, il annonça publiquement qu'il abandonnait le théâtre pour se consacrer au parathéâtre. Ces deux conférences furent transcrites et publiées en anglais sous les titres J. GROTOWSKI, B. TABORSKI (trad.) « Holiday [Jour saint] » *TDR*, vol. 17, n°2, juin 1973, p. 113-119 ; et « Such as one is – whole [Tel qu'on est – tout entier] », *TDR*, vol. 17, n°2, juin 1973, p. 119-125 ; puis rassemblées en français sous le titre J. GROTOWSKI, *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973.
- 3 J. GROTOWSKI, *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973, p. 12.
- 4 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 98 : « a hysteria of publicity and adulation that seemed to make a mockery of the company's declared ascetism ».

manière directe au retrait ultérieur de Grotowski d'une voie engagée dans le théâtre¹ » constituerait probablement une « simplification excessive² », il est toutefois probable que cette célébrité – ainsi que les constantes incompréhensions et les manifestations hystériques qui en résultaient – ait joué un rôle dans cette décision. Dans un article de 1970 intitulé « Le héros est fatigué », le critique polonais Bronisław Mamoń commente :

L'époque héroïque de Grotowski, où il travaillait au mépris des critiques, de la presse et des mécènes, est désormais derrière lui. Aujourd'hui, après avoir goûté à la notoriété, à la reconnaissance, à la célébrité, après avoir parcouru la moitié de l'Europe et les deux Amériques avec ses spectacles, accueilli partout par l'enthousiasme général, au point que de nombreux jeunes à l'étranger l'ont acclamé comme leur maître, je crois qu'il éprouve la nostalgie de cette époque, où il n'était pas encore connu ni imité. Privé de solitude, de silence, sera-t-il encore capable de maintenir la tension créative de ces années³ ?

Qui plus est, il est également probable que les foules de disciples fanatiques qui se pressaient pour recueillir les conseils du « Maître » et découvrir les secrets de sa « méthode », en espérant pouvoir l'appliquer immédiatement dans leurs créations, aient largement contribué à la lassitude de Grotowski envers le milieu théâtral, et envers les modes de production, de travail et de pensée qui y régnaient, comme le souligne Jennifer Kumiega :

Ce qui l'a peut-être le plus affligé dans sa relation avec le monde du théâtre, c'est qu'en dépit de ses efforts consciencieux pour préparer et explorer une voie créative individuelle vers la découverte de soi pour l'acteur, et de son insistance répétée sur la nature essentiellement autonome de ce voyage, il y avait peu d'acteurs, de metteurs en scène ou de groupes qui avaient la discipline ou le dévouement pour le suivre avec intégrité. La majorité d'entre eux, comme l'avait souligné Grotowski lors du séminaire de Holstebro en 1968⁴, ne recherchaient que la

1 *Ibid.* : « to say that an experience of this nature contributed in a direct way to Grotowski's subsequent withdrawal from a theatrically committed path ».

2 *Ibid.* : « an over-simplification ».

3 M. MAMOŃ, « Podróż do Wrocławia : Bohater jest zmęczony [Voyage à Wrocław : Le héros est fatigué] », *Tygodnik Powszechny*, n°12, 1970 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 218 : « Grotowski ha ormai alle spalle l'epoca eroica, quando lavorava a dispetto dei critici, della stampa, dei mecenati. Oggigiorno, dopo aver assaporato la notorietà, il riconoscimento, la fama, dopo aver girato con i suoi spettacoli mezza Europa e le due Americhe, accolto dappertutto dall'entusiasmo generale, tanto che molti giovani all'estero lo hanno acclamato come il loro maestro, credo che egli senta la nostalgia di quell'epoca, in cui non era ancora conosciuto né imitato. Derubato della solitudine, del silenzio, saprà ancora mantenere la tensione creativa di quegli anni ? »

4 En juillet et août 1968, au séminaire pratique qu'Eugenio Barba avait invité Grotowski à diriger à l'Odin Teatret, la majorité des participants était constituée de jeunes acteurs et metteurs en scène new-yorkais appartenant au courant théâtral du « Off-Off-Broadway », marqué par la revendication d'une forme de marginalité, et souvent d'un amateurisme assumé. La plupart d'entre eux s'inscrivaient dans la mouvance grotowskienne. Pendant ce séminaire, Grotowski se montra extrêmement critique envers le dilettantisme de ces acteurs et de ces groupes théâtraux – ce qui

formulation la plus facile de la manifestation extérieure, évitant l'engagement intérieur essentiel¹.

Toutefois, avant de quitter, à la stupéfaction générale de ses adeptes, la scène théâtrale, c'est à New York que le Théâtre Laboratoire connut sa plus grande consécration. Comme nous l'avons évoqué, Richard Schechner et la revue *TDR* qu'il dirigeait jouèrent un rôle essentiel dans la réception américaine de Grotowski. Après avoir publié dans *TDR* plusieurs articles d'Eugenio Barba et de Ludwik Flaszen², Richard Schechner rencontra Grotowski en personne pour la première fois en juin 1967, à Montréal, lors d'un symposium international organisé par l'Université du Québec à Montréal dans le cadre de l'Expo 67³. C'est lors de cette rencontre qu'il invita Grotowski à venir diriger, en novembre de la même année, l'important stage d'un mois à la New York University, où il enseignait – organisé notamment grâce au financement de *TDR*⁴. Par la suite, en plus de continuer à

entraîna une révolte générale et de profondes disputes entre les jeunes artistes américains et le maître polonais. Après avoir décrit les exploits physiques et vocaux accomplis par certains acteurs scandinaves sous la direction de Grotowski, Marc Fumaroli commente les événements survenus pendant ce séminaire : « Tout cela était fort beau, mais les jeunes Américains, dépités qu'aucun d'eux n'eût été visité de la grâce, emballés par ailleurs à la nouvelle qu'un de leurs compatriotes venait de marcher sur la lune [...] finirent par se révolter. Ils trouvèrent des *passionarii* ou des avocats dans les journalistes ou les gens de théâtre issus de l'intelligentsia new-yorkaise. Un matin, ce fut la tempête : "Ici c'est la dictature. C'est le régime communiste. Grotowski ne sait pas ce que c'est que le dialogue. Il manipule et torture les *human beings* comme au goulag. [...] Tout ici nie les *rights of man*, on y pratique le *brain [washing]*". / Grotowski écoutait cette crise d'hystérie avec beaucoup de calme. Il expliqua que l'égalité juridique entre le *teacher* et le *student* devait faire place pendant le *teaching* à une inégalité purement fonctionnelle et pratique, acceptée librement de part et d'autre. Tout se calma. / Certains de ses objecteurs d'alors, comme la journaliste Margaret Croyden, ont été si bien "retournés" qu'ils ont depuis compté parmi les plus fidèles amis américains de Grotowski, ceux qui organisèrent sa venue à New York et la présentation, dans une église de Washington Square, de son ultime spectacle avec la troupe du Théâtre Laboratoire de Wrocław, *Apocalypsis cum figuris*. » M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 26-27. [Italiques originaux.] [Marc Fumaroli a écrit « *brain storming* », mais nous supposons, au vu du contexte, qu'il voulait plutôt dire « *brain washing* ».] Cet événement fut par ailleurs commenté l'année suivante par Grotowski dans deux entretiens : M. FUMAROLI, J. GROTOWSKI, « External Order, Internal Intimacy: An Interview with Jerzy Grotowski [Ordre extérieur, intimité intérieure : Une interview avec Jerzy Grotowski] », *TDR*, vol. 14, n°1 (Automne, 1969), p. 172-177 ; et M. CROYDEN, J. GROTOWSKI, « Notes From the Temple : A Grotowski Seminar [Notes du temple : Un séminaire de Grotowski] », *TDR*, vol. 14, n°1 (Automne, 1969), p. 178-183.

- 1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 98-99 : « Perhaps what distressed him most in his relationship with the theatrical world was that despite his conscientious efforts to prepare and explore an individually creative path towards self-discovery for the actor, and his repeated emphasis on the essentially autonomous nature of this journey, there were few actors, directors or groups who had the discipline or dedication to follow with integrity. The majority, as Grotowski had pointed out in the Holstebro seminar in 1968, sought merely the easiest formulation of external manifestation, avoiding the essential inner commitment. »
- 2 Notamment E. BARBA, R. SCHECHNER (trad.), « *Doctor Faustus* in Poland [*Le Docteur Faust* en Pologne] », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964), p. 120-133 ; E. BARBA, S. SANZENBACH (trad.), « Theatre Laboratory 13 Rzędów [Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs] », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 153-165 ; E. BARBA, L. FLASZEN, S. SANZENBACH (trad.), « A Theatre of Magic and Sacrilege [Un théâtre magique et sacrilège] », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 166-189.
- 3 Les acteurs du Théâtre Laboratoire jouaient pendant ce temps *Akropolis* au Festival de Hollande.
- 4 Richard Schechner utilisa d'ailleurs ce financement comme un argument pour pouvoir participer activement à ce stage, comme il nous l'expliqua lors de notre second entretien : « Au tout début, mes collègues de la NYU m'ont dit que je devais être un observateur, que c'était seulement pour les étudiants en théâtre – et j'ai dit : "Non, si je ne dois être qu'un observateur, je retire mon soutien et l'argent que *TDR* donnerait, et je suis le seul à connaître Grotowski, je lui dirai de ne pas venir !" Alors ils ont accepté, je les ai en quelque sorte fait chanter pour pouvoir participer. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 819.

publier de très nombreux articles sur le travail de Grotowski et de contribuer de cette manière à la construction de son aura, il joua également un rôle essentiel dans la venue du Théâtre Laboratoire aux États-Unis : lorsqu'en 1968, le Département d'État annula les visas de Grotowski et de ses acteurs, Richard Schechner fut à l'origine de la rédaction d'une lettre ouverte de protestation, intitulée « Grotowski envahit la Tchécoslovaquie ! », qui fut envoyée aux autorités américaines¹, puis publiée dans le *New York Times* et dans *TDR*². Cette lettre ouverte, signée par plus de soixante artistes américains de renom³, déclarait :

Le Département d'État a refusé les visas d'entrée à Jerzy Grotowski et à son Théâtre Laboratoire polonais. Ainsi, la tragédie de la restriction de la liberté d'expression en Europe de l'Est est aggravée par le bannissement de l'artiste de théâtre le plus renommé et le plus important d'Europe de l'Est. La compagnie de douze personnes de M. Grotowski s'est produite dans toute l'Europe occidentale et se trouve actuellement à Mexico. Elle devait partir pour les États-Unis la semaine prochaine. *Nous pensons que les performances de cette compagnie pourraient être d'une importance capitale pour le développement futur du théâtre américain* et nous demandons au Département d'État de reconsidérer une action qui nous prive de l'accès à l'un des artistes de théâtre les plus influents de notre époque. Nous demandons instamment au Département d'État de permettre à M. Grotowski et à sa compagnie théâtrale d'entrer dans ce pays⁴.

La réponse du Département d'État fut dans un premier temps négative⁵, et comme nous l'avons vu le

- 1 C'est-à-dire au président des États-Unis, Lyndon B. Johnson, au secrétaire d'État Dean Rusk, au secrétaire des Affaires Européennes John M. Leddy, et au directeur des Affaires Culturelles Ralph Backland.
- 2 A.A.V.V., « Grotowski Invades Czechoslovakia! [Grotowski envahit la Tchécoslovaquie !] », *TDR*, vol. 13, n°2, (Hiver, 1968), p. 27.
- 3 Pour n'en citer que quelques-uns parmi les signataires se trouvaient notamment : Edward Albee, Julian Beck, Robert Brustein, Joseph Chaikin, Harold Clurman, Richard Gilman, Martin Gottfried, Theodore Hoffman, Allan Kaprow, Judith Malina, Theodore Mann, Arthur Miller, John O'Neal, Jerome Robbins, Gordon Rogoff, Richard Schechner, Ellen Stewart, Megan Terry et Jean-Claude Van Itallie.
- 4 A.A.V.V., « Grotowski Invades Czechoslovakia! [Grotowski envahit la Tchécoslovaquie !] », *TDR*, vol. 13, n°2, (Hiver, 1968), p. 27 : « *The State Department has denied entry visas to Jerzy Grotowski and his Polish Laboratory Theatre. Thus the tragedy of curtailed free expression in Eastern Europe is compounded by banning Eastern Europe's most renowned and important theatre artist. Mr. Grotowski's company of twelve has performed throughout Western Europe and is now in Mexico. They had expected to leave for the United States next week. We feel that the performances of this company could be most important to the future development of the American theatre and we ask the State Department to reconsider an action which denies us access to one of the most influential theatre artists of our times. We urge the State Department to permit Mr. Grotowski and his theatre company to enter this country.* » [Nous soulignons.]
- 5 Dans la réponse du secrétaire des Affaires Européennes, John M. Leddy, publiée dans le même numéro de *TDR*, on peut lire : « J'apprécie pleinement le caractère unique du groupe de Wrocław et son importance pour le développement du théâtre américain. Cependant, nous sommes convaincus que la présence aux États-Unis du groupe de Wrocław et d'autres groupes de théâtre de pays participant à l'action contre la Tchécoslovaquie aurait été considérée par ces pays comme une "preuve" très visible que le gouvernement et le peuple des États-Unis étaient indifférents au sort de la Tchécoslovaquie. Je me joins à vous pour espérer que la situation en Europe de l'Est s'améliorera afin que la visite du groupe de Wrocław puisse être reprogrammée. » J. M. LEDDY, réponse à la lettre ouverte envoyée aux autorités américaines à propos de la venue du Théâtre Laboratoire aux États-Unis, publiée dans *TDR*, vol. 13, n°2, (Hiver, 1968), p. 189 : « *I fully appreciate the unique character of the Wrocław group and its importance to the development of the American theater. However, we are convinced that the presence in the United*

Théâtre Laboratoire se rendit à la place à Paris, pour y présenter *Akropolis* au Théâtre de l'Épée de Bois. Ce n'est qu'en 1969 que les acteurs du Théâtre Laboratoire furent finalement autorisés à entrer sur le sol américain. Toutefois, cet événement contribua très largement au succès de cette tournée, pour plusieurs raisons. Premièrement, comme ce fut le cas pour la venue du Théâtre Laboratoire au Festival du Théâtre des Nations, ce délai entraîna un effet d'attente qui renforça le mystère entourant ce groupe polonais qui suscitait des débats enflammés dans toute l'Europe. Deuxièmement, pour protester contre cette interdiction, peu après l'envoi de cette lettre ouverte fut fondé le « *National Committee to Welcome the Polish Laboratory Theatre* [Comité National pour l'Accueil du Théâtre Laboratoire polonais] », qui réunissait « la crème de la crème des élites culturelles new-yorkaises¹ » : « Comme beaucoup d'autres avant lui, Grotowski devint une nouvelle cause célèbre² préférée, un nouveau symbole de la lutte contre les politiques répressives du gouvernement américain³ ». Avant même de venir à New York, le Théâtre Laboratoire en vint ainsi à cristalliser inconsciemment les espoirs et les luttes de toute une partie du théâtre d'avant-garde et de la contre-culture américaine. Troisièmement, pour compenser cette « perte » pour le théâtre américain, une captation d'*Akropolis* fut réalisée par James MacTaggart⁴, au Studio Twickenham, près de Londres, entre octobre et novembre 1968. Du fait de l'impossibilité évidente de rendre compte cinématographiquement de toute l'ampleur d'un tel événement théâtral, la diffusion d'*Akropolis* à la télévision américaine, le 12 janvier 1969, précédée d'une longue introduction par Peter Brook, fut accueillie assez froidement – mais dans le même temps « [suscita] immédiatement un débat critique vigoureux, et [consolida] le statut d'icône de Grotowski parmi les critiques de théâtre, les universitaires et les praticiens américains⁵ ». Pour bien comprendre la manière dont s'est construit le

States of the Wroclaw group and other performing arts groups from countries participating in the action against Czechoslovakia would have been seized upon by those countries as highly visible "evidence" that the United States Government and people were indifferent to the fate of Czechoslovakia. I join with you in hoping that the situation in Eastern Europe will improve so that the visit of the Wroclaw group can be rescheduled. »

1 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 74 : « *the cream of the crop of New York's cultural elites* ».

2 En français dans le texte.

3 *Ibid.* : « *Like many before him, Grotowski became a new favorite cause célèbre, a fresh symbol of the struggle against the repressive policies of the US government.* » Richard Schechner nous confia ainsi, lors de notre premier entretien : « C'était scandaleux à plusieurs égards : tout d'abord, condamner un artiste pour son lieu de naissance. Oui, il était membre du parti communiste, ce que nous ne savions pas à l'époque, mais même en tant que membre du parti communiste, il était loin d'être un apparatchik ! [...] Quoi qu'il en soit, nous protestions contre la stupidité du Département d'État – et aussi, en général, nous n'étions pas communistes, bien sûr, mais la plupart d'entre nous étions de gauche, donc nous n'aimions déjà pas ce que le Département d'État faisait dans les meilleures circonstances. Et là, ils ont fait quelque chose d'outrageusement stupide dans les pires circonstances. » Voir l'entretien présenté en annexes, p.820-821.

4 J. MCTAGGART, (réal.), L. FREEDMAN (prod.), *Akropolis*, Public Broadcast Laboratory, Arthur Kantor Films, New York, 1968.

5 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 75 : « *immediately sparking vigorous critical debate, and cementing Grotowski's iconic status among American theatre critics, scholars, and practitioners* ». Pour une analyse des conditions de la réalisation et de la réception de cette captation, et pour un compte rendu des principaux arguments de ce débat, voir M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 73-79.

mythe de Grotowski aux États-Unis, il est important de garder à l'esprit que l'écrasante majorité des artistes, critiques, universitaires et intellectuels engagés dans ces débats, ces comités et ces pétitions n'avait encore jamais rien vu du travail du Théâtre Laboratoire et s'appuyait presque exclusivement sur des informations de seconde main – ce qui permit d'ailleurs à Richard Schechner, fort du stage dirigé par Grotowski et Ryszard Cieslak à la New York University en novembre 1967, de s'ériger en spécialiste de l'œuvre de Grotowski, profitant ainsi de l'aura de ce dernier, qui contribua largement à la reconnaissance de son propre travail théâtral. Le critique américain Stuart Little affirme ainsi : « L'ascension soudaine de Schechner sur le devant de la scène en tant que metteur en scène de théâtre [a été] liée au début de la prise de conscience de l'œuvre [de Grotowski¹] ». Enfin, du fait du refus des autorités américaines, la tournée du Théâtre Laboratoire à New York ne peut avoir lieu qu'en 1969 – c'est-à-dire après la publication de *Towards a Poor Theatre [Vers un Théâtre pauvre]*, ce qui eut un impact considérable dans la réception des spectacles, qui furent accueillis comme des illustrations pratiques de ce « Nouveau Testament du théâtre² ». Cet ouvrage, rassemblant des textes essentiels de Grotowski et de ses collaborateurs³, traduits en anglais par Judy Barba et édités par Eugenio Barba sous la supervision de Grotowski qui « contrôlait minutieusement chacun des mots [... et] s'obstinait à vouloir conserver certaines constructions de phrases françaises [...] en dépit des contresens et des non-sens⁴ », fut dans un premier temps publié dans le septième numéro de la revue fondée par Eugenio Barba, *Teatrets Teori og Teknikk (TTT) [Théorie et Technique du Théâtre]*, avant d'être imprimé sous forme de livre par les presses de l'Odin Teatret⁵. Après une brève période pendant laquelle l'Odin Teatret, « qui n'avait pas de quoi payer l'imprimeur et dont la survie se trouvait de ce fait menacée⁶ », traversa une « situation critique⁷ » ; le livre connut un succès

1 S. LITTLE, « Grotowski: An Unsettled American Theatre Replies [Grotowski : Les réponses d'un théâtre américain déstabilisé] », *Saturday Review*, 7 février 1970, p. 31 ; cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 78 : « Schechner's whole sudden rise to prominence as a theater director [has been] tied with the beginning awareness of [Grotowski's] work. »

2 E. BARBA, J. GROTOWSKI, « Le Nouveau Testament du théâtre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 25.

3 Il est à noter que bien que le livre soit officiellement celui de Grotowski, dans les faits, plus de deux tiers des textes qu'il rassemble sont de la main d'autres personnes.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Vers un théâtre pauvre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 102. À propos de ces difficultés de traduction, Eugenio Barba ajoute, p. 102-103 : « Judy était enceinte, et malgré son irritation et sa fatigue, elle défendait vaillamment la syntaxe et l'exactitude de sa langue. J'essayais de jouer les médiateurs. Je connaissais la désinvolture linguistique de Grotowski et sa maniaquerie pointilleuse pour les traductions, mais j'étais bien conscient qu'une prose anglaise heurtée et laborieuse pouvait déprécier le livre. [...] On pouvait perdre une soirée entière pour décider de la traduction d'une phrase. »

5 J. GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre [Vers un Théâtre pauvre]*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968.

6 *Ibid.*, p. 104. Eugenio Barba explique : « Quand le camion arriva et commença à décharger les innombrables paquets de *Vers un Théâtre pauvre*, la joie d'avoir entre les mains le premier livre de notre maison d'édition fut engloutie sous une avalanche de 5000 volumes. Tous les coins et les recoins de notre théâtre étaient envahis par des piles de livres. Puis vinrent deux autres chocs : la note à payer beaucoup plus élevée que le devis et l'affligeante constatation que personne n'achetait le livre. Sa publication n'avait suscité aucune réaction d'enthousiasme et il aurait été fou de penser que notre théâtre pouvait assurer une diffusion mondiale. »

7 *Ibid.*

fulgurant et fut très rapidement publié aux États-Unis, par Simon and Schuster¹ – accompagné par une préface de Peter Brook, dont la renommée mondiale appuya largement la « légitimité immédiate de Grotowski dans les cercles théâtraux internationaux² » – puis « en France, grâce à l'infatigable Raymonde Temkine, et en Italie, grâce à Ferruccio Marotti qui s'était lié d'amitié avec l'Odin Teatret après avoir vu *Ferai*³ à la Biennale de Venise⁴ » : une nouvelle fois, c'est grâce au réseau d'amitiés entourant le Théâtre Laboratoire et l'Odin Teatret que les travaux de Grotowski connurent une telle diffusion internationale⁵. Eugenio Barba explique « l'impact foudroyant de *Vers un Théâtre pauvre*⁶ » en rappelant le contexte culturel et historique de sa publication :

Le théâtre euro-américain est ébranlé par de nouvelles nécessités dont les dramaturges se sont les premiers fait l'écho. Ionesco, Beckett, Adamov, Mrożek, Arrabal, Weiss ont introduit des thèmes qui ont sapé la manière de raconter une histoire et ont obligé les acteurs à s'écarter dans leur jeu de la « vraisemblance » de la scène officielle.

On est au lendemain de mai 1968 qui a suscité un besoin d'engagement, de renouvellement afin de retrouver dans le théâtre un sens politique, éthique et social qui avait caractérisé la recherche des réformateurs des trente premières années du XX^e siècle.

Le livre de Grotowski paraît alors que s'est diffusée la légende de ses spectacles. Très peu, au fond, avaient vu *Akropolis* ou *Le Prince constant*. Mais ce qu'on en avait écrit, la manière dont on avait parlé de son théâtre, les préjugés, les malentendus, les rumeurs, les anecdotes, l'enthousiasme, les affabulations autour des spectacles, du jeu des acteurs, du training, ont été décisifs⁷.

Dans ce contexte, écrit Magda Romanska, « l'accueil réservé par les États-Unis à *Vers un théâtre*

1 J. GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre. With a Preface by Peter Brook [Vers un Théâtre pauvre. Avec une préface de Peter Brook]*, Simon and Schuster, New York, 1968.

2 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 54 : « Brook was one of the most highly regarded theatre directors in the world; his preface naturally accorded with Grotowski's immediate legitimacy in the international theatre circles. »

3 *Ferai* est le troisième spectacle de l'Odin Teatret, dont la première eut lieu en juin 1969, et qui marqua le début de la reconnaissance internationale de l'Odin, à travers ses apparitions au Festival du Théâtre des Nations à Paris, au Festival International de Théâtre de Belgrade (BITEF), et à la Biennale de Venise entre juin et septembre 1969.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Vers un théâtre pauvre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 104.

5 Entre 1970 et 1975, *Vers un Théâtre pauvre* fut traduit et publié en perse, en allemand, en espagnol, en italien, en japonais, en français, en portugais et en serbo-croate. En 1989, Janusz Degler et Zbigniew Osiński proposèrent à Grotowski de publier la première traduction polonaise de *Vers un Théâtre pauvre* – ce à quoi il s'opposa, proposant à la place un assemblage de textes publiés précédemment dans des revues polonaises, intitulé *Teksty z lat 1965–1969 [Textes des années 1965-1969]*. Ce n'est qu'en 2007, après la mort de Grotowski, que parut la première traduction polonaise de *Vers un Théâtre pauvre*, établie par Jaroslaw Fret et Grzegorz Ziolkowski, commentée par Leszek Kolankiewicz et publiée par l'Institut Grotowski à Wrocław – ce qui témoigne de la complexité durable des relations entre Grotowski et la Pologne.

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Vers un théâtre pauvre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 105.

7 *Ibid.*

pauvre ne fut rien de moins qu'un second avènement¹ » – qui suscita une nouvelle fois de nettes oppositions et de vifs débats dans la sphère culturelle américaine. Du côté des détracteurs, dans une lettre ouverte adressée à Grotowski, après avoir relaté les émeutes liées aux représentations d'*Akropolis*, du *Prince constant* et d'*Apocalypsis cum figuris* dans l'église méthodiste de Washington Square, Eric Bentley affirme :

Un livre pourrait être écrit, et le sera probablement, sur le désordre qui entoure vos représentations. Espérons qu'il soit meilleur que le vôtre ! Vous rendez-vous compte que la version anglo-américaine de votre livre n'est même pas en bon anglais ? Et c'est ce qui, pour beaucoup d'entre nous, annonçait votre visite. Attention, nous aurions pu passer outre une mauvaise prose, si c'était le seul problème, mais il s'agit certainement d'un mauvais livre dans n'importe quelle langue. [...] Vous avez commis l'erreur de publier un paquet de rebuts et de prétendre qu'il s'agit d'un manifeste digne de ce nom².

Du côté des admirateurs, en revanche, *Vers un Théâtre pauvre* fut salué comme « un livre d'une importance inégalée, non seulement pour le théâtre, mais pour quelque chose de beaucoup plus central : l'état de notre réflexion sur la nature de la création esthétique et sur la place de l'imagination dans un monde de plus en plus utilitariste³ » ; et fut rapidement considéré comme un manifeste, un « manuel » du théâtre pauvre, voire « comme une nouvelle Bible par les groupes de théâtre de recherche du monde entier⁴ », qui commencèrent à l'utiliser comme un livre de recettes pratiques et de techniques résumant la prétendue « méthode Grotowski » – alors que comme nous l'avons vu, il s'agissait dans les faits plutôt d'un « journal de bord⁵ », c'est-à-dire d'un compte rendu d'expériences marquant des étapes déjà révolues. L'effet paradoxal de cette publication fut ainsi de cristalliser dans la conscience collective le travail du Théâtre Laboratoire en tant que « théâtre de productions » – précisément au moment où Grotowski, suivant le modèle de Stanislavski dans « son

1 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 54 : « the USA's reception of Towards a Poor Theatre was nothing short of a second coming ». Cette expression de « second avènement » fait probablement écho à *Apocalypsis cum figuris*, dont l'argument était précisément un Second Avènement : le retour du Christ dans le monde contemporain.

2 E. BENTLEY, « Dear Grotowski : An Open Letter [Cher Grotowski : Une lettre ouverte] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 166 : « A book could be written, and probably will be, on the mess around your performances. May it be a better one than yours! Do you realize that the Anglo-American version of your book isn't even in good English? And this was what, for many of us, heralded your visit. Mind you, we could have penetrated bad prose, if that was the only problem, but this, surely, must be a bad book in any language. [...] You have made the mistake of publishing a bundle of scraps and pretending that it is a worthy manifesto. »

3 R. GILMAN, « What Not to Do in the Theater [Ce qu'il ne faut pas faire au théâtre] », *The New York Times*, 8 février 1970, p. 263.

4 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 208 : « come una nuova Bibbia dai gruppi di teatro di ricerca in tutto il mondo ».

5 *Ibid.* : « diario di bordo ».

auto-réforme permanente [et] sa remise en cause constante des périodes précédentes dans son travail¹ », se tournait vers le parathéâtre :

Les idées de Grotowski s'imposèrent grâce à son livre *Vers un Théâtre pauvre* publié en anglais en 1968, et grâce à la foule d'articles et d'essais qui propagèrent la « légende » de son Laboratoire. À la fin des années soixante la révolution du Nouveau Testament du Théâtre avait inspiré bon nombre de nouvelles façons d'imaginer le théâtre et de le réaliser par une infinité de pratiques. Cette diffusion lui valut d'être assez vite récupéré par l'omniprésent Ancien Testament du Théâtre tandis que son exemple de subversion, de courage et d'intransigeance devenait une catégorie esthétique ou un modèle technique, mutilé de ses racines qui étaient besoin de transgression et soif de transcendance.

C'est précisément parce que la représentation théâtrale ne suffisait plus à satisfaire son exigence de transgression, que Grotowski a, pour une part, cessé de faire du théâtre².

Ainsi, lorsqu'au cours de sa cinquième tournée internationale, après avoir présenté *Akropolis*, *Le Prince constant* et *Apocalypsis cum figuris* à Londres, Lancaster et Manchester, le Théâtre Laboratoire se rendit enfin aux États-Unis, Grotowski y fut accueilli comme le « Messie³ » : de la même façon que la scène européenne avait voulu voir en lui l'incarnation d'Artaud, il était devenu aux États-Unis le « fruit défendu livré tout droit de derrière le rideau de fer⁴ », le « gourou de Pologne⁵ » qui incarnait et amalgamait – bien malgré lui – les références contradictoires du milieu de la contre-culture, des avant-gardes théâtrales, « du mouvement de la jeunesse des années soixante et du phénomène de Woodstock⁶ » : « Les langages de la praxis et de l'imagination, de la

1 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », *op. cit.*, p. 33 : « *his permanent self-reform, his constant questioning of the previous periods in his work* ».

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Nouveau Testament du théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 45.

3 M. ROMANSKA, « Grotowski, the Messiah : Coming to America [Grotowski, le Messie : L'arrivée en Amérique] », *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 73.

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, *op. cit.*, p. 5 : « *The forbidden fruit delivered straight from behind the Iron Curtain* ».

5 J. KOTT, « Why Should I Take Part in the Sacred Dance ? [Pourquoi devrais-je participer à la danse sacrée ?] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, *op. cit.*, p. 138 : « *the guru from Poland* ».

6 R. SCHECHNER, entretien réalisé le 23 mars 2022 dans le cadre de notre recherche. Dans la suite de cet entretien, interrogé par nous sur la « réapparition du holisme dans la société contemporaine », Richard Schechner nous livra une description parlante de l'atmosphère dans laquelle s'inscrit la réception du Théâtre Laboratoire : « En tout cas, l'idée d'une telle unité dans le domaine séculier est née du phénomène Woodstock, avec l'idée de la Terre entière, de Gaïa. Le holisme était donc une façon de dire qu'il n'y avait pas de division cartésienne au sein de chaque individu humain, contre le "*cogito ergo sum*" : nous sommes une unité psycho-physique, on ne peut donc pas dire que l'esprit et le corps sont séparables. À ce moment-là, comme beaucoup d'autres, j'ai rejeté la dualité cartésienne, et j'ai plutôt cherché une unité psycho-physique corps-esprit, que nous appelions holistique. Cela s'étendait également à une unité avec la nature, et à une certaine forme de liberté sexuelle, sur laquelle Marcuse a écrit dans *Éros et Civilisation*. C'était un livre important pour notre époque. Et en même temps, il y avait une sorte d'aspect pharmaceutique : Timothy Leary préconisait les drogues d'exploration de l'esprit, les hallucinogènes, qu'il s'agisse du peyotl ou du LSD ... Donc tout ce spectre de choses faisait partie de cette pensée "holistique". Je ne sais pas comment cela fonctionne en français, mais en anglais le mot s'écrit "*holistic*", mais pour nous, cela impliquait vraiment

révolution sociale et sexuelle, de Marx et de Freud, d'Herbert Marcuse¹ et de Timothy Leary² se trouvèrent fatalement mélangés³ ». Magda Romanska reprend l'esprit de la critique polonaise de cette réception américaine de Grotowski, en se demandant « dans quelle mesure son succès était fondé sur le mérite artistique plutôt que sur son utilité en tant que prise de position pour l'avant-garde new-yorkaise engagée politiquement⁴ » – en livrant une description peu flatteuse de ce milieu :

La méthodologie d'acteur centrée sur le travail sur soi de Grotowski apparut comme un véhicule idéal pour les jeunes Américains qui cherchaient à échapper à la routine du neuf à cinq tout en recherchant des frissons exotiques et le sens de la vie, et qui tentaient de combler le vide existentiel laissé par leur adolescence de banlieue aisée. Ils rejetaient la religion institutionnalisée de leurs parents, la remplaçant par ce que Ross Wetzsteon appelle la « spiritualité chic⁵ » des communes et des groupes de performance. Comparé aux voyages « spirituels » en Inde, et au LSD, Grotowski offrait une aventure plus protégée, mais tout aussi exotique et énigmatique, sur le chemin de la découverte de soi⁶.

Toutefois, contrairement aux détracteurs polonais de Grotowski dans les années soixante, la charge de Magda Romanska ne porte pas tant sur la valeur du travail artistique de Grotowski, qu'elle défend dans son ouvrage – que sur la manière dont selon elle, à travers ces filtres de pensée, ces projections abstraites, ces références appliquées de force et cette « exégèse négligente, voire

“wholistic”, avec le mot “whole [entier, complet]”. Je ne sais pas si l'étymologie relie “holistic” à “whole”, mais c'est ainsi que nous le voyions. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 825.

- 1 Herbert Marcuse était un penseur, philosophe et sociologue américain, d'inclination marxiste, dont les écrits eurent une considérable influence sur la contre-culture américaine dans les années soixante, notamment H. MARCUSE, *Eros and Civilisation : A Philosophical Inquiry into Freud [Éros et Civilisation : Une enquête philosophique sur Freud]*, Beacon Press, Boston, 1955 ; et H. MARCUSE, *An Essay on Liberation [Vers la libération]*, Beacon Press, Boston, 1969.
- 2 Timothy Leary était un psychologue américain, qui milita dans les années soixante pour l'usage des drogues psychédéliques, notamment du LSD.
- 3 J. KOTT, « Why Should I Take Part in the Sacred Dance ? [Pourquoi devrais-je participer à la danse sacrée ?] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, op. cit., p. 138 : « the guru from Poland ». « The languages of praxis and imagination, social and sexual revolution, of Marx and Freud, of Herbert Marcuse and Timothy Leary became fatally intermixed. »
- 4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 63 : « Critics questioned the degree to which his success was based on artistic merit rather than his usefulness as a position statement for the politically-engaged, New York avant-garde ».
- 5 R. WETZSTEON, « Theatre: Two by Grotowski [Théâtre : Deux spectacles de Grotowski] », *The Village Voice*, 27 octobre 1969, p. 46 ; cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 70.
- 6 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 70 : « Grotowski's self-centered acting methodology seemed an ideal vehicle for young Americans looking to escape the nine-to-five routine while searching for exotic thrills and the meaning of life, and trying to fill the existential void left by their affluent suburban adolescence. They rejected the institutionalized religion of their parents, replacing it with what Ross Wetzsteon calls the “chic spirituality” of communes and performance groups. Compared to “spiritual” trips to India, and to LSD, Grotowski offered a more sheltered, but equally exotic and enigmatic, adventure on the journey towards self-discovery. »

désinvolté¹ », la critique américaine s'est approprié les spectacles du Théâtre Laboratoire, dans une « hybridation d'associations globales, digérées et traitées par la sensibilité impérialisante des cercles académiques et critiques occidentaux² », en oubliant, voire en niant frontalement la dimension spécifiquement polonaise de ces créations. Magda Romanska prend en quelque sorte la défense du Grotowski polonais contre le Grotowski américain – c'est-à-dire contre le mythe de Grotowski tel qu'il fut assimilé et réinventé par la culture américaine des années soixante et soixante-dix. Bien entendu, Grotowski lui-même était conscient de ce phénomène, qu'il s'appliqua à dénoncer dans ses nombreuses conférences et interventions publiques³ – mais dont il sut également tirer parti pour asseoir sa réputation internationale : en jouant à la fois de la fascination inspirée par le Théâtre Laboratoire, et de la difficulté d'accéder au secret des représentations du fait du peu de spectateurs autorisés à assister à chaque spectacle, il « s'est transformé en un produit de luxe de la bohème théâtrale new-yorkaise⁴ ».

La réception critique de la tournée américaine du Théâtre Laboratoire fut plus enflammée encore que celle des tournées précédentes : si les recensions de presse effectuées par Richard Schechner et Lisa Wolford Wylam⁵, par Magda Romanska⁶ et par Zbigniew Osiński⁷ rassemblent quelques critiques très acerbes, décrivant les spectacles comme « un croisement entre la période de

1 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 24 : « dismissive, even lackadaisical, exegesis ». À titre d'exemple de cette flagrante ignorance, le critique américain Daniel Richie affirme sans sourciller : « Le théâtre de Grotowski est, bien sûr, un théâtre de metteur en scène. Il a fait distribuer des tracts pendant les performances à New York pour le nier – ou, plutôt, pour insister sur le fait que lui et les acteurs en partagent la responsabilité. Néanmoins, le théâtre est à son image – *ce qui est normal puisque ni lui ni ses acteurs n'ont de tradition*, puisqu'ils ne se sont pas formés depuis l'enfance, et *puisque'ils n'ont aucun contexte, social, esthétique ou autre, pour ce qu'ils font*. » D. RICHIE, « Asian Theatre and Grotowski [Le Théâtre asiatique et Grotowski] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 149-150 : « *Grotowski's theatre is, of course, very much a director's theatre. He had leaflets passed during the New York performances denying this - or, rather, insisting that he and the actors shared the responsibility. Nonetheless, the theatre is in his image - which is what would be expected since neither he nor his actors have any tradition, since they have not trained since childhood, and since they have no context, social, aesthetic, or otherwise, for what they are doing.* » [Nous soulignons.] La désinvolture avec laquelle Daniel Richie balaye, sur un ton d'évidence, toute la tradition et tout le contexte social et esthétique des travaux du Théâtre Laboratoire, est saisissante.

2 *Ibid.* : « *hybrid of global associations, digested and processed by the imperializing sensibility of Western academic and critical circles* ».

3 Ainsi, dans une série de conférences à la New York University en décembre 1970, selon le compte rendu fait par Mel Gussow, Grotowski « désavoua catégoriquement ses imitateurs, se désengagea des critiques qui interprétaient son travail de manière étroite, discrédita une partie de son propre travail, désenchanta ceux qui le suivaient aveuglément, définit son objectif et refusa méticuleusement la déification ». M. GUSSOW, « Grotowski, 88 pounds lighter, explains his "method" [Grotowski, quarante kilos de moins, explique sa "méthode"] », *The New York Times*, 14 décembre 1970, p. 76 : « *he categorically disowned his imitators, disengaged himself from critics who interpreted his work narrowly, discredited some of his own work, disenchanted those who followed him blindly, defined his purpose and studiously declined deification* ».

4 M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 85 : « *he turned himself into a luxury good of the New York theatre bohème* ».

5 Voir R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 114-171.

6 Voir M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 73-85.

7 Voir Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 214-217.

récréation dans une école pour idiots et un rite du sang aborigène dans les forêts tropicales de l'Amazonie¹ », comme « une combinaison de torture sadomasochiste et d'autoglorification mythopoétique² », ou comme « une messe vénérant sa propre dévotion [... et] trouvant une auto-satisfaction dans la soumission³ » ; la majorité des retours fut extrêmement positive, saluant une nouvelle fois la virtuosité des acteurs de la compagnie, considérée comme « extraordinaire, et de loin supérieure en discipline et en pure brillance poétique aux groupes des États-Unis et de l'étranger (par exemple, le Living Theatre d'aujourd'hui) qui revendiquent des origines communes⁴ ». Parmi ces critiques généralement très tranchées, présentant Grotowski soit comme un génie révolutionnaire porteur de l'avenir du théâtre mondial, soit comme un dangereux charlatan obscurantiste et communiste, la lettre ouverte, précédemment mentionnée, d'Eric Bentley à Grotowski, plus nuancée, mérite d'être citée plus en détail. Après avoir indiqué les raisons de sa « répulsion initiale⁵ » envers les créations du Théâtre Laboratoire en critiquant le ton prétentieux des programmes de salle et de *Vers un Théâtre pauvre*, l'atmosphère chaotique qui entourait les représentations et le prix des billets sur le marché noir⁶, ainsi que « l'absence d'humour⁷ » et le « déplorable formalisme⁸ » des spectacles, il ajoute :

Pendant le spectacle, *Apocalypsis*, quelque chose m'est arrivé. Je le dis ainsi personnellement parce que c'est quelque chose de très personnel qui s'est produit. À peu près à la moitié de la pièce, j'ai eu une illumination très spécifique. Un message m'est parvenu – de nulle part, comme on dit – concernant ma vie privée et ma personne. Ce message doit rester privé, pour être fidèle à lui-même, mais le fait qu'il soit arrivé a une pertinence publique, je pense, et je devrais ajouter publiquement que je ne me souviens pas que ce genre de chose me soit arrivé au théâtre auparavant [...]. Rétrospectivement, j'admire beaucoup la façon dont chacune de vos soirées était

1 J. SIMON, « Vaulting Pole [Perche de saut / Polonais sautant] », *New York Theatre*, 1er décembre 1969, p. 58 ; cité dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 77 : « a cross between recreation period in an idiot school and an aboriginal blood rite in the rain forests of the Amazon »

2 *Ibid.*, « a combination of sadomasochistic agonizing with mythopoetic self-aggrandizement ».

3 R. WETZSTEON, « Theatre: Two by Grotowski [Théâtre : Deux spectacles de Grotowski] », *The Village Voice*, 27 octobre 1969, p. 46 ; cité dans R. SCHECHNER, « Introduction : The Laboratory Theatre in New York, 1969 [Introduction : Le Théâtre Laboratoire à New York, 1969] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 116 : « a mass in worship of its own devotion [... and] finding self-satisfaction in submission ».

4 J. TALMER, *New York Post*, 17 octobre 1969 ; cité dans R. SCHECHNER, « Introduction : The Laboratory Theatre in New York, 1969 [Introduction : Le Théâtre Laboratoire à New York, 1969] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 115 : « extraordinary, and far superior in discipline and sheer poetic brilliance to groups in the U.S. and abroad (i.e., the latter-day Living Theatre) claiming common origins ».

5 E. BENTLEY, « Dear Grotowski : An Open Letter », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 170 : « initial revulsion ».

6 Comme nous l'avons évoqué, du fait du battage médiatique autour de cet événement, les spectateurs se pressaient – voire se battaient – devant l'église méthodiste de Washington Square en espérant obtenir des places, qui pouvaient se revendre jusqu'à deux cents dollars.

7 *Ibid.*, p. 166 : « Why the absence of humour ? »

8 *Ibid.* : « deplorable formalism ».

une exploration distincte. Je comprends maintenant le « théâtre environnemental », tout comme je vois maintenant ce que signifie l'intimité¹.

Ce témoignage d'une « illumination » vécue pendant le spectacle a d'autant plus de poids qu'il ne s'inscrit pas dans un éloge passionné du Théâtre Laboratoire, mais au contraire dans une réflexion critique au départ plutôt sceptique : Eric Bentley n'est pas un adepte de Grotowski² – mais il avoue avoir été personnellement et profondément touché, malgré son absence d'adhésion initiale, par *Apocalypsis cum figuris*. L'autre point intéressant de ce témoignage est l'affirmation d'avoir compris, face aux spectacles du Théâtre Laboratoire, ce que signifient le « théâtre environnemental » et l'« intimité », deux concepts revendiqués et généralement galvaudés dans la majorité du théâtre d'avant-garde américain. Eric Bentley écrit ainsi avec humour :

[... Votre] théâtre est racheté, il me semble, par cette intimité particulière. Particulière : pas l'« intimité » des tentatives de notre propre Off Off (off, off, off ...) Broadway, un tiers de bonne volonté intellectuelle, deux tiers d'agression maladroite. Un homme vous montre son pénis, une femme vous frappe sur l'oreille, tandis que toute la troupe vous crie des insultes engagées – voilà notre intimité, notre charmante « participation du public ». Quand je vois votre théâtre, et maintenant que j'ai même atteint le point de détraumatisation où je *peux* le voir, je constate que votre travail, à cet égard comme à d'autres, est un correctif à tout ce qui se passe ici en votre nom. Toute impolitesse s'arrête dans le hall. Dans votre théâtre, un spectateur est une personne et on lui permet de garder sa dignité, c'est-à-dire sa séparation individuelle. Parfois, vos acteurs viennent à quelques centimètres de nous, mais ils ne posent jamais la main sur nous, ni ne chuchotent à l'oreille d'un individu. Dans l'espace qu'occupe notre corps, nous sommes inviolés. Or, si la proximité de l'acteur nous apporte quelque chose de plus, le fait qu'il ne s'agisse pas d'une fusion totale comme un rapport sexuel me semble tout aussi important, incarnant une loi dialectique de l'art selon laquelle, si proximité il y a, elle doit être équilibrée et, en quelque sorte, annulée par la distance³.

1 *Ibid.*, p. 167-169 : « *During the show, Apocalypsis, something happened to me. I put it this personally because it was something very personal that happened. About halfway through the play I had a quite specific illumination. A message came to me – from nowhere, as they say – about my private life and self. This message must stay private, to be true to itself, but the fact that it arrived has public relevance, I think, and I should publicly add that I don't recall this sort of thing happening to me in the theatre before [...]. In retrospect, I very much admire the way in which each of your evenings was a separate exploration. I understand “environmental theatre” now, just as I now see what intimacy means.* »

2 Il précise d'ailleurs, dans la conclusion de sa lettre ouverte : « Je ne retire pas les critiques formulées ci-dessus. » *Ibid.*, p. 170 : « *I do not withdraw the criticisms offered above.* »

3 *Ibid.*, p. 167 : « *[... Your] theatre is redeemed, it seems to me, by just this peculiar intimacy. Peculiar : not the “intimacy” of our own Off Off (off, off, off ...) Broadway efforts, one part intellectual goodwill, two parts clumsy aggression. A man shows you his penis, a woman clouts you over the ear, while the whole acting company shouts four-letter denunciations at you – that's our intimacy, our charming “audience involvement”. When I see your theatre, and now that I've even got to the detraumatized point where I can see it, I note that your work, in this respect as in others, is a corrective to everything that happens here in your name. Any rudeness stops in the lobby.* »

En opposant ainsi les spectacles du Théâtre Laboratoire à ceux de la scène expérimentale new-yorkaise, Eric Bentley décrit précisément la tension recherchée par Grotowski entre la distance et l'intimité, qui place le spectateur dans une position de « témoin » – une position que l'auteur de cette lettre semble avoir occupée pendant le déroulement d'*Apocalypsis cum figuris*. En outre, commentant le lieu choisi pour les représentations, l'église méthodiste de Washington Square, dans lequel l'espace réduit permettait aux spectateurs d'observer dans l'organisme même des acteurs « de nombreux détails délicats et changeants qui se perdraient dans un lieu plus grand¹ », Eric Bentley définit le théâtre de Grotowski comme un « non-théâtre² », une expression que Zbigniew Osiński souligne comme un « signe avant-coureur de ce qui allait bientôt arriver au Laboratoire³ », à savoir la sortie du théâtre vers le parathéâtre. Un an après cet événement, le critique Anthony G. Bowman résuma ainsi les conséquences de la tournée américaine du Théâtre Laboratoire :

La plupart des critiques, tant ceux qui adhèrent aux idées de Grotowski que ceux qui ne les partagent pas, ont considéré les représentations du Laboratoire comme l'événement le plus important de cette saison [...] et peut-être même de toute la décennie⁴. [...] Le 16 octobre 1969, date de la première représentation du *Prince constant*, marque le début d'un nouveau chapitre fascinant de l'histoire du théâtre moderne sur le continent américain⁵.

Il sera nécessaire, dans la suite de notre travail, d'interroger la portée d'une telle affirmation, en observant la dissémination du travail de Grotowski dans le théâtre aux États-Unis, dont la tournée de 1969 fut le premier événement décisif. Le second fut le travail mené par Grotowski à

In your theatre a spectator is a person and is allowed to keep his dignity, i.e. his individual separateness. Sometimes your actors come within inches of us, but they never lay hands on us, nor whisper in an individual ear. In the space our body occupies, we are inviolate. Now if the closeness to the actor brings us something extra, the fact that it is not a complete merger like sexual intercourse seems to me equally important, embodying a dialectical law of art according to which, if there is closeness, it must be balanced and, as it were, canceled by distance. »

1 *Ibid.*, p. 168 : « many delicate, shifting details which would get lost in a larger place ».

2 *Ibid.* : « non-theatre ».

3 Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 217 : « *foriere di ciò che di lì a poco sarebbe avvenuto nel Laboratorio* ».

4 Richard Schechner rappelle à ce propos : « Lorsque le *Time* a sélectionné les événements les plus importants de la décennie 1960-69, les productions du Théâtre Laboratoire ont obtenu la première place dans le domaine du théâtre. » R. SCHECHNER, « Introduction : The Laboratory Theatre in New York, 1969 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 115 : « *When Time selected the most important events of the decade 1960-69, the Laboratory Theatre's productions were awarded first place in the theatre field.* » En septembre 1970, Grotowski reçut par ailleurs la « Drama Desk Award », au titre de meilleur metteur en scène de l'année 1969-1970 ; et Ryszard Cieślak fut consacré comme le meilleur acteur de la scène Off-Broadway de l'année 1969.

5 M. G. BOWMAN, « Teatr Grotowskiego w USA [Le théâtre de Grotowski aux États-Unis] », *Ameryka*, n°142, novembre 1970, p. 15 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 216 : « *La maggior parte dei citici, tanto quelli che appoggiano le idee di Grotowski, quanto coloro che non le condividono, hanno ritenuto le rappresentazioni del Laboratorio come l'evento di maggior rilievo di quella stagione [...] e forse anche dell'intero decennio. [...] Il 16 ottobre 1969, la data della prima replica de Il Principe costante, segna l'inizio del nuovo e affascinante capitolo nella storia del teatro moderno nel continente americano.* »

l'Université de Californie, à Irvine, entre 1983 et 1986 : le programme *Objective Drama* [*Drame Objectif*]. La structure même du livre édité par Richard Schechner et Lisa Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, témoigne de l'importance de cette période du travail de Grotowski aux États-Unis : dans l'organisation chronologique du livre, les éditeurs rassemblent dans une même section le parathéâtre et le Théâtre des Sources ; et dédient une section à part au programme *Objective Drama*¹. Pourtant, comme nous le verrons, ce découpage est discutable, pour deux raisons principales. Premièrement, il y a une nette rupture entre le parathéâtre et le Théâtre des Sources : après les principales expériences parathéâtrales, notamment l'Université de Recherche du Théâtre des Nations à Wrocław en 1975², qui fut le point culminant du parathéâtre, Grotowski décida de s'éloigner de ces expériences ouvertes à un grand nombre de participants – pour retourner à un travail rigoureux, discipliné et structuré, mené avec une équipe réduite de collaborateurs. Deuxièmement, dans cette optique, le programme *Objective Drama* est à notre sens bien plus un prolongement du Théâtre des Sources qu'une étape à part entière : en s'installant aux États-Unis, Grotowski cherchait essentiellement une structure lui permettant de poursuivre ses recherches du Théâtre des Sources, malgré son exil de Pologne suite à la proclamation de la Loi Martiale en décembre 1981. Il n'hésita d'ailleurs pas à quitter les États-Unis dès que l'occasion s'en présenta, en 1986, pour continuer son travail dans l'isolement du Workcenter of Jerzy Grotowski, à Pontedera, fondé comme nous le verrons à l'initiative de Roberto Bacci et de Carla Pollastrelli, les directeurs du Centre pour l'Expérimentation et la Recherche Théâtrale [*Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*] de Pontedera. Ainsi, bien que le programme *Objective Drama* ait évidemment constitué une étape importante, il nous apparaît plutôt comme une parenthèse temporaire du travail de Grotowski, dans le prolongement du Théâtre des Sources et dans l'attente de trouver un lieu réellement adapté à son travail, que comme une phase à part entière de son travail, comme le suggère le découpage du *Grotowski Sourcebook*. Un autre exemple parlant de cette lecture et de cette appropriation américaine de Grotowski est l'insistance de certains commentateurs américains – notamment Richard Schechner et la journaliste Margaret Croyden³ – sur l'importance que joua le

1 De même, dans le premier entretien qu'il nous a accordé, Richard Schechner affirme : « En tout cas, à l'époque où il a présenté son travail à New York en 1969, après la protestation de 1968, il avait déjà intérieurement quitté le théâtre. Il montrait ses productions théâtrales, mais il pratiquait et pensait pensait déjà au parathéâtre, qui conduirait ensuite au Drame Objectif et à l'Art comme véhicule. » Il semble ainsi assimiler le Théâtre des Sources, qu'il ne mentionne pas, au parathéâtre. Voir l'entretien présenté en annexes, p. 822.

2 Entre juin et juillet 1975, à Wrocław, Grotowski et ses collaborateurs organisèrent un événement extrêmement important, intitulé l'Université de Recherches du Théâtre des Nations. Cet événement combinait des présentations et des performances de théâtre expérimental et d'avant-garde, des rencontres avec des artistes et créateurs, des ateliers pour acteurs, et de nombreuses activités parathéâtrales, et rassembla plus de cinq mille participants internationaux – parmi lesquels se trouvaient notamment Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Luca Ronconi, Joseph Chaikin, André Gregory, et Eugenio Barba, qui assista Grotowski pendant toute la durée de l'événement.

3 Après avoir assisté aux événements orageux du séminaire dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak à Holstebro en 1968, Margaret Croyden devint l'une des alliées essentielles de Grotowski aux États-Unis. Elle écrivit de nombreux articles sur son travail, participa à l'organisation de sa tournée à New York en 1969, et réalisa également deux

séjour de Grotowski aux États-Unis sur sa transformation physique et sa transition vers le parathéâtre. Richard Schechner nous expliqua ainsi, lors de notre premier entretien :

Et ce voyage [aux États-Unis en 1969] fut très important pour lui à cause de cette expédition en auto-stop à travers le pays qu'il a faite. Je me souviens que lorsqu'il est arrivé à New York, il portait un costume noir, des lunettes épaisses, il était rasé de près, et il ressemblait à un apparatchik. Et puis il a fait ce voyage à travers le pays, et quand je l'ai revu, il était en blue-jeans, il avait perdu une douzaine de kilos, il avait une barbe – pas la barbe complète du vieil homme, le rabbin Grotowski, mais une barbe de taille moyenne, [...] comme un sage chinois – mais dans une veste en blue-jeans ! Et il n'est jamais revenu à cette première apparence¹.

En 1973, au début de son second entretien télévisé avec Grotowski, effectivement amaigri, barbu, chevelu et vêtu d'une veste en blue-jeans à la manière d'un hippie, Margaret Croyden, commença par souligner avec étonnement cette transformation physique, et demanda à Grotowski : « Ce changement a-t-il quelque chose à voir avec votre expérience en Amérique lorsque vous avez joué ici la dernière fois² ? ». Grotowski, qui s'exprimait en français, traduit par Jacques Chwat, répondit avec amusement :

C'est une idée bien intéressante ! Mais je crois que ce n'est pas du tout ça. Enfin, c'est toute la vie qui nous change. [...] Et bien sûr, ce séjour en Amérique fait maintenant partie de ma propre existence – comme d'ailleurs les autres pays aussi. Sans aucun doute, ce séjour ici a été important pour nous. Il fait partie de mon existence. Mais ce que vous nommez le changement, c'est le fruit d'une longue évolution, dans mon travail, dans ma manière de rencontrer les gens, dans cela qui est ma quête de sens. [...] Mais ce n'est pas une sorte de concept [...]. Ce n'est pas avec pleine conscience que l'on décide de changer quelque chose d'un jour à l'autre. C'est plutôt une manière de se débarrasser de choses supplémentaires, et de confronter la vie tel qu'on est³, tels que nous

entretiens télévisés avec Grotowski. Voir M. BROCKWAY (réal. et prod.), *Jerzy Grotowski Interview : 1970 [Entretien avec Jerzy Grotowski : 1970]*, Columbia Broadcasting System (Creative Arts Television), 1970, consulté le 07/09/2022 : <https://video.alexanderstreet.com/watch/jerzy-grotowski-interview-1970> ; ainsi que M. BROCKWAY (réal. et prod.), *Jerzy Grotowski Interview : 1973 [Entretien avec Jerzy Grotowski : 1973]*, Columbia Broadcasting System (Creative Arts Television), 1973, consulté le 07/09/2022 : <https://video.alexanderstreet.com/watch/jerzy-grotowski-interview-1973>

1 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 821.

2 M. CROYDEN, dans M. BROCKWAY (réal. et prod.), *Jerzy Grotowski Interview : 1973 [Entretien avec Jerzy Grotowski : 1973]*, Columbia Broadcasting System (Creative Arts Television), 1973, consulté le 07/09/2022 : <https://video.alexanderstreet.com/watch/jerzy-grotowski-interview-1973> : « Has this change anything to do with your experience in America when you were playing here last time ? »

3 Grotowski reprend dans ici la formule qui donna son titre à l'une des conférences qu'il prononça entre le 12 et le 14 décembre 1970 à la New York University, pour annoncer officiellement sa sortie du théâtre. La transcription de cette conférence fut publiée en anglais dans J. GROTOWSKI, B. TABORSKI (trad.), « Such as one is – whole [Tel qu'on est – tout entier] », *TDR*, vol. 17, n°2, juin 1973, p. 119-125 ; et en français dans J. GROTOWSKI, « Tel qu'on est, tout entier », *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973, p. 25-42.

sommes : directement, sans intermédiaire. Et si je dis « la vie », je veux dire « les autres ». [...] Les germes de ce changement ont été dans le passé. Seulement ils n'ont pas été si visibles que maintenant¹.

Toutefois, insatisfaite par cette réponse – dans laquelle Grotowski expose les principaux enjeux de sa recherche parathéâtrale – et cherchant à tout prix à trouver une origine américaine à cette transformation, Margaret Croyden insista :

Mais quelle est la chose la plus importante qui vous a aidé à changer – en rapport, disons, avec la vie américaine ? Parce que quand je vous ai vu, [...] vous n'aviez pas de longs cheveux, vous ne portiez pas ces vêtements, vous n'aviez pas de barbe. Donc je me demande quelle est la chose la plus importante qui vous soit arrivée en Amérique ? Parce que vous avez l'air très américain² !

Dans la suite de l'entretien, Grotowski expliqua que ce changement ne s'était pas produit pendant son séjour aux États-Unis, mais comme nous l'avons vu au cours du voyage de six semaines qu'il fit seul, en Inde et au Kurdistan, à la fin de l'été 1970. Pendant ce temps, les acteurs du Théâtre Laboratoire effectuaient leur « sixième et dernière tournée purement théâtrale à l'étranger³ », en Iran⁴, au Liban⁵ et à Berlin⁶. Lorsqu'il retrouva ses acteurs à l'aéroport de Shiraz, en Iran, Grotowski décida par plaisanterie de conserver cette nouvelle apparence⁷ – avant de la revendiquer comme le signe extérieur d'un « processus de transformation personnelle⁸ » profonde, qui ne manqua pas de surprendre et de susciter nombre de commentaires et d'interrogations – ainsi que de tentatives

1 *Ibid.*

2 *Ibid.* : « *But what was the most important thing that helped you to change – in connection, let's say, with American life ? Because when I saw you, your hair was different, you didn't have long hair, you didn't wear these clothes, you didn't have a beard. So I'm wondering, what was the most important thing that happened to you in America ? Because you look very American !* »

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 99 : « *sixth and last purely theatrical tour abroad* ».

4 Du 26 août au 4 septembre 1970, dans le cadre du quatrième Festival des arts de Shiraz-Persépolis ; puis du 17 septembre au 11 octobre 1970, à Téhéran.

5 Du 9 au 14 septembre 1970, à Beyrouth.

6 Du 3 au 10 décembre 1970, à l'église Saint-Nicolas de Berlin-Spandau, à Berlin-Ouest.

7 Ludwik Flaszen décrit cette transformation, avec comme toujours sous sa plume une touche d'humour et d'auto-dérision : « À l'automne 1970, à l'aéroport de Shiraz où nous venions d'arriver avec toute la troupe [...], un jeune Yogi en vêtement hindou blanc me souriait au milieu des personnes venues nous accueillir. [...] Il m'aborda avec un large sourire. Je cherchais à comprendre ce que pouvait me vouloir cet étrange personnage à l'allure de chercheur spirituel des bords du Gange. Peut-être m'avait-il identifié ? Ma gloire peut-être, agréable surprise, était-elle parvenue jusqu'en Inde à la suite de Grotowski ? / Mais c'était lui en personne, dans une surprenante incarnation. Nous nous embrassâmes avec chaleur. Il était visiblement heureux que je ne l'aie pas reconnu. Comme s'il m'avait préparé une bonne blague, ce qui n'est pas exclu, la meilleure de sa vie. Mais il ne jouait pas au blagueur, il ne jouait aucun rôle, il ne se laissait pas aller à une mystification. Corps et âme, il était transfiguré, au sens littéral, cela sautait aux yeux. Un Grotowski léger, lumineux, Grotowski *transfiguratus* [...]. Après Shiraz, et sur la trace de Grotowski, j'ai vécu ma transformation. Sous les instructions diététiques du maître, moi, quadragénaire replet et ventru, j'ai minci. Non sans quelques hésitations, je jetai au fond de mon armoire mes fringues de provincial et prononçai les vœux de revêtir les jeans rituels. » L. FLASZEN, « Miracle à Shiraz », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 242-244.

8 L. FLASZEN, « Frère Jerzyk », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 245.

d'appropriations, comme nous venons de le montrer : de nombreux commentateurs américains sont encore à ce jour persuadés que Grotowski devint un hippie suite à son séjour américain, en cherchant une explication anecdotique à ce qui était en réalité la conséquence d'un long processus, amorcé dès le travail anonyme mené au Théâtre des 13 Rangs, à Opole. Les symptômes les plus clairs de cette transformation et de ce tournant vers le parathéâtre appaurent, comme nous l'avons vu, entre 1969 et 1970. En février 1970, lors d'une conférence de presse à Wrocław à laquelle participèrent « des critiques de théâtre venus de toute la Pologne¹ », Grotowski annonça : « Nous vivons dans une époque post-théâtrale. Ce n'est pas une nouvelle vague du théâtre qui suivra, mais quelque chose qui prendra sa place. [...] Je sens qu'*Apocalypsis cum figuris* est, pour moi, une nouvelle étape de notre recherche. Nous avons franchi une certaine barrière² ». L'année précédente, à New York, Grotowski avait déjà précisé dans sa conférence intitulée « Réponse à Stanislavski » qu'il considérait le théâtre « comme une maison qui a déjà été abandonnée, comme quelque chose d'inutile, comme quelque chose de pas vraiment indispensable³ » ; et entre septembre et décembre 1970, il annonça publiquement sa sortie du théâtre dans une série de conférences internationales, notamment à Manizales⁴, en Colombie, puis à la New York University⁵. Enfin, en septembre 1970, une lettre ouverte de Grotowski intitulée « Proposition de collaboration [*Propozycja współpracy*] » fut publiée dans la presse et diffusée à la radio polonaise, s'adressant à ceux « qui – parce que c'est tout simplement une nécessité pour eux – quittent leur confort intérieur, et cherchent à se révéler dans le travail, dans la rencontre, dans le mouvement et la liberté⁶ », afin de constituer une nouvelle

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 99 : « theatre critics who arrived from all over Poland ».

2 J. GROTOWSKI, « W poszukiwaniu szczerości [En quête de sincérité] », *Tygodnik Demokratyczny*, n°13, 1970 ; cité et traduit en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 99 : « We are living in a post-theatrical epoch. It is not a new wave of theatre which follows but something that will take its place. [...] I feel that *Apocalypsis cum figuris* is, for me, a new stage of our research. We have crossed a certain barrier. ».

3 J. GROTOWSKI, K. SALATA (trad.), « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », *TDR*, op. cit., p. 32-33 : « I think one should treat theatre as a house that has already been abandoned, as something unnecessary, as something not really indispensable ».

4 Entre le 12 et le 20 septembre 1970, Grotowski fut invité à participer en tant que président honorifique au Festival International de Théâtre de Manizales. Il y commenta – assez sévèrement – le travail de nombreux groupes théâtraux se revendiquant dans la lignée du Théâtre Laboratoire, et y prononça une conférence intitulée « Ce qui fut », formulant un bilan de ses expériences passées et présentant les orientations de sa recherche parathéâtrale. La transcription de cette conférence fut publiée en espagnol dans J. GROTOWSKI, *Lo que fue [Ce qui fut]*, Separata Gestus, Ministerio de Cultura, Colombia, 2002 ; et en français dans J. GROTOWSKI, « Ce qui fut », *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973, p. 43-72.

5 Du 12 au 14 décembre 1970. Voir J. GROTOWSKI, B. TABORSKI (trad.) « Holiday [Jour saint] » *TDR*, vol. 17, n°2, juin 1973, p. 113-119 ; et « Such as one is – whole [Tel qu'on est – tout entier] », *TDR*, vol. 17, n°2, juin 1973, p. 119-125 ; ainsi que J. GROTOWSKI, « Jour saint » et « Tel qu'on est, tout entier », *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973, p. 3-24 et p. 25-42.

6 J. GROTOWSKI, « Propozycja współpracy [Proposition de collaboration] », *Słowo Polskie*, n°215, 10 septembre 1970 ; « Teatr Laboratorium – Propozycja współpracy [Théâtre Laboratoire – Proposition de collaboration] », *Sztandar Młodych*, n°127, 10 septembre 1970 ; « Propozycja współpracy Teatru Laboratorium [Proposition de collaboration du Théâtre Laboratoire] », *Przekrój*, 13 septembre 1970 ; cité et traduit en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 100 : « those who – because it is quite simply a necessity for them – leave their inner comfort, and seek to reveal themselves in work, in meeting, in movement and freedom ».

équipe de travail pour la prochaine étape de la recherche du Théâtre Laboratoire : le parathéâtre.

Avant d'en venir à étudier cette aventure de Grotowski au-delà du théâtre, qui joua un rôle capital dans le développement de la « tribu » du théâtre rituel que nous étudions, il est nécessaire de faire un détour, pour étudier la croissance parallèle de deux branches essentielles de cette « tribu » : l'Odin Teatret, fondé en octobre 1964 par Eugenio Barba ; et The Performance Group, fondé en novembre 1967 par Richard Schechner – chacun s'inscrivant dans un contexte historique et culturel spécifique, et dans un réseau artistique et humain particulier. Ce sont, une nouvelle fois, ces « constellations » qui seront au cœur de notre analyse. Malgré les liens profonds qui unissent ces trois créateurs, ils ne furent tous les trois rassemblés qu'en une seule occasion : au troisième Festival International de Théâtre de Belgrade (BITEF), aussi appelé le Festival des Nouvelles Tendances, du premier au 25 septembre 1969. Grotowski, qui avait déjà participé à la première édition du Festival en 1967¹, avait été convié par Jovan Ćirilov et Mira Trailović en tant qu'invité d'honneur et que membre du jury du Festival. L'Odin Teatret y présentait *Ferai*, le spectacle qui marqua son accession à la renommée internationale ; et le Performance Group y jouait – pour la dernière fois² – sa première création, *Dionysus in '69*. Dans la prestigieuse programmation du Festival figuraient également, entre autres, l'*Orlando furioso* [Roland furieux], d'après l'Arioste, dirigé par Luca Ronconi avec le Teatro Libero ; *The Cry of the People for Meat* [Le Cri du peuple pour la viande] dirigé par Peter Schumann avec le Bread and Puppet Theatre ; et *Ubu roi*, d'après Alfred Jarry, dirigé par Michael Meschke avec le Marionnet Teatern de Stockholm. Franco Perrelli commente ainsi l'intervention de Grotowski dans cet événement historique :

En tant qu'invité d'honneur, [...] Jerzy Grotowski est venu, a vu, a détruit et est reparti, concédant au Festival l'une de ses *Quatre Heures* qui mérite une mention spéciale parmi les spectacles. Quatre heures d'interminable confession publique et d'analyse du panorama international ont servi au metteur en scène polonais à faire *tabula rasa* de toute l'avant-garde actuelle (à l'exception d'Eugenio Barba) et en particulier du spectacle de Schechner (en sauvant toutefois le Performance Group et la finalité de sa recherche) au milieu des réactions un peu froides et un peu gênées du public³.

1 Du 9 au 13 septembre 1967, le Théâtre Laboratoire y avait présenté *Le Prince constant*.

2 Richard Schechner nous expliqua les circonstances de cette invitation au Festival BITEF, lors de notre second entretien : « C'était la dernière performance de *Dionysus in '69* : nous l'avons clôturé à New York en 1968, puis nous l'avons présenté une dernière fois au BITEF. Mais pour être franc, je ne me souviens pas beaucoup du festival, je me souviens mieux de ce qui s'est passé après. Parce que l'arrangement que nous avions avec Jovan Ćirilov était que nous viendrions au festival et ferions *Dionysus in '69* une toute dernière fois, s'ils pouvaient nous obtenir un mois de pension gratuite, quelque part dans les magnifiques Balkans, à Boka Kotorska, où nous pourrions travailler et répéter notre prochaine production – qui était *Makbeth*. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 843.

3 F. PERRELLI, « Grotowski e gli altri [Grotowski et les autres] », *Sipario*, n°11, 1969, p. 31 ; cité dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 214 : « Come ospite d'onore, [...] Jerzy Grotowski venne, vide,

Il précise toutefois :

Rares sont ceux, cependant, qui ont rappelé que l'intervention très dure du fondateur du Théâtre Laboratoire doit être évaluée à la lumière de sa méthode, qui est toujours et avant tout une autocritique impitoyable, une remise en question permanente, une lutte, une destruction et une autodestruction, en partant de zéro. Dans le contexte théâtral et culturel actuel, la figure de ce moine du théâtre à la recherche pathétique de l'absolu et de l'acte révélateur et authentique pourrait être anachronique. [...] Il serait dangereux de lui confier le rôle de Grand Inquisiteur ; mais tout aussi injuste de ne pas reconnaître son modèle de travail¹.

Cette description de Franco Perrelli illustre de manière intéressante, de par ses nuances, la manière dont le personnage public de Grotowski pouvait être perçu à la fin des années soixante et de la phase du « théâtre de productions » : il était à la fois un invité prestigieux au jugement duquel étaient soumis la plupart des spectacles de l'avant-garde théâtrale, un maître tyrannique dont les longues prises de paroles pouvaient être comprises comme prétentieuses, auto-satisfaites et « anachroniques » – et un révolutionnaire n'hésitant pas à soumettre son propre travail à une violente auto-critique, ce en quoi résidait la seule manière authentique de le prendre comme « modèle de travail ». C'est précisément pour cette raison que Grotowski défendit le travail d'Eugenio Barba, qui s'inspirait de son maître tout en menant sa propre recherche théâtrale ; et qu'il critiqua celui de Schechner, qui à ses yeux tenait plus de l'imitation formelle que de la confrontation et de la remise en question – bien qu'il ait approuvé la « finalité de sa recherche », qui tout en s'inspirant de Grotowski, commençait comme nous le verrons à prendre une orientation plus personnelle. Ce sont les trajectoires de ces deux créateurs et des personnes qu'ils ont rassemblées dans leurs parcours qu'il est à présent nécessaire d'étudier, afin de mieux appréhender l'envergure du réseau humain qui est au cœur de notre réflexion.

distrusse e partì, concedendo al Festival una sua Quattro Ore che merita una segnalazione particolare tra gli spettacoli. Quattro ore di interminabile confessione pubblica e di analisi del panorama internazionale sono servite al regista polacco a far tabula rasa di tutta l'attuale avanguardia (con l'eccezione di Eugenio Barba) e in particolare dello spettacolo di Schechner (salvando però il Performance Group e la finalità della sua ricerca) tra le reazioni un po' fredde e un po' imbarazzate del pubblico. »

- 1 *Ibid.* : « Pochi però hanno avvertito che il durissimo intervento del fondatore del Teatro Laboratorio va valutato alla luce del suo metodo; che è sempre e prima di tutto spietata autocritica, continua messa in discussione, lotta, distruzione e autodistruzione, inizio da zero. Nel contesto teatrale e culturale di oggi la figura di questo monaco del teatro alla patetica ricerca dell'assoluto e dell'atto rivelatore e autentico potrebbe risultare anacronistica. [...] Sarebbe pericoloso affidargli il ruolo di Grande Inquisitore; ma altrettanto ingiusto non riconoscere il suo modello di lavoro. »

B. EUGENIO BARBA ET LE « PEUPLE SECRET¹ » DE L'ODIN TEATRET

1. Les débuts de l'Odin Teatret, entre amateurisme et travail acharné : l'invention d'une « petite tradition nomade² »

Dans la lettre ouverte adressée à Richard Schechner, intitulée « Le peuple du rituel », mentionnée dans l'introduction de notre réflexion, Eugenio Barba écrit :

Je ne veux pas d'une patrie constituée d'une nation ou d'une ville. [...] Et pourtant *j'ai besoin d'une patrie*. Voilà pourquoi, tout simplement, je fais du théâtre. [...] J'ai eu de la chance : ma patrie s'est agrandie. Elle n'est pas faite de terre, de géographie. *Elle est faite d'histoires, de personnes*.

Souvent, pour abrégé, on utilise en parlant, des généralités. C'est ainsi que parfois je parle de mon intérêt pour le théâtre indien, de l'apport de la danse *Odissi* dans *l'International School of Theatre Anthropology*. En réalité *je ne collabore pas avec la danse Odissi ou le théâtre indien, mais avec Sanjukta Panigrahi³* que je perçois comme une compatriote [...]. Sanjukta n'est pas « une indienne » : c'est Sanjukta⁴.

Dans ses écrits, même dans ceux qui se présentent comme les plus théoriques – *Le Canoë de papier* porte ainsi le sous-titre : *Traité d'Anthropologie Théâtrale* –, Eugenio Barba accorde une large place à la biographie, aux détails, aux rencontres et aux circonstances historiques et personnelles qui ont dessiné son parcours, informé les contours de l'Odin Teatret⁵, et donné naissance à ce que Barba

1 E. BARBA, « Children of Silence: Reflections on Forty Years of Odin Teatret [Les enfants du silence : Réflexions sur quarante ans de l'Odin Teatret] », texte initialement publié dans le programme de salle du spectacle *Le Rêve d'Andersen*, TDR, vol. 49, n°1 (Printemps, 2005), p. 153 : « *To the secret people – the friends of the Odin* ».

2 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « Burning the House [Brûler sa maison] », *On Directing and Dramaturgy : Burning the House [Brûler sa maison : Origines d'un metteur en scène]*, Routledge, Londres et New York, 2010, p. 202 : « *small nomadic traditions* ».

3 Sanjukta Panigrahi était une danseuse *Odissi* qu'Eugenio Barba découvrit en 1976 grâce à Chérif Khaznadar, alors directeur de la Maison de la Culture de Rennes, qui se rendit à Holstebro pour partager avec Eugenio Barba sa collection et ses archives visuelles de patrimoine immatériel. Fasciné par la virtuosité de cette danseuse, Eugenio Barba l'invita l'année suivante à diriger un séminaire pratique à Holstebro. Cette rencontre marqua le début d'une longue collaboration artistique : Sanjukta Panigrahi participa à toutes les sessions de l'ISTA, depuis sa fondation jusqu'à son décès, le 24 juin 1997. Cette collaboration fut à l'origine de la plupart des concepts de base de l'« Anthropologie Théâtrale » d'Eugenio Barba. Voir R. DOYON, « Sanjukta, “déesse” de l'International School of Theatre Anthropology », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 223-229.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, L'Entretiens, Saussan, 2004, p. 220-221. [Nous soulignons.]

5 L'entreprise similaire qu'il mena à propos de Grotowski et du Théâtre Laboratoire lui fut d'ailleurs parfois reprochée : « À vouloir raconter les faits sur le ton d'une conversation avec de vieux amis ou des jeunes gens, j'avais été amené à donner à mes actions un ton picaresque qui les mettait en relief. Mes premiers lecteurs avaient remarqué que je rencontrais toujours des personnes extraordinaires, fantastiques, généreuses ; et ils ajoutaient : “C'est comme si tu sous-entendais que ce sont les circonstances, le hasard, les collaborateurs qui ont fait la grandeur de Grotowski”. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Une question non résolue », *La Terre de cendres et de*

appelle le « peuple secret¹ » de l'Odin, un « peuple impur, hétérogène qui associe gens de théâtre et universitaires, des groupes proches du “tiers théâtre” et des solitaires séduits par les spectacles inattendus qui perturbent le présent, la routine, le quotidien² ». Ces rencontres, qui constituent le cœur de notre étude, se sont tissées avec les vivants, et en premier lieu avec les acteurs de l'Odin³ – mais également avec les morts, les « ancêtres⁴ » qu'Eugenio Barba reconnaît comme ses maîtres⁵, et « l'histoire souterraine du théâtre⁶ » :

Quand j'ai commencé, je me considérais comme orphelin. En Europe il n'existait plus une tradition théâtrale unique. La Grande Réforme du XXème siècle, le « big bang » du théâtre, avait engendré de nombreuses de petites traditions nomades. Elles n'appartenaient à aucune culture ni à aucune nation. Un *totem* était à l'origine de chacune d'elles, un acteur ou un metteur en scène qui, porté par une profonde nécessité personnelle, avait inventé des superstitions et des techniques pour lui donner vie. Ces techniques et ces superstitions étaient incarnées dans des individus. Ils voyageaient, ils proliféraient par contagion, ils répandaient la « peste⁷ », sans se soucier des frontières, des modes et des coercitions de l'Histoire⁸.

diamants, op. cit., p. 112.

- 1 E. BARBA, « Children of Silence: Reflections on Forty Years of Odin Teatret », *TDR, op. cit.*, p. 153 : « *secret people* ».
- 2 G. BANU, « À Delphes, un voyage dans la constellation Barba », *Art Press*, 21 août 2019, consulté le 29/09/2022 : <https://www.pressreader.com/france/artpress/20190821/282823602912901>
- 3 De la même façon qu'il écrit que Sanjukta Panigrahi n'est pas « une indienne », mais Sanjukta, Eugenio Barba précise dans une lettre adressée à Grotowski en lui envoyant le spectacle *Itsi Bitsi*, d'Iben Nagel Rasmussen : « Dans ce spectacle, tu verras une actrice qui dit : “L'histoire doit être racontée”. Ce n'est pas une actrice. C'est Iben. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Seule l'action est vivante, mais seul le mot reste », lettre envoyée à Jerzy Grotowski, 1er juin 1991, Holstebro, *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*, p. 207. Cette précision illustre l'importance qu'accorde Eugenio Barba aux relations vivantes et personnelles qu'il entretient avec ses acteurs, qui évoluent au fil des décennies.
- 4 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « Burning the House [Brûler sa maison] », *On Directing and Dramaturgy : Burning the House, op. cit.*, p. 202 : « *ancestors* ». Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La troisième rive du fleuve », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan, 1999, p. 208 : « J'ai besoin d'un fil qui guide la continuité et la cohérence de ma démarche ; qui me relie à mon origine. / Quelle est mon origine ? Qui sont mes ancêtres ? Professionnellement, j'ai un aïeul-totem : Stanislavski. J'ai d'autres aïeux : Meyerhold, Vakhtangov, Copeau, Eisenstein. J'ai un frère aîné, Grotowski. »
- 5 Eugenio Barba affirme ainsi : « Nombreux sont mes maîtres qui ne m'ont jamais connu, qui ne m'ont pas choisi comme disciple, qui étaient déjà morts quand j'ai commencé ; ce qu'ils ont fait et écrit ne m'était pas destiné. On pourrait le vérifier objectivement et pourtant ce n'est pas vrai. Toute leur vie et leur activité tendait à compiler un énigmatique message qui m'était exclusivement adressé. Je passe ma vie à essayer de déchiffrer ce message qui s'est installé dans mon corps et dans mon âme et les maintient en vie. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Peu est le nombre juste », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 115.
- 6 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « Burning the House [Brûler sa maison] », *On Directing and Dramaturgy : Burning the House, op. cit.*, p. 202 : « *The subterranean history of theatre* ».
- 7 Eugenio Barba fait évidemment ici référence aux réflexions d'Antonin Artaud.
- 8 *Ibid.* : « *When I began, I considered myself an orphan. In Europe there no longer existed a single theatrical tradition. The Great Reform of the twentieth century, the theatre's “big bang”, had generated many small nomadic traditions. They didn't belong to a culture or a nation. A totem was at the origin of each of them, an actor or a director who, borne by a deep personal need, had invented superstitions and techniques to give life to it. These superstitions and techniques were embodied in individuals. They travelled, proliferated by contagion and spread the “plague”, indifferent to frontiers, fashions and the impositions of history.* »

Comme nous l'avons vu, Eugenio Barba fut l'un des propagateurs essentiels des travaux de Grotowski et du Théâtre Laboratoire, non seulement pendant son apprentissage en Pologne, qui fut sa première « patrie professionnelle¹ », mais également bien au-delà, à travers la publication de nombreux textes de et sur Grotowski dans la revue *Teatrets Teori og Teknikk (TTT) [Technique et Théorie du Théâtre]*, l'impression de *Towards a Poor Theatre* en 1968, ou encore l'invitation régulière de Grotowski à diriger des séminaires pratiques à Holstebro² ou à participer aux sessions de l'*International School of Theatre Anthropology (ISTA)*³. Qui plus est, dans les premières années de l'existence de l'Odin Teatret, qu'il fonda à Oslo le premier octobre 1964, avec un groupe de jeunes « affamés de théâtre⁴ » refusés des conservatoires norvégiens, Eugenio Barba considéra Grotowski comme un véritable modèle, un « Maître invisible⁵ » dans son travail avec ses propres acteurs :

Mon manque d'expérience pratique, de contact direct avec les acteurs, de collaboration avec des musiciens et des scénographes, me semblait être un handicap insurmontable dans les premiers temps de l'Odin Teatret. Mais j'ai réussi à m'en tirer avec mes « acteurs », de jeunes gens sans expérience qui attendaient tout de moi. Je me demandais comment Grotowski aurait agi en pareil cas ou je me bornais à copier ce que je lui avais vu faire pendant les répétitions [...]. J'avais rencontré un maître et je l'avais dévoré tout entier. Il était en moi, je l'embrassais dans les moments de joie, il me soutenait dans les moments difficiles ou périlleux⁶.

Aux commencements de l'Odin Teatret, pour compenser l'évidente faiblesse technique de ces jeunes acteurs passionnés mais complètement inexpérimentés⁷, Eugenio Barba dirigea des séances d'entraînement extrêmement rudes et exigeantes, qui entraînèrent de nombreux abandons. Les

1 E. BARBA, « La maison des origines et du retour », discours prononcé par Eugenio Barba à la réception du titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Varsovie le 28 mai 2003, *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, avril 2003, p. 1, consulté le 02/06/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4753/2003-warsawa-univ-fr-la-maison-des-origines-et-du-retour.pdf>

2 En été 1966, 1967, 1968 et 1969.

3 Ainsi, dans le cadre de la première session de l'ISTA, à Bonn, en Allemagne, en octobre 1980, Eugenio Barba invita Grotowski à participer au symposium international sur l'« anthropologie théâtrale », tenu les 25 et 26 octobre.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Les affamés de théâtre », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 94. Parmi ces acteurs se trouvaient notamment Anne-Trine Grimnes, Else-Marie Laukvik (de 1964 à nos jours), Tor Sannum (de 1964 à 1966) et Torgeir Wethal (de 1964 jusqu'à sa mort en 2010).

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Maître invisible », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 108.

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 72-73. Eugenio Barba résume dans la suite du texte les « outils » qu'il empruntait à Grotowski : la composition des actions physiques et vocales, la concentration de l'attention du spectateur, le travail de composition d'une scène ou d'un spectacle par la « dialectique de l'apothéose et de la dérision », le changement constant des formes et des techniques, ou encore le traitement « pauvre » des costumes et des objets.

7 Raphaëlle Doyon s'interroge ainsi, en établissant un parallèle avec les observations faites par Eugenio Barba des jeunes disciples du *kathakali* lors de son voyage en Inde en 1963 : « Les quotas horaires de l'entraînement ardu des acteurs de l'Odin Teatret pendant les premières années visaient-ils fantasmatiquement à rattraper un temps perdu ? » R. DOYON, « Les formes scéniques modélisées ou l'exemplarité d'un rapport aux émotions », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 232.

acteurs qui restèrent fidèles à l'Odin Teatret – Torgeir Wethal y resta depuis la fondation jusqu'à sa mort en 2010, Else-Marie Laukvik en fait encore partie aujourd'hui, plus d'un demi-siècle après sa fondation, tout comme Iben Nagel Rasmussen qui rejoignit le groupe en 1966 – témoignent du fait qu'à cette période, bien qu'il ne souhaitât pas qu'on le « traite d'épigone¹ », Eugenio Barba s'inspirait très largement du travail de Grotowski et de Ryszard Cieślak. Iben Nagel Rasmussen déclare ainsi : « [...] nous essayions de copier Grotowski dans notre façon de travailler. Je crois qu'Eugenio voulait faire de Torgeir [Wethal] une sorte de Cieślak² ». Qui plus est, les années d'apprentissage d'Eugenio Barba auprès de Grotowski lui avaient apporté « une terminologie qui [lui] permettait de dialoguer avec [lui]-même et avec [ses] acteurs, une langue [...] personnelle et fugace, qui court-circuitait les catégories habituelles ou convenues des discours sur le théâtre³ ». Toutefois, à mesure du parcours de l'Odin Teatret et d'Eugenio Barba, ce vocabulaire hérité de Grotowski – et de Ludwik Flaszen – ne tarda pas à se transformer, à évoluer, à travers l'abandon d'anciennes formules ou l'adoption de nouvelles, ce qui aboutit à la création d'une « langue de travail⁴ » spécifique à l'Odin Teatret. Eugenio Barba affirme ainsi :

Je réfléchis sur ce que *je sais*, sur ce que les contingences m'ont fait toucher du doigt, et je m'aperçois que tout au long de mon artisanat théâtral, à partir de 1964, deux mots norvégiens m'ont suffi : *kraft* et *sats*. [...] *Kraft* signifie force, puissance.

Je disais à l'acteur : « Tu n'as pas de *kraft* » ; ou bien : « Tu mets trop en évidence ton *kraft* » ; ou encore : « Le *kraft* de cette action ressemble trop à celui de la précédente ».

Sats, ce mot pourrait être traduit par « élan », « impulsion », ou encore « préparation », « être prêt à ... ». [...] Je disais à l'acteur : « Tu n'as pas de *sats* » ; ou bien : « Ton *sats* n'est pas précis » ; ou encore : « Tu marques trop les *sats* ».

Ces deux mots ont guidé notre travail et suffiraient à expliquer les résultats que mes camarades et moi-même avons obtenus. C'est à ces deux mots que pourrait se réduire la « méthode » de l'Odin Teatret⁵.

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Maître invisible », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 108.

2 I. N. RASMUSSEN, entretien avec Raphaëlle Doyon, réalisé à Bergame, en Italie, le 30 novembre 2003, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 386. Elle explique, un peu plus tôt dans le même entretien, p. 384 : « Au début, pendant l'entraînement, nous faisons toute sorte d'exercices et nous suivions complètement le training de Grotowski. Ce que les acteurs de Grotowski faisaient, nous le faisions. Par exemple, si lui ou Ryszard Cieślak [...] menaient l'entraînement très lentement, avec des exercices de yoga, alors l'Odin s'entraînait aussi très lentement et faisait des exercices de Yoga. Si Ryszard l'année suivante venait au Danemark avec Grotowski pour donner un séminaire, et qu'il avait changé de rythme, alors les acteurs de l'Odin se mettaient aussitôt au diapason. Les trois ou quatre premières années, nous faisons exactement ce qu'ils faisaient. »

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 73.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « On sait / Je sais », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 74.

5 *Ibid.*, p. 74-75.

À ces deux termes norvégiens s'ajoutèrent progressivement un certain nombre de « principes-qui-reviennent¹ » : l'opposition entre une technique quotidienne et une « technique extra-quotidienne² » qui fournit à l'acteur sa « qualité de présence qui sollicite l'attention du spectateur³ » ; la recherche d'un « équilibre de luxe⁴ », c'est-à-dire d'un « équilibre instable permanent⁵ » qui « dilate la présence scénique⁶ » ; la « danse des oppositions⁷ » dans laquelle l'énergie surgit d'une « tension entre des forces antagonistes⁸ » ; ou encore « l'incohérente cohérence⁹ » qui consiste en « la concentration dans un petit espace d'une action impliquant une grande énergie¹⁰ ». Ces termes, ces formules et ces principes – dont Eugenio Barba, se méfiant des interprétations et de la versatilité du langage, précise qu'ils ne doivent être compris que comme « des véhicules provisoires, des canoës¹¹ », et non pas comme des vérités absolues – appartiennent à ce que Barba appelle l'« Anthropologie Théâtrale¹² », qui constitua le cœur de sa recherche à la fois théorique et pratique.

-
- 1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Principes-qui-reviennent », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 35. Raphaëlle Doyon précise, à propos de ces « principes qui reviennent » : « E. Barba fait référence à des lois dans son premier texte sur l'Anthropologie Théâtrale : “Anthropologie Théâtrale en action, Premières hypothèses”, *Théâtre International*, n° 1, 1981, revue trimestrielle de l'Institut International du Théâtre, UNESCO, Paris, p. 11-18. Les “lois”, comme “la science du théâtre”, disparaissent des textes suivants pour faire place à des expressions plus pragmatiques comme “indications”, “principes-qui-reviennent” ou “bons conseils”. » R. DOYON, « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba », Y. ABDELKADER, S. BAZILE, O. FERTAT (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003, note n°1, consulté le 05/09/2022 : <https://books.openedition.org/pub/35058?lang=en>. Voir également R. DOYON, « Des “lois” aux “bons conseils” », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 257-259.
- 2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Quotidien et extra-quotidien », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 40.
- 3 *Ibid.*, p. 39.
- 4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « L'équilibre en action », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 44.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*, p. 45.
- 7 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La danse des oppositions », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 49.
- 8 *Ibid.*, p. 50.
- 9 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Incohérente cohérence et vertu de l'omission », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 52.
- 10 *Ibid.*, p. 55.
- 11 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Quipu », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 208. Dans ses écrits, Eugenio Barba insiste à de nombreuses reprises sur le fait que les termes qu'il emploie, comme ceux de Grotowski, de Stanislavski ou d'Artaud, ne sont pas des concepts abstraits, mais des formulations concrètes nées de la pratique, et n'ont de sens réel que dans la pratique qui leur a donné naissance. Pour illustrer cette nécessité de se méfier des formules, il commente : « En lisant “dialectique d'apothéose et de dérision” on croit se trouver face à une théorie : prenez un texte, un personnage, une idée ; affirmez-les, exaltez-les, faites-les triompher dans l'esprit du spectateur et puis faites-les basculer dans la dérision, et si possible simultanément. Vous obtiendrez des acteurs-chamans et des spectateurs ébranlés. / Mais ce n'est là qu'un raccourci grossier et cérébral du lecteur. La réalité, hélas, est aux antipodes. / “Dialectique d'apothéose et de dérision” ne porte en soi aucune indication technique. C'est un bon aide-mémoire, et non une bonne explication du “comment faire”. C'est un utile poteau indicateur sur la route, mais il ne dit rien de sa topographie. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Quipu », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 212.
- 12 À partir de 1992, date de la première publication du *Canoë de papier*, Eugenio Barba ajouta une majuscule à la formule « Anthropologie Théâtrale », pour la distinguer de l'« Anthropologie Théâtrale » ou culturelle, et couper court à de longs débats terminologiques sur la validité de sa démarche « anthropologique ». Nous reviendrons plus en détail sur ces débats dans la suite de notre réflexion.

Cette « discipline, si on veut bien lui accorder ce statut¹ » est intimement liée au « parcours biographique multiculturel d'Eugenio Barba² » : elle prit forme à travers l'observation et la confrontation du travail des acteurs de l'Odin Teatret avec celui de maîtres de traditions performatives non-occidentales, et principalement asiatiques³ ; ainsi qu'à travers la rencontre et l'échange continu avec des spécialistes de disciplines scientifiques telles que l'anthropologie, la biologie ou la physiologie – qui comme nous l'avons évoqué, ne constituèrent pas pour Eugenio Barba des représentations figées d'une réalité définitive, mais bien plutôt des outils concrets et évolutifs, des modèles de réflexion épistémologique qui nourrissent sa propre recherche, de manière personnelle et incarnée :

Entendons-nous bien. Un anthropologue qui va au Brésil faire une recherche dans une tribu amazonienne peut bien déclarer : je voudrais être objectif. Il n'en reste pas moins qu'il n'est pas purement une plaque photographique, mais un homme porteur de plusieurs millénaires d'histoire, face à face avec d'autres hommes issus d'une histoire différente. [...] Je n'ai pas la prétention d'être plus objectif que l'anthropologue. [...] Si le théâtre, métaphoriquement, peut être mis en parallèle avec la recherche scientifique, celle des psycho-physiologues et des acousticiens, par exemple, s'il peut recouper les recherches des sciences humaines, comme l'anthropologie, la psychiatrie, la sociologie, il n'en est pas moins vrai qu'il est plus qu'aucune de ces sciences, engagé éthiquement et subjectivement. *Pas plus qu'à la religion, le théâtre ne s'identifie à la science*⁴.

Ces principes qui constituent l'« Anthropologie Théâtrale » d'Eugenio Barba marquent également, comme nous l'avons précédemment évoqué, l'une des principales différences entre le parcours théâtral de Barba et celui de Grotowski. En effet, la fonction essentielle de ces principes – qui appartiennent à ce qu'Eugenio Barba appelle le « niveau pré-expressif⁵ », c'est-à-dire qu'ils

1 A. B. DE SANCTIS, *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage*, thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité ethnoscénologie, sous la direction de Jean-Marie Pradier et Lluís Masgrau, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2014, p. 61.

2 R. DOYON, « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba », Y. ABDELKADER, S. BAZILE, O. FERTAT (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission, op. cit.*, consulté le 05/09/2022 : <https://books.openedition.org/pub/35058?lang=en>

3 Eugenio Barba décrit ainsi une réflexion qui lui vint en observant des performances de tradition asiatique : « [...] les acteurs ou les danseurs asiatiques jouaient et dansaient avec les genoux pliés *exactement comme mes acteurs de l'Odin Teatret*. / À l'Odin Teatret, en effet, après quelques années de *training*, les acteurs ont tendance à prendre une position où les genoux, très légèrement pliés, retiennent le *sats*, l'impulsion d'une action qu'on ignore encore et qui peut aller dans n'importe quelle direction [...]. Le *sats* est la posture de base que l'on retrouve dans le sport : tennis, badminton, boxe, escrime, chaque fois qu'on doit être prêt à réagir. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Genèse de l'Anthropologie Théâtrale », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*, p. 23.

4 E. BARBA, B. HAGESTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, Odin Teatret, 1973, p. 160-161. [Nous soulignons.]

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pré-expressivité et niveaux d'organisation », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*, p. 164.

constituent la grammaire de base du travail de l'acteur, avant même qu'il se soucie de signifier ou d'exprimer quoi que ce soit par ses actions – est de faire « du corps de l'acteur un corps-en-vie¹ » : il s'agit d'outils concrets qui permettent à l'acteur de « modeler la qualité de son existence scénique² », de concentrer, de canaliser, de « facetter l'énergie³ et d'explorer toute la gamme de ses variations⁴ » – et ainsi d'exercer une véritable puissance de fascination sur le spectateur. « Ce qui doit nous intéresser – précise Barba –, c'est la manière dont ce processus biologique de la matière vivante devient pensée, comment il est remodelé, mis-en-vision *pour le spectateur*⁵. » Ainsi, contrairement à Grotowski, dont le travail visait premièrement – et de manière croissante à partir du parathéâtre et des phases successives de sa recherche – à la transformation intérieure du « Performer⁶ » ou du « doer⁷ » ; le théâtre d'Eugenio Barba resta toujours tourné vers l'extérieur : « La matière première du théâtre n'est pas l'acteur, l'espace, le texte, mais l'attention, l'écoute, la pensée du spectateur. Le théâtre est l'art du spectateur⁸ ».

Dans un texte intitulé « Quatre spectateurs [*Four Spectators*] », imprimé dans le programme de salle du spectacle *Talabot*, en 1988, Eugenio Barba affirme par ailleurs : « Je continue à faire du théâtre parce que je peux m'adresser à des spectateurs qui cherchent à être confrontés à quelque chose qui laisse secrètement une trace dans cette partie d'eux qui vit en exil⁹ ». Dans la suite de ce

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Vivre selon la précision d'un dessin », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 190.

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pré-expressivité et niveaux d'organisation », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 164.

3 Eugenio Barba livre d'ailleurs, dans son traité d'Anthropologie Théâtrale, une précieuse analyse de cette « énergie » : « Chaque tradition et chaque acteur localisent le centre d'où émane l'énergie en un point différent du tronc. / Peu importe de décider qui a raison et de se demander où se tient en fait le centre de l'énergie. L'important est que chacun localise un point extrêmement précis ; choisi non arbitrairement ; efficace, mentalement et donc physiquement ; qui diffère de ceux (jointures, articulations muscles) d'où émanent les mouvements de la vie quotidienne. Il est souvent utile que cette localisation soit faite par une personne extérieure, ne serait-ce que pour lui donner une auréole de prestige et d'objectivité. / Autrement dit, ce n'est pas l'énergie qui nous permet de découvrir sa source : c'est au contraire en *imaginant* le lieu du corps où se situe cette source qu'on peut penser l'énergie, l'expérimenter comme une chose matérielle, la décliner en de subtiles variations, l'intensifier à travers un slalom qui la façonne et transforme ainsi le *bios* naturel en *bios* scénique. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le retour chez soi », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 120. Cette description a le mérite conséquent de mettre en valeur la dimension profondément concrète de l'énergie, et d'échapper par conséquent à la mystique ou à l'approximation qui entourent généralement ce terme.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le retour chez soi », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 121.

5 *Ibid.*, p. 114. [Nous soulignons.]

6 J. GROTOWSKI, « Performer », *Workcenter of Jerzy Grotowski*, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1988 ; repris dans R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 376

7 *Ibid.*

8 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Notes pour les perplexes (et pour moi-même) », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 72.

9 E. BARBA, E. FOWLER (trad.), « Four Spectators [Quatre spectateurs] », *TDR*, vol. 34, n°1 (Printemps, 1990), p. 98 : « *I continue to make theatre because I can address spectators who seek to be confronted with something which secretly leaves a trace in that part of them which lives in exile.* »

texte, Barba précise que dans son travail de dramaturge, lorsqu'il construit l'architecture d'un spectacle à partir des matériaux créés par ses acteurs, il ne cherche pas à s'adresser à un « public » général, mais à chacune des personnes présentes, individuellement et personnellement, comme si la performance « avait été conçue uniquement pour elle ou lui, afin de lui chuchoter quelque chose de personnel¹ » :

Je crois qu'il faut prendre en compte la façon de réagir de trois spectateurs au moins et être capable d'un imaginer un quatrième. Je les appelle les quatre « spectateurs de base » :

- l'enfant qui prend les actions au pied de la lettre ;
- le spectateur qui croit ne rien comprendre et qui à son insu, danse ;
- l'alter ego du metteur en scène ;
- le quatrième spectateur qui voit *au travers* du spectacle comme si celui-ci n'appartenait pas au monde de l'éphémère et de la fiction².

Ces « Quatre spectateurs » qui gouvernent l'organisation dramaturgique des spectacles de l'Odin Teatret sont profondément liés à « la notion fondamentale de niveau d'organisation, qui devint caractéristique de l'Anthropologie Théâtrale³ ». Eugenio Barba découvrit cette notion grâce à un exposé du biologiste Henri Laborit⁴, intitulé « Le théâtre vu sous le jour de la biologie des comportements », dans le cadre de l'important colloque international sur « Les aspects biologiques du théâtre⁵ » organisé par Jean-Marie Pradier à Karpacz, en Pologne, en 1979. Dans son intervention, Henri Laborit utilisa la notion de « niveau d'organisation » pour désigner « les états de complexité croissante qui caractérisent la structure des organismes vivants – de la molécule à l'organisme, de l'organisme à l'environnement –, et s'effor[ça] de rendre compte des liens qui les

1 *Ibid.* : « *as if it were made only for her/him, in order to whisper something personal to her/him* ».

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Quatre spectateurs », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan, 1999, p. 261. Nous avons précédemment fait référence à la traduction anglaise présentée dans *TDR*, parce que la traduction française présente dans *Théâtre : Solitude, métier, révolte* est tronquée.

3 J.-M. PRADIER, « Le docteur Henri Laborit : l'énergie et l'intelligence du "off" », *Urgences médicales*, vol. 14, n°5, Elsevier, 1995, p. 225.

4 Voir notamment H. LABORIT, *L'Inhibition de l'action. Biologie, physiologie, psychologie, sociologie*, Masson, Paris, 1979.

5 Ce colloque se déroula du 16 au 19 septembre 1979, et fut organisé par Jean-Marie Pradier et l'éthologiste Guy Busnel, avec l'aide d'Alina Obidniak, une amie de Grotowski, qui dirigeait alors le Théâtre Cyprian Norwid. L'objectif du colloque étant d'établir une rencontre et un dialogue entre le théâtre et les sciences, parmi les participants se trouvaient notamment Eugenio Barba, Grotowski, Krystian Lupa, Janusz Degler, Włodzimierz Staniewski du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, Noah Pikes du Roy Hart Theatre et Roberto Bacci du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale [Centre pour l'Expérimentation et la Recherche Théâtrale] de Pontedera ; ainsi que le docteur Henri Laborit, le directeur de l'institut de psychologie sociale de Strasbourg Abraham Moles, et Alain Alexis Barsacq de l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Richard Schechner et le sociologue Jean Duvignaud avaient été également invités, mais ne purent être présents.

unissent¹ ». Cette présentation eut une importance considérable pour Eugenio Barba², qui était à cette période en train de préparer le programme de ce qui allait devenir l'*International School of Theatre Anthropology* : « À partir de cette réflexion, Barba établit une analogie entre vie de la cellule et vie scénique de l'acteur, analogie qui l'am[ena] à concevoir la notion de pré-expressivité³ ». Eugenio Barba résume ainsi la pensée théâtrale qu'il développa avec ses acteurs de l'Odin Teatret et à l'ISTA, en s'appuyant sur cette notion :

Le pré-expressif, comme niveau d'organisation du *bios* scénique, apparaît doté d'une cohérence propre, indépendante de la cohérence du niveau d'organisation ultérieur, celui du sens. Indépendant ne veut pas dire qu'il n'y a pas de rapports. Cette distinction concerne la logique du processus et non celle du résultat où les divers niveaux d'organisation doivent se fondre dans une unité organique, construire la crédibilité de la vie à travers les artifices de l'art, et où chaque détail doit contribuer à l'unité de l'ensemble⁴.

De la même façon, les « quatre spectateurs “de base⁵” » dont parle Eugenio Barba incarnent les « niveaux d'organisation appliqués à la perception du spectateur⁶ » : « l'enfant qui prend les actions au pied de la lettre⁷ », et qui pour ne pas s'ennuyer a donc besoin que les actions scéniques soient vivantes et visuellement intéressantes ; le spectateur qui « se laisse prendre par le niveau pré-expressif du spectacle, par la danse de l'énergie des acteurs⁸ » ; ou le « quatrième spectateur⁹ » qui « voit si la broderie de la chemise d'un personnage, bien qu'étant inutile parce que cachée par la veste, a été brodée parce qu'elle a une valeur pour l'acteur et pour le metteur en scène, et si elle a la même qualité que ce qui est destiné à être vu¹⁰ », matérialisent différentes strates de compréhension du spectacle. Naturellement, dans les conditions réelles de la perception spectaculaire, ces strates sont profondément entremêlées et indiscernables. Ces quatre spectateurs hypothétiques constituent

1 J.-M. PRADIER, « Le docteur Henri Laborit : l'énergie et l'intelligence du “off” », *Urgences médicales*, vol. 14, n°5, Elsevier, 1995, p. 228.

2 Raphaëlle Doyon rapporte ainsi qu'Eugenio Barba fait souvent référence à ses échanges avec Henri Laborit : « Avant de parler, lui aurait dit Henri Laborit, nous les biologistes, nous nous mettons d'accord pour savoir de quoi nous parlons, nous parlons d'un niveau d'organisation ou d'un autre. Vous, les artistes, vous parlez de tout en même temps. » R. DOYON, « Niveaux d'organisation : l'épistémè de la biologie appliquée au spectacle », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 252.

3 R. DOYON, « Niveaux d'organisation : l'épistémè de la biologie appliquée au spectacle », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 252.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pré-expressivité et niveaux d'organisation », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 168.

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Quatre spectateurs », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 261.

6 R. DOYON, « Niveaux d'organisation : l'épistémè de la biologie appliquée au spectacle », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 254.

7 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Quatre spectateurs », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 261.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 262.

en réalité un outil de travail et de vérification pour le metteur en scène :

Chaque moment du spectacle doit être justifié au regard de chacun des quatre spectateurs. La technique du metteur en scène [...] consiste à savoir s'identifier d'abord au premier, puis tour à tour aux suivants, en surveillant leurs réactions, en imaginant le rire du quatrième spectateur. Sa tâche consiste aussi à harmoniser les quatre spectateurs dissemblables afin que ce qui permet à l'un de réagir ne bloque pas les réactions cénesthésiques ou mentales de l'autre.

De cette façon, le metteur en scène explore la gamme des possibilités qui permet au spectacle de germer dans diverses mémoires. En effet, chaque spectateur concret peut être pensé comme un individu où se trouvent mélangés, selon des proportions variables, ces quatre spectateurs de base¹.

Ainsi, la première différence fondamentale entre le parcours théâtral d'Eugenio Barba et celui de Grotowski réside dans la place centrale accordée au spectateur dans le travail de l'Odin Teatret. Néanmoins, tout comme Grotowski, en s'appuyant sur ceux qu'il appelait les « martyrs du théâtre² », a été « en un sens à la fois le créateur et le gardien³ » de la « tradition active⁴ » du Théâtre Laboratoire ; de la même façon, Eugenio Barba a été l'architecte de la « petite tradition nomade⁵ » de l'Odin Teatret, nourrie de ces emprunts, de ces acculturations, de ces échanges et de ces rencontres avec les arts performatifs extra-occidentaux, avec les disciplines scientifiques et anthropologiques, ainsi qu'avec les grands maîtres de la tradition théâtrale européenne. L'« Anthropologie Théâtrale » d'Eugenio Barba et la tradition de l'Odin Teatret constituent ainsi « une réflexion incarnée, vivante, plus intuitive que scientifique [...] et sont] le résultat d'une trajectoire de vie professionnelle qui débute à une époque, dans les années 1960 et 1970, où "l'avant-garde" européenne et américaine du théâtre participe à la renaissance et à la visibilité des corps⁶ ». En 2005, dans un texte intitulé « Les enfants du silence : Réflexions sur quarante ans de

1 *Ibid.*, p. 261.

2 J. GROTOWSKI, réponse à un sondage intitulé « Quel portrait ? », J. SZACKI, *Teatr* 21, septembre 1965 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre [Revenir au sujet : l'héritage de la Reduta au Théâtre Laboratoire de Grotowski] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 55 : « *martyrs of theatre* ». Parmi ces « martyrs », Grotowski reconnaît comme nous l'avons vu Stanislavski, Meyerhold, Witkiewicz, Artaud, ainsi que sur Juliusz Osterwa et Mieczysław Limanowski, les fondateurs de la Reduta, comme des membres essentiels de la tradition du Théâtre Laboratoire.

3 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread [Introduction générale : le fil d'Ariane] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres, 1997, p. 17 : « *in a sense both creator and keeper* ».

4 F. CRUCIANI, « Problemi di storiografia dello spettacolo [Problèmes d'historiographie des arts du spectacle] », *Teatro e Storia*, anno III, n°1, avril 1993, p. 4 : « *tradizione attiva* ».

5 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « Burning the House [Brûler sa maison] », *On Directing and Dramaturgy : Burning the House*, op. cit., p. 202 : « *small nomadic traditions* ».

6 R. DOYON, « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba », Y. ABDELKADER, S. BAZILE, O. FERTAT (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, op. cit., consulté le 05/09/2022 : <https://books.openedition.org/pub/35058?lang=en>

l'Odin Teatret¹ », en faisant allusion au célèbre film de Jean Rouch², Eugenio Barba reconnu « les protagonistes de la révolte théâtrale du XXème siècle, à partir de Stanislavski³ » comme ses propres « maîtres fous⁴ ». Une décennie auparavant, le thème choisi pour la huitième session de l'ISTA⁵, à Londrina, au Brésil, était : « Tradition et fondateurs de traditions [*Tradition and Founders of Traditions*] ». Dans une conférence intitulée « Eugenio Barba, l'Odin Teatret, l'ISTA et la Tradition⁶ », Jean-Marie Pradier rapporta qu'Eugenio Barba, ayant demandé aux participants de cette session de l'ISTA de définir leurs propres traditions et leurs racines personnelles, écrivit sur un papier pour préciser les siennes : « Grotowski, *kathakali*, Sainte Thérèse d'Avila⁷, Ramakrishna⁸, Eigil⁹, Talabot¹⁰ ». Au nom de la « complémentarité des contraires » dont Eugenio Barba a fait le

1 E. BARBA, « Children of Silence: Reflections on Forty Years of Odin Teatret [Les enfants du silence : Réflexions sur quarante ans de l'Odin Teatret] », texte initialement publié dans le programme de salle du spectacle *Le Rêve d'Andersen*, TDR, vol. 49, n°1 (Printemps, 2005), p. 153-161.

2 J. ROUCH (réal. et prod.), *Les Maîtres fous*, 1955.

3 E. BARBA, « Children of Silence: Reflections on Forty Years of Odin Teatret », TDR, *op. cit.*, p. 156 : « *the protagonists of the theatre revolt in the 20th century, from Stanislavski on* ».

4 *Ibid.* : « maîtres fous ». [En français dans le texte.]

5 Du 11 au 21 août 1994.

6 J.-M. PRADIER, conférence en ligne intitulée « Eugenio Barba, l'Odin Teatret, l'ISTA et la Tradition », organisée le 9 avril 2021 par Arianna Bérénice De Sanctis et Pierre Philippe-Meden, dans le cadre du cours « Théâtre & Traditions » de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.

7 Dans les toutes premières pages du *Canoë de papier*, Eugenio Barba affirme que la première culture qu'il a traversée au cours de son voyage entre les cultures est celle de la foi chrétienne : « On y voit un enfant dans un lieu chaleureux rempli de personnes qui chantent, d'arômes enivrants, de couleurs vives. Il a en face de lui une statue, placée en hauteur et drapée dans une étoffe violette. Soudain, tandis que les cloches sonnent, que l'odeur de l'encens se fait plus âcre et que les chants s'élèvent, on retire l'étoffe et apparaît le Christ ressuscité. / C'est ainsi qu'on célébrait Pâques à Gallipolli, le village de l'Italie du Sud où j'ai passé mon enfance. J'étais profondément religieux. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Genèse de l'Anthropologie Théâtrale », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, *op. cit.*, p. 17-18.

8 Ramakrishna était un mystique hindou, dont la pensée fut une inspiration constante pour Eugenio Barba. Cette connaissance de la spiritualité hindoue fut d'ailleurs l'un des liens profonds entre Grotowski et Barba : « L'hindouisme était notre terrain de rencontre privilégié ; Ramana Maharishi [...] avait eu un rôle important dans la vie de Grotowski, et Ramakrishna dans la mienne ». E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Mille et une nuits », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 52.

9 Eigil Winnje était le patron d'un atelier de ferblantier à Oslo, qui fournit du travail à Eugenio Barba lorsqu'il s'installa en Norvège, à dix-huit ans. Eugenio Barba le reconnaît comme son premier maître : « Il m'a enseigné les rudiments du métier de soudeur, me faisant patiemment voir et essayer, voir encore et essayer encore. Il appliquait les principes de justice dans les moindres faits quotidiens, dans la manière et la ponctualité avec laquelle il nous payait, dans le respect avec lequel il nous traitait, y compris l'étranger inexpert que j'étais. [...] Il n'y avait pas de discrimination pour les tâches, il n'y avait pas les préposés aux travaux humbles et ingrats dont d'autres auraient été dispensés au nom de leurs capacités supérieures. On ne parlait pas de grandes valeurs, on ne parlait que de travail. / Quand quelques années plus tard j'arrivai presque par hasard à Opole, [...] j'y retrouvai – je le réalise aujourd'hui – un air qui m'était familier. Je reconnaissais cette atmosphère d'atelier artisanal, cette recherche de qualité dans le métier et les relations. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan, 1999, p. 23-24.

10 Le Talabot était le cargo norvégien à bord duquel Eugenio Barba s'embarqua en tant que machiniste, entre 1955 et 1957, et se rendit pour la première fois en Inde – une expérience qui ne s'avéra pas à la hauteur de ses attentes. À bord du Talabot, Eugenio Barba fit à la fois l'expérience de l'exclusion, du racisme et de la bêtise de la part de certains membres de l'équipage ; celle de la solidarité humaine de la part de certains autres – et celle du dépassement de soi : « A vingt ans, dans le golfe de Biscaye, j'ai appris en quelques heures qu'on peut dépasser ses propres limites. Je venais de m'embarquer comme marin sur un cargo norvégien quand survint une tempête. Les vagues ébranlaient le plancher sous mes pieds. Je commençai à vomir, le mal de mer était insupportable. Épuisé, je quittai la salle des machines pour me réfugier dans ma couchette. Soudain, une énorme vague m'emporta : c'était l'officier de quart, un brave géant, qui me soulevait et me rabrouait à voix basse : "Tu te crois en croisière ? Retourne au travail".

blason et la devise de son théâtre¹, la tradition de l'Odin Teatret incorpore ces maîtres au même titre que ceux de la Première Réforme du théâtre : ils incarnent des modèles d'artisanat, de rigueur dans le travail et d'intégrité dans la recherche. Qui plus est, de la même façon que Grotowski a, comme nous l'avons vu, « continuellement façonné sa propre image de la Reduta² » en fonction de ses propres besoins et de ses propres aspirations ; la relation d'Eugenio Barba à Grotowski a également évolué en fonction des étapes de leurs cheminements respectifs :

Je devinais que toute nouvelle phase ou tout nouveau développement dans la relation entre Grotowski et ses acteurs anticipait de deux ou trois années une situation analogue pour l'Odin. Son itinéraire « para-théâtral » mettait en évidence des rapports de travail qui ne se fondaient plus sur la fusion d'individualismes pour donner le jour à une œuvre collective, le spectacle. [...] Savoir ce qui se passait dans le groupe de Grotowski, en parler avec lui lors de nos rencontres, réfléchir sur les conséquences professionnelles et humaines, toute cette somme de connaissance m'aidait à identifier de semblables tentations et symptômes à l'Odin Teatret³.

Qui plus est, selon Ian Watson, l'attrait d'Eugenio Barba pour l'interculturalisme – qui trouva son origine dans ses premières observations de l'entraînement des jeunes disciples de *kathakali* en 1963, qui fut ensuite développé à travers de nombreux échanges avec des maîtres de traditions performatives extra-occidentales⁴, et qui en octobre 1980 donna naissance à l'ISTA – « fut encore stimulé par le projet du Théâtre des Sources monté par Grotowski, avec qui Barba rest[ait] en

Et là, à genoux, roulant et me relevant au rythme des coups de mer, je passai des heures à laver le sol métallique graisseux de la salle des machines en même temps que mon vomi. » E. BARBA, « L'Instinct de Laboratoire », discours prononcé à l'occasion de la réception d'un doctorat *honoris causa* de l'Académie Janacek de Musique et Arts Performatifs de Brno, le 12 mai 2017, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 9, n°3, Porto Alegre, 2019, consulté le 02/07/2022 : <https://www.scielo.br/j/rbep/a/v8ndKZ5YFM7DMVXXcB5sHDb/?format=pdf&lang=fr>. En 1988, l'Odin Teatret créa un spectacle intitulé *Talabot*, à partir de fragments biographiques et historiques des acteurs de l'Odin Teatret et d'Eugenio Barba.

- 1 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 14-15 : « Mon théâtre a deux emblèmes : l'un reproduit un bas-relief ancien du dieu Odin sur son cheval Sleipner qu'accompagnent deux corbeaux, Hugin et Muninn, la pensée et la mémoire. L'autre est le blason que Niels Bohr se fabriqua quand il fut anobli par le Roi du Danemark pour ses mérites scientifiques. Il choisit alors le signe chinois du Yin et du Yang qu'il entoura de la phrase latine *Contraria sunt complementa*. »
- 2 Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », op. cit., p. 71 : « Grotowski [...] kept shaping his own picture of Reduta, which accordingly underwent various changes and modifications ».
- 3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Maître invisible », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 109.
- 4 Ian Watson développe : « Ce contact consistait principalement en des visites en Asie et des invitations de maîtres de formes telles que le *nō*, la danse *Odissi* et le *topeng* à travailler avec lui dans divers ateliers qu'il organisait à Holstebro, aux conférences qu'il dirigeait dans le cadre de l'Institut International du Théâtre (ITI), et à l'ISTA. » I. WATSON, « Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret [Influences orientales et occidentales sur le *training* des performeurs à l'Odin Teatret d'Eugenio Barba] », *Asian Theatre Journal*, vol. 5, n°1 (Printemps, 1988), p. 54 : « This contact consisted mainly of visits to Asia and of invitations to masters of forms such as *nō*, *Odissi* dance, and *topeng* to work with him in various workshops which he organized in Holstebro, at International Theatre Institute (ITI) conferences which he directed, and at ISTA. »

contact étroit. La nature interculturelle du projet [...] incita Barba à établir des parallèles directs entre les formes orientales et le *training* des acteurs de l'Odin¹ ». Ainsi, au-delà des « aspects formels fondamentaux² », c'est-à-dire des outils techniques de direction d'acteurs et de mise en scène, le véritable héritage de Grotowski revendiqué par Eugenio Barba se situe ailleurs, au-delà du théâtre : dans la manière de mener un groupe, de trouver des financements, de jouer avec les autorités culturelles et politiques, de remettre en question et de faire évoluer son propre travail, et dans la volonté de rester fidèle aux principes et à la radicalité qui sont à la source de la recherche. Cherchant à définir l'essence de l'héritage qu'il retient de Grotowski, Eugenio Barba explique : « [...] j'ai appris à résister, à m'opposer à l'esprit du temps, à ne pas me laisser briser et à maintenir en vie l'étincelle qui, pourtant cachée dans une lointaine province, allait enflammer dix, cent, mille autres personnes³ ». Les lettres de Grotowski rassemblées par Eugenio Barba dans *La Terre de cendres et de diamants* témoignent de la nature de cette relation : dans leur correspondance, Grotowski et Barba échangeaient des conseils stratégiques très concrets pour faire face aux difficultés économiques⁴, des nouvelles de l'évolution de leurs travaux et de leurs recherches respectives⁵, ainsi que des réflexions sur la manière de diriger leur groupe et d'anticiper les situations de crise. Au moment de l'installation du Théâtre Laboratoire à Wrocław, Grotowski écrivit par exemple à Eugenio Barba :

À coup sûr, les transferts de ce genre sont toujours pleins d'embûches. On sent bien, par exemple, de manière presque tangible, que le lieu de travail n'est plus ce pôle d'attraction exclusive qu'il pouvait être dans le silence d'une petite ville. Si nous conservons la vieille stratégie de travail dans cette nouvelle situation, il y aura inévitablement crise et le lieu de travail deviendra un lieu d'obligations contraignantes. Le véritable problème est : comment sauvegarder le silence

1 *Ibid.* : « further stimulated by the Theatre of Sources Project mounted by Grotowski, with whom Barba remains in close contact. The inter-cultural nature of the project [...] inspired Barba to draw direct parallels between Eastern forms and the Odin actors' training ».

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 72.

3 *Ibid.*, p. 71.

4 Voir par exemple J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 12 mai 1964, E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 130-131 : « En attendant, ne pourriez-vous pas organiser quelque chose du genre Actor's Studio ? Un centre de training pour acteurs au chômage ou travaillant peu ? Vous, vous ne seriez pas obligé de payer des salaires ; quant aux acteurs ils pourraient trouver des engagements grâce à des démonstrations de spectacles ou d'ateliers. Et puisque la situation de l'acteur est en fin de compte un problème social, ne pourriez-vous pas demander une aide au Parti Communiste Norvégien, ou au Syndicat des acteurs professionnels ? Il me semble qu'un tel projet serait plus facile à réaliser que de mettre sur pieds un vrai théâtre. Mon séjour en France m'a permis de comprendre combien sont tragiques en Occident les difficultés économiques pour de telles initiatives. »

5 Voir par exemple J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 29 décembre 1964, E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 142 : « Vous avez raison de revoir nos exercices. Comme vous savez il n'y a pas de modèle idéal, tout doit changer continuellement. Nous aussi nous traversons en ce moment une phase de travail différente de celle que vous avez connue. [...] S'agissant des exercices cela signifie individualiser le training et faire émerger la "tâche", la ligne des motivations de l'acteur. »

intérieur là où il n'y a pas de silence à l'extérieur ? Comment sauvegarder la concentration dans un lieu qui invite à la dispersion ? Comment rester explorateurs quand on est tentés de s'installer ? Comment conserver la « folie du but » là où tout suggère la normalité et où il faut se définir en fonction d'un *status* d'acteur ?

Pour l'heure il n'y a pas de signe de crise, l'ensemble travaille normalement, peut-être même plus intensément qu'avant. Mais je sais que si je ne trouve pas de réponse à ces questions, une crise pourrait éclater, une crise psychologique, mais aussi dans le développement de la méthode¹.

De même, lorsqu'en 1966, après une tournée d'*Ornitofilene* [*Les Amis des oiseaux*²], le premier spectacle de l'Odin Teatret, dans les pays scandinaves, Kai K. Nielsen, le maire de Holstebro, proposa à Eugenio Barba de s'y installer pour y créer une école de théâtre expérimental, Grotowski lui conseilla d'accepter cette proposition : « Si vous n'arrivez pas à obtenir un local à Oslo, vous transférer au Danemark serait le moindre mal. L'ensemble ne serait pas forcément disloqué, il pourrait même s'élargir à des acteurs danois et renforcer du même coup votre caractère scandinave³ ». À l'été 1966, Eugenio Barba et les quelques acteurs qui acceptèrent de quitter tout ce qu'ils connaissaient pour le suivre au Danemark furent effectivement accueillis à Holstebro, une petite ville du Jutland, où la municipalité leur fournit une ferme abandonnée et une petite subvention. Eugenio Barba transforma le nom de son groupe en « *Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst* [Théâtre Laboratoire Nordique pour l'Art de l'Acteur] – Odin Teatret » : en suivant le modèle de Grotowski et de Ludwik Flaszen, ce changement de nom permettait à l'Odin Teatret de revendiquer une identité de « laboratoire » et de garder une certaine liberté dans ses actions. C'est également à cette période qu'Iben Nagel Rasmussen, une jeune danoise qui avait assisté à la tournée d'*Ornitofilene*, rejoignit l'Odin Teatret – dont elle fait encore partie aujourd'hui. Ainsi, les échanges prolongés entre Grotowski et Eugenio Barba, les « mille décisions, questions terre à terre mais fondamentales, [... qui] étaient le résultat de ce corps-à-corps avec le maître, invisible et immatériel⁴ », illustrent l'évolution de la relation entre les deux créateurs, qui graduellement ne porta plus tant sur la manière de *faire* du théâtre, comme art ou comme technique, que sur la manière de *vivre* le théâtre, à la fois comme profession et comme vocation – ou, selon les termes d'Eugenio Barba, comme « patrie⁵ ».

1 J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 6 février 1965, E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 145.

2 Les premières performances d'*Ornitofilene* [*Les Amis des oiseaux*], d'après Jens Björneboe, eurent lieu en octobre 1965, alors que l'Odin Teatret résidait encore à Oslo.

3 J. GROTOWSKI, lettre adressée à Eugenio Barba le 14 janvier 1966, E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 165-166.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Maître invisible », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 109.

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 220.

Toutefois, il est important de préciser que malgré la petite subvention allouée par la municipalité de Holstebro, les conditions de travail à l'Odin Teatret étaient très différentes de celles de Grotowski, « diplômé, fonctionnaire directeur d'un théâtre subventionné par l'État, à l'abri de soucis financiers¹ » – tout du moins, comme nous l'avons vu, à partir de son installation à Wrocław. Pour assurer la survie de l'Odin Teatret, il était donc nécessaire de trouver des moyens de financer le travail et de payer les acteurs, qui avaient abandonné leur vie à Oslo pour suivre Eugenio Barba. L'une des solutions trouvées par Barba fut l'organisation régulière, dès juillet 1966, c'est-à-dire tout juste un mois après l'installation de l'Odin Teatret à Holstebro, de stages et de séminaires pratiques. Ces événements « qu'aucune autre institution ne proposait alors au Danemark² », qui avaient généralement lieu au printemps et en été, et auxquels participèrent de nombreux grands pédagogues³, servaient une triple fonction : ils offraient aux jeunes acteurs inexpérimentés de l'Odin Teatret l'opportunité de se former auprès de grands maîtres internationaux ; permettaient au théâtre de remplir ses caisses⁴ ; et « justifia[ent] en outre [son] appellation de “laboratoire⁵” ». C'est de cette manière que, dès les premières années de son existence, s'est constituée l'identité de travail de l'Odin Teatret, entre amateurisme et travail acharné. Par ailleurs, deux événements vinrent, dès les commencements, renforcer la marginalité qui deviendrait par la suite une revendication identitaire de l'Odin Teatret. Premièrement, en 1967, Eugenio Barba tenta d'inviter les ayants droit de Bertolt Brecht⁶ et plusieurs membres du Berliner Ensemble⁷ à diriger un séminaire à Holstebro – une invitation qui fut dans un premier temps acceptée, avant d'être déclinée lorsque Helene Weigel découvrit que « l'Odin Teatret n'était pas une institution prestigieuse et que de surcroît il était en province. Pour le Berliner Ensemble ç'aurait été déchoir⁸ ». Le deuxième événement qui contribua à la marginalité revendiquée par l'Odin Teatret fut l'échec cuisant qu'il connut au Colloque d'Ivrea où,

1 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Holstebro », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 97.

3 Notamment Grotowski Ryszard Cieślak, Rena Mirecka et Antoni Jahołkowski ; les mimes Stanisław Brzozowski et Yves Lebreton ; les metteurs en scène et pédagogues Julian Beck, Joseph Chaikin, Dario Fo, Ingemar Lindh, Judith Malina, Charles Marowitz et Ellen Stewart ; la chanteuse d'opéra Jolanda Rodio ; les clowns italiens Alfredo, Carlo et Romano Colombaioni ; les maîtres balinais I Made Djimat et I Made Pasek Tempo, le maître de nō Hideo Kanze, et les maîtres de formes performatives indiennes Krishna Nambudiri, Rangunath Panigrahi, Sanjukta Panigrahi Shanta Rao et Uma Sharma ; ainsi qu'un certain nombre d'« alliés » ou de sympathisants de l'Odin Teatret, notamment Marc Fumaroli, Renée Saurel et Erik Veaux.

4 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Holstebro », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 97 : « Les membres de l'Odin se chargeaient de toutes les tâches pratiques : administration, traduction, ménage, repas, vaisselle, transport. On réduisait ainsi les frais, et l'argent des subventions et des participants permettait de payer les artistes invités et de faire des réserves. »

5 *Ibid.*

6 Helene Weigel, Barbara Schall et Ekkehard Schall, la femme, la fille et le gendre de Brecht.

7 Joachim Tenschert et Manfred Wekwerth.

8 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Holstebro », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 98.

en juin 1967, à l'invitation de Franco Quadri¹, Eugenio Barba et ses acteurs présentèrent des extraits d'*Ornitofilene* et des démonstrations de travail. Ce colloque, organisé par Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini et Franco Quadri, et auquel participèrent notamment Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Dario Fo, Mario Ricci, Luca Ronconi et Carlo Quartucci, fut l'un des événements fondamentaux de la naissance du « *Nuovo Teatro* [Nouveau Théâtre] » et des avant-gardes théâtrales italiennes. Toutefois, commente Daniela Visone, « le travail de l'Odin Teatret repos[ait] sur des postulats théoriques et spectaculaires trop différents de ceux qui étaient suivis en Italie à l'époque et provoqu[a] donc une sorte de fermeture défensive chez les artistes présents² ». L'expression de « fermeture défensive » est un euphémisme. Le dramaturge Ettore Capriolo, qui participa à ce colloque, se souvient :

Barba amena ses acteurs et leur fit faire une série d'exercices qui furent accueillis par les représentants de l'avant-garde italienne par un « mais celui-là est idiot ! ». Le seul qui le prit au sérieux fut [Dario] Fo. [...] Quand nous rentrâmes à Ivrea, le pauvre Barba était assis à sa table, et tous les autres étaient aux autres tables et regardaient ce Barba comme on regarde un idiot³.

Daniela Visone rapporte un témoignage encore plus cinglant : « Barba était également à Ivrea, et nous étions morts de rire lorsqu'il a montré l'entraînement de ses acteurs [...]. Je me souviens qu'il y avait moi, Carmelo [Bene], Mario [Ricci], et il y avait [Gianfranco] De Bosio qui faisait semblant de prendre des notes⁴ ! ». Lorsque nous avons eu l'opportunité d'interroger Eugenio Barba au sujet

-
- 1 Franco Quadri, le rédacteur en chef de la revue milanaise *Sipario*, était comme nous l'avons vu devenu un ami et un allié d'Eugenio Barba dès 1963, à l'occasion de leur collaboration pour l'édition d'un numéro spécial de cette revue sur le théâtre polonais, F. QUADRI (éd.), *Sipario*, n°208-209, *Teatro Polacco [Le Théâtre polonais]*, Milan, 1963. Eugenio Barba détaille sur un ton picaresque les circonstances de la naissance de leur amitié : « En partant pour l'Inde en voiture [en juin 1963] je m'arrêtai à Milan pour récupérer la rétribution qui devait financer mon voyage. Franco Quadri m'annonça d'un air désolé que l'argent n'était pas disponible, que l'éditeur Bompiani était absent, etc., etc. J'étais tellement furieux que, par pitié ou par prudence, Franco Quadri me calma en m'avançant sur ses propres deniers la moitié de la somme. De cette première rencontre orageuse sont nées une amitié et une affection que le temps et nos choix n'ont pas entamées. Franco [...] a continué à publier dans *Sipario* mes textes sur Grotowski, il m'a invité avec trois acteurs de l'Odin Teatret au mémorable colloque d'Ivrea en 1967, en 1970 il a financé de sa poche (et à perte) la tournée de *Ferai* à Milan et sa maison d'édition a publié plusieurs de mes livres. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 69, note n°27.
- 2 D. VISONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia : 1959-1967 [La Naissance du Nouveau Théâtre en Italie, 1959-1967]*, Titivillus Mostre Editoria, Pise, 2010, p. 238 : « il lavoro dell'Odin Teatret ha presupposti teorici e spettacolari troppo diversi da quelli che si seguivano in Italia in quel momento e, pertanto, provoca negli artisti presenti una sorta di chiusura defensiva ».
- 3 E. CAPRIOLO, entretien dirigé par Alfredo Tradardi et Roberto Pellerey, *Ricerca sul Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea-Torino 9-12 giugno 1967 [Recherche sur le Colloque pour un Nouveau Théâtre, Ivrea-Turin, 9-12 juin 1967]*, Associazione Itàca, Milan, 20 septembre 1986 ; cité dans D. VISONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia : 1959-1967*, op. cit., p. 238-239 : « Barba portò gli attori e fece fare una serie di esercizi accolti dagli esponenti dell'avanguardia italiana con un "ma questo è scemo !". L'unico che lo prese sul serio fu Fo. [...] Quando tornammo a Ivrea, il povero Barba era seduto al suo tavolo, e tutti gli altri stavano agli altri tavoli e guardavano questo Barba come si guarda uno scemo. »
- 4 L. DE BERNARDINIS, entretien dirigé par Roberto Pellerey, *Ricerca sul Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea-Torino 9-12 giugno 1967*, op. cit. ; cité dans D. VISONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia : 1959-1967*, op. cit., p. 239 :

de cet événement, dans le cadre d'une rencontre en ligne intitulée « De l'Inde à l'Anthropologie Théâtrale : un voyage au cœur du spectacle vivant. Un dialogue entre Eugenio Barba et Jean-Marie Pradier¹ », il nous expliqua :

Le colloque d'Ivrea a été un événement très important dans l'histoire du théâtre contemporain Italien. J'y suis arrivé grâce à l'amitié que j'avais avec l'un de ses organisateurs, Franco Quadri, qui a eu une profonde importance en Italie. Il y avait toute cette nouvelle génération de jeunes italiens, Carmelo Bene, [Carlo] Quartucci, etc., qui faisaient du théâtre d'expérimentation. Mais l'Odin ne faisait pas d'expérimentation : l'Odin avait trois ans d'expérience, mes acteurs étaient des jeunes qui avaient été refusés à l'école théâtrale, ils avaient vingt ans, donc nous étions à un degré zéro d'expérience. [...] Et la seule vision que j'avais moi-même à cette époque était : comment survivre, comment être capable de me confronter à une tâche que je n'avais jamais imaginée ! C'est-à-dire qu'au lieu d'être metteur en scène, donc d'avoir des acteurs déjà formés, et avec lesquels je pouvais compter faire des mises en scène, soudain, je me retrouvais avec des jeunes gens que je devais former ! Alors à cette époque, l'apprentissage était fondamental. Mais ce n'était pas pour les gens d'Ivrea, pour ces artistes dont tout le but était de trouver comment se confronter avec le théâtre traditionnel, et avec le pouvoir que ce théâtre avait. Donc ils nous ont considérés comme des martiens – à l'exception d'une ou deux personnes, entre autres Dario Fo. C'est là que j'ai rencontré Dario Fo et que s'est créée cette amitié, ce lien : il est ensuite venu plusieurs fois enseigner et diriger des séminaires au Danemark. Mais l'enjeu d'Ivrea, c'était vraiment le « second théâtre », ce théâtre iconoclaste, plein de rage, d'originalité, d'envie de quelque chose de nouveau – tandis que mes idéaux étaient au passé : mes modèles étaient Stanislavski, Copeau, Appia, Craig, Artaud, Meyerhold ... C'était tout à fait différent ! Nos exercices ont éveillé l'ironie de ces jeunes révoltés – de grands artistes, tous, et qui ont vraiment marqué l'histoire du théâtre italien².

Ainsi, cette « rencontre manquée entre les premiers maîtres du Nouveau Théâtre et Barba³ », qui s'explique par une différence fondamentale entre les enjeux artisanaux et pédagogiques de l'Odin Teatret et les ambitions révoltées des avant-gardes théâtrales italiennes, eut l'intérêt de révéler, au

« *A Ivrea c'era anche Barba, e siamo morti dalle risate quando faceva vedere l'addestramento degli attori [...]. Ricordo che c'eravamo io, Carmelo, Mario, e c'era De Bosio che faceva finta di prendere appunti !* »

- 1 Cette rencontre en ligne, coordonnée par Tiziana Leucci et Pierre Philippe-Meden, eut lieu le 20 juin 2022, dans le cadre du séminaire de l'EHESS intitulé « Anthropologie historique des arts nomades ».
- 2 E. BARBA, réponse à une question posée pendant la rencontre « De l'Inde à l'Anthropologie Théâtrale : un voyage au cœur du spectacle vivant. Un dialogue entre Eugenio Barba et Jean-Marie Pradier », coordonnée par Tiziana Leucci et Pierre Philippe-Meden, dans le cadre du séminaire de l'EHESS « Anthropologie historique des arts nomades », 20 juin 2022.
- 3 D. VISONI, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia : 1959-1967*, op. cit., p. 239 : « *mancato incontro tra i primi maestri del Nuovo Teatro e Barba* ».

sein de ce « théâtre parallèle¹ » ou de cet « autre théâtre² » dont le Colloque d'Ivrea fut l'un des actes fondateurs, « d'énormes différences [...], délimitant ainsi des frontières et des appartenances³ » : cette expérience contribua largement à la revendication de marginalité qui allait constituer l'*ethos* et la tradition de l'Odin Teatret, et qui mènerait Eugenio Barba, en 1976, à formuler l'idée d'un « Tiers Théâtre⁴ » – en marge à la fois du « théâtre traditionnel, protégé et subventionné au nom des valeurs culturelles qu'il semble transmettre⁵ », et du « théâtre d'avant-garde, expérimental, de recherche, ardu ou iconoclaste, théâtre de mutations, en quête d'une nouvelle originalité, défendu au nom du dépassement nécessaire de la tradition, ouvert aux innovations artistiques et sociales⁶ », c'est-à-dire du « Nouveau Théâtre » défendu au Colloque d'Ivrea.

2. Rites de passage, « blessures⁷ » et « obsessions⁸ » : les fondations d'une « tribu endogame⁹ »

Si dans son travail théâtral, Eugenio Barba considérait – et considère toujours – Grotowski comme son maître¹⁰, il précisa toutefois lors d'un discours prononcé en 2003, à l'occasion de la réception d'un doctorat *honoris causa* de l'Université de Varsovie, qu'il ne se considérait « ni son élève, ni son disciple¹¹ » : « Ses interrogations sont devenues les miennes. Mes réponses sont de

1 E. BARBA, entretien dirigé par Alfredo Tradardi, *Ricerca sul Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea-Torino 9-12 giugno 1967*, op. cit. ; cité dans D. VISIONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia : 1959-1967*, op. cit., p. 240 : « teatro parallelo ».

2 *Ibid.* : « altro teatro ».

3 D. VISIONE, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia : 1959-1967*, op. cit., p. 240 : « enormi differenze [...], delineando così confini e appartenenze ».

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Tiers Théâtre », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan, 1999, p. 179.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 179-180.

7 E. BARBA, B. HAGESTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, op. cit., p. 157.

8 *Ibid.*

9 J. TURNER, *Eugenio Barba*, Routledge, Londres et New York, 2000, p. 14 : « endogamous tribe ».

10 Voir E. BARBA, B. HAGESTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, Odin Teatret, 1973, p. 156 : « S'il y a un homme que je considère comme mon maître, c'est Grotowski. Il m'a introduit dans le métier, et j'ai le plus grand respect pour ce qu'il fait. Ses idées fondamentales, sa conscience professionnelle, sont pour moi un défi continu. / Je me sens son disciple au vrai sens du mot : on est un disciple aussi longtemps qu'on s'avoue que le maître puisse toujours vous donner quelque chose, vous animer à un développement de votre personnalité vers une plus grande autonomie. Dans ce sens je suis toujours le disciple de Grotowski et je le serai encore longtemps. »

11 E. BARBA, « La maison des origines et du retour », discours prononcé par Eugenio Barba à l'occasion de la réception d'un doctorat *honoris causa* de l'Université de Varsovie le 28 mai 2003, *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, avril 2003, p. 2, consulté le 02/06/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4753/2003-warsawa-univ-fr-la-maison-des-origines-et-du-retour.pdf>. L'apparente contradiction entre cette affirmation et celle rapportée dans la note précédente s'explique par l'ambivalence du terme « disciple » : Eugenio Barba n'est pas un « disciple » de Grotowski dans le sens d'un adepte, d'un imitateur, d'un épigone ou d'un fanatique. S'il peut être considéré comme un disciple de son maître polonais, c'est parce qu'il commet envers lui cet acte de « haute trahison » que Grotowski appelait de ses vœux : « Mais il existe une haute trahison – en action, pas en paroles. Quand elle émerge de la fidélité à sa propre voie. Personne ne peut prescrire cette voie à quelqu'un d'autre ; personne ne peut la calculer. On ne peut la découvrir

plus en plus différentes des siennes¹. » En effet, après une nécessaire phase d'imitation, Eugenio Barba commença à dessiner son propre cheminement théâtral, en suivant un itinéraire très différent de celui de Grotowski. Premièrement, après une « première période “grotowskienne” de l'entraînement² » prenant essentiellement pour modèles Zygmunt Molik et Ryszard Cieślak ; à partir de 1971, les acteurs – et surtout les actrices – de l'Odin firent « éclater la carapace gymnique et matérielle des exercices³ », à l'initiative principale d'Iben Nagel Rasmussen :

Au cours des dernières étapes des répétitions de *Min Fars Hus* [*La Maison de mon père*⁴], l'une des actrices, Iben Nagel Rasmussen, commença à développer son propre entraînement. Cet entraînement consistait en une série improvisée d'exercices physiques et vocaux qu'elle estimait être le meilleur moyen de mettre à l'épreuve ses propres compétences et limites. Bien que l'entraînement collectif se soit poursuivi pendant cette période, ses expériences ne passèrent pas inaperçues et de nombreuses discussions eurent lieu entre elle, Barba et ses collègues acteurs. Peu à peu, chacun commença à développer son propre entraînement, et finalement l'entraînement collectif fut complètement abandonné. Chaque acteur explorait désormais ce qu'il jugeait important pour lui, mais dans l'environnement favorable d'une seule pièce où d'autres étaient engagés dans une recherche similaire⁵.

Cette évolution du travail à l'initiative des actrices et des acteurs de l'Odin Teatret reflète une autre différence essentielle entre le parcours d'Eugenio Barba et celui de Grotowski. En effet, à chaque étape de sa quête, Grotowski a recherché de nouveaux collaborateurs, « jeunes et poussés par des nécessités différentes⁶ », menant toujours « sa recherche éminemment personnelle en symbiose

qu'au prix d'énormes efforts ». J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky », *TDR*, *op. cit.*, p. 39 : « *But there exists a high betrayal – in action, not in words. When it emerges from faithfulness to one's own path. No one can prescribe this path for someone else; no one can calculate it. One can only discover it through enormous effort.* »

1 E. BARBA, « La maison des origines et du retour », *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, *op. cit.*, p. 2, consulté le 02/06/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4753/2003-warsawa-univ-fr-la-maison-des-origines-et-du-retour.pdf>.

2 R. DOYON, « Du modèle grotowskien à l'explosion d'Iben dans *Min Fars Hus* (1972) », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, *op. cit.*, p. 357.

3 E. BARBA, entretien avec Raphaëlle Doyon, réalisé à Holstebro, en décembre 2005, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, *op. cit.*, p. 408.

4 *Min Fars Hus* [*La Maison de mon père*] est le quatrième spectacle de l'Odin Teatret, et le premier qui soit construit sans le support d'un texte extérieur. La première eut lieu en avril 1972.

5 I. WATSON, « Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret », *Asian Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 53-54 : « *In the latter stages of rehearsal for My Father's House, one of the actresses, Iben Nagel Rasmussen, began to develop her own training. This training consisted of an improvised series of physical and vocal exercises that she felt best challenged her own skills and limitations. Despite the fact that the collective training continued during this period, her experiments did not go unnoticed, and there was a great deal of discussion between her, Barba, and her fellow actors. Gradually everyone began to develop his or her own training, and eventually collective training was abandoned altogether. Each actor now explored what he felt was important for him or her, but within the supportive environment of a single room where others were engaged in similar research.* »

6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Maître invisible », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 109.

profonde avec une autre personne¹ », un « compagnon privilégié² » qui remplaçait – et éclipsait – les précédents : Ludwik Flaszen, Eugenio Barba, Ryszard Cieślak, puis, pendant les phases du parathéâtre et du Théâtre des Sources, Jacek Zmysłowski³, et enfin Thomas Richards à partir du programme *Objective Drama* et à travers l'Art comme véhicule, jusqu'à la mort de Grotowski. À l'opposé de son maître polonais, Eugenio Barba affirme : « Pour moi le théâtre restait une aventure essentiellement solitaire qui à la fois se répétait et se niait, à travers le travail avec les *mêmes personnes*, mes acteurs⁴ ». Il explique :

Grotowski me plaçait sans cesse devant cette évidence inéluctable : un groupe de théâtre, comme n'importe quel organisme, vieillit. Le besoin de nouvelles relations, de nouveaux stimulants, de nouveaux défis pousse chaque individu à chercher sa voie et à satisfaire ses exigences personnelles. L'histoire du théâtre, depuis Copeau ou Stanislavski, ne raconte rien d'autre. Grotowski me signalait cette évidence, et je discutais indéfiniment avec le maître invisible dans le coin de la salle où nous travaillions. Devais-je accepter que les choses se passent ainsi à l'Odin ? Pouvais-je laisser s'éclipser des compagnons de tant d'années, de tant d'expériences si importantes dans ma vie [...] ? Pouvais-je vivre mon « aventure » maintenant que j'avais une position, que j'étais accepté et que je pouvais à la rigueur me passer des acteurs⁵ ?

La réponse qu'apporta Eugenio Barba à ces questions fondamentales fut radicalement différente de celle de Grotowski. Tout au long des cinq décennies de l'existence de l'Odin Teatret, à travers de permanentes remises en question des fondements du travail et de l'organisation même du groupe, Eugenio Barba protégea et nourrit la vitalité de son ensemble à travers des « tremblements de terre⁶ », c'est-à-dire des « ruptures volontaires épisodiques avec l'ordinaire des jours [...] avant que la crise, l'usure, l'essoufflement ne menace la communauté⁷ » – en tenant compte des besoins et des aspirations personnelles de chacun des membres de l'Odin Teatret. Il déclara ainsi, le 10 octobre 2004, à l'occasion de la célébration des quarante ans de l'Odin : « Aujourd'hui, je ne suis pas un gourou qui dirige. Je suis un gourou dirigé par mon groupe⁸ ». Raphaëlle Doyon souligne à ce

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Opole », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 30.

2 *Ibid.*

3 Voir *Ibid.* : « Quand Grotowski me parla de [Jacek Zmysłowski], de sa mort, sa voix trahissait l'émotion. Je crois que l'une des raisons de sa profonde amitié pour le metteur en scène américain André Gregory et pour sa femme Mercedes, réalisatrice de cinéma, fut précisément le soutien humain et économique que tous deux prodiguèrent à Jacek pendant de longs mois aux États-Unis. »

4 *Ibid.* [Italiques originaux.]

5 *Ibid.*

6 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, op. cit., consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

7 *Ibid.*

8 E. BARBA, déclaration publique lors d'un symposium international au Théâtre de Aarhus organisé à l'occasion des quarante ans de l'Odin Teatret, 10 octobre 2004 ; rapportée par R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 359, note n°1 : « *Today I am not a guru directing. I am a guru being directed by my group.* »

propos la très concrète « complémentarité des contraires entre la poigne qui s'est faite conciliante d'Eugenio [Barba] et la vitalité des actrices, une interaction dynamique qui contribu[a] à faire de l'Odin Teatret un laboratoire et le lieu d'une "esthétique de l'existence"¹ », en insistant sur l'importance essentielle, dans cette « expérimentation de nouveaux rapports sociaux et interpersonnels [... articulant] plusieurs individualités et projets autonomes² », des actrices de l'Odin Teatret, qui ont largement « réinventé les activités du groupe en les articulant à leurs aspirations et initiatives personnelles³ ». Le premier de ces « tremblements de terre » fut la décision, en 1970, alors que l'Odin Teatret était au sommet de sa renommée grâce au spectacle *Ferai*, d'arrêter brusquement les représentations et de dissoudre la compagnie pour la refonder sur de nouvelles bases, établissant de nouveaux contrats pour s'assurer que le *training* et l'artisanat théâtral restent au cœur des préoccupations des acteurs. Le deuxième eut lieu en été 1974 : alors que l'Odin Teatret fêtait ses dix ans d'existence, Eugenio Barba décida de transférer le groupe pendant cinq mois à Carpignano, un petit village dans le sud de l'Italie, grâce à l'appui de Ferdinando Taviani⁴. C'est au terme de ce séjour – pendant lequel eurent lieu, comme nous le verrons, les premiers « trocs » qui deviendraient emblématiques de la culture de l'Odin – que Roberta Carreri rejoignit le groupe⁵. Elle

1 R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 359.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Ferdinando Taviani faisait partie, aux côtés de notamment Ferruccio Marotti, Nicola Savarese et Franco Ruffini, du petit cercle d'intellectuels italiens qui, après avoir assisté à *Ferai* à la Biennale de Venise en septembre 1969, devinrent de durables « alliés » de l'Odin Teatret. Celui qui se faisait appeler « Nando » joua dès lors, et jusqu'à la fin de sa vie, le rôle de conseiller littéraire, d'avocat du diable, de théoricien érudit, d'organisateur de voyages et d'inspirateur de projets de l'Odin Teatret, et compta parmi les membres fondateurs de l'ISTA. Dans un numéro spécial de *Teatro e Storia* intitulé « *Festa per Nando* [Fête pour Nando] », rassemblant une pléthore de témoignages à la mémoire du chercheur disparu en 2020, Jean-Marie Pradier souligne l'importance de ceux qu'il appelle « *gli Italiani* [les Italiens] » dans l'édifice théorique et humain de l'Odin Teatret : « Lorsque j'ai rédigé mon premier article sur l'Odin, en 1975 après une visite à Holstebro, je ne connaissais pas *gli Italiani*. [...] Aussi la première session de l'ISTA en 1980 à Bonn me révéla-t-elle "l'École italienne" : une étonnante société de jeunes chercheurs vigoureux qui, en même temps, ne lésinaient pas sur la bienvenue aux étrangers ! Je fus frappé par leur esprit de compagnonnage et d'entreprise, unis qu'ils étaient par une sorte de pacte de sang dans une fidélité lucide avec Eugenio Barba et les acteurs et actrices de l'Odin. » J.-M. PRADIER, « Nando et le théâtre des énigmes », M. SCHINO (éd.), *Teatro e Storia*, anno XXXV, n°13, *Festa per Nando [Fête pour Nando]*, Bulzoni Editore, Rome, 2021, p. 203-204. Quelques années plus tôt, Jean-Marie Pradier mettait déjà en évidence ce « noyau dur constitué de spécialistes italiens du théâtre » qui était au cœur de l'ISTA : « Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, Claudio Meldolesi, Nicola Savarese, Piero Giacchè, Ugo Volli, Bruna Filippi, Gerardo Guccini, Anna Bandettini, Mirella Schino, Raimondo Guarino. Quel est donc en France, le metteur en scène autour duquel vit une telle *famiglia*, à laquelle il convient de joindre les étrangers ? [...] Toutefois, au-delà du problème des nationalités, l'activité de ce réseau se caractérise par l'échange : échange d'informations, envois d'articles, invitations réciproques, participation à des projets artistiques et scientifiques, critiques mutuelles sans complaisance. Indubitablement, beaucoup plus qu'une institution universitaire. Beaucoup plus qu'un collectif d'artistes. » J.-M. PRADIER, « Anatomie de l'acteur », *Théâtre/Public*, n°76-77, juillet-octobre 1987, p. 35-44 ; repris dans J.-M. PRADIER, « Nando et le théâtre des énigmes », M. SCHINO (éd.), *Teatro e Storia*, anno XXXV, n°13, *Festa per Nando [Fête pour Nando]*, op. cit., p. 204. Ces descriptions mettent en évidence l'importance essentielle des liens humains qui rassemblent non seulement les artistes et créateurs, mais également les théoriciens, chercheurs et universitaires de la « tribu » que nous étudions – et montrent que ces liens dépassent et excèdent largement la sphère artistique ou universitaire, pour donner lieu des rencontres humaines profondes.

5 Le récit fait par Roberta Carreri de ses premiers mois à l'Odin Teatret témoigne de l'austérité et de la rigueur de l'entraînement et de la vie à Holstebro – qui faisaient en quelque sorte partie du « rite d'initiation » de l'entrée à

fut « la dernière actrice formée directement par Barba¹ » : à partir des années soixante-dix, à l'initiative d'Iben Nagel Rasmussen et de Tage Larsen – et malgré les réticences initiales, voire l'« hostilité ouverte² » d'Eugenio Barba –, les actrices et les acteurs de l'Odin commencèrent à « adopter » de nouveaux membres, dont ils devaient assumer à la fois l'entraînement, l'organisation matérielle et la responsabilité financière, sur leur propre temps libre. Parmi ces « nouvelles recrues³ » se trouvèrent notamment Toni Cots et Silvia Ricciardelli⁴, Francis Pardeilhan⁵, et Julia Varley⁶, qui à partir du moment où elle fut acceptée dans le groupe devint l'une des actrices les plus importantes de l'Odin Teatret. Eugenio Barba décrit la première phase de travail des acteurs « adoptés⁷ » à l'Odin Teatret comme une véritable « période d'initiation, un rude rite de passage où

l'Odin Teatret : « L'entraînement commençait très tôt, à sept heures. Nous commençons par l'acrobatie. On entrait dans la salle, et on faisait des roulades, juste après le petit déjeuner. J'étais souvent malade. C'était un entraînement très fort, très violent. Il faisait froid et nous ne faisons pas du tout d'échauffement pour mettre le corps en condition. Ceci a mis à dure épreuve ma volonté de rester. C'était une façon de tester mon besoin d'être là. Si j'avais voulu rester simplement parce que j'aimais bien mes compagnons de travail ou parce que j'aimais le travail, je sais que je serais partie. Je suis restée parce que j'en avais besoin. Il y a une différence. » R. CARRERI, entretien avec Raphaëlle Doyon, réalisé le 21 mai 2005 à Florence, en Italie, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 418.

- 1 A. J. LEDGER, *Odin Teatret : Theatre in a New Century [L'Odin Teatret : Le théâtre dans siècle nouveau]*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012, p. 70 : « Carreri was the last actor to train directly with Barba ».
- 2 *Ibid.*, p. 71 : « overt hostility ».
- 3 *Ibid.*, p. 70 : « new recruits ».
- 4 Toni Cots et Silvia Ricciardelli furent tous deux « adoptés » en 1976 par Iben Nagel Rasmussen.
- 5 Il fut « adopté » en 1976 par Tage Larsen.
- 6 Julia Varley relate ainsi son arrivée à l'Odin Teatret en 1976, après avoir participé à un stage dirigé par Torgeir Wethal à Santa Marta, en Italie : « J'avais une relation personnelle légère avec Torgeir. J'avais parlé avec lui de la possibilité de venir un temps à Holstebro et Torgeir m'avait dit : “parles-en à Iben”. Iben avait compris que c'était Torgeir qui me prenait sous sa responsabilité. Et puis comme à l'Odin, ils ne se parlent pas entre eux, je suis arrivée avec Torgeir, qui pensait que c'était Iben qui me prenait sous sa responsabilité et Iben pensait que c'était Torgeir. / Comme personne n'a répondu à la question d'Eugenio, Iben, Torgeir et Tage ont discuté de ma situation et décidé que je pouvais participer aux entraînements de Silvia [Ricciardelli, actrice à l'Odin Teatret de 1976 à 1984] et de Toni [Cots, acteur à l'Odin Teatret de 1976 à 1984] eux-mêmes élèves d'Iben à ce moment-là. [...] Nous, les élèves, commençons notre entraînement à six heures du matin, une heure avant les acteurs de l'Odin. Je me rappelle cette chose horrible du lever à cinq heures du matin. On était en janvier, février. Il fallait pousser la voiture de Tage dans le froid pour aller travailler. Je travaillais seule toute la journée. » J. VARLEY, entretien avec Raphaëlle Doyon, réalisé le 27 novembre 2003 à Bergame, en Italie, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 440-441.
- 7 Par ailleurs, il est à noter que ce processus d'« adoption » ne s'applique pas uniquement aux acteurs, mais à tous ceux qui viennent un temps à l'Odin Teatret. Ainsi, Raphaëlle Doyon rapporte la manière dont elle-même, lors de sa période d'observation à l'Odin Teatret dans le cadre de ses recherches, fut « adoptée » par Roberta Carreri, qui fut sa « marraine », et dont Eugenio Barba, après une phase d'opposition à sa présence, l'intégra concrètement au groupe en lui donnant des tâches à accomplir : « Roberta était ma “marraine” selon l'appellation “clanique” donnée à l'actrice qui reçoit la stagiaire dont elle est responsable. Elle fut ma première interlocutrice, m'a expliqué certaines règles de fonctionnement du théâtre [et] de la troupe : les tours de nettoyage affichés dans le couloir pour l'entretien des lieux dont personne n'est exempté, la réservation des salles de travail, le panneau rouge qui indique que celle-ci est occupée, et ainsi de suite. / Je n'éprouvais aucune difficulté à entrer dans “les méandres des relations et des règles tacites de l'Odin”, un lieu où l'espace et le temps, la prise de parole et le silence, les moments d'introversión et d'extroversión, de travail et de fêtes, les rapports d'autorité sont ritualisés. [...] Deux jours après mon arrivée, j'entrais dans la salle de répétition de *Salt*. Après chacune des répétitions, plusieurs dizaines de kilos de sel devaient être balayés. Je m'empressais de me rendre utile et balayais. Quelques jours plus tard, la personne qui était chargée de la régie lumière devait quitter Holstebro. Je pris sa place au pied levé. [...] Roberta [Carreri] m'expliquait qu'en me donnant les lumières, Eugenio faisait plus que m'accepter, il me donnait un rôle dans cette fabrique spectaculaire. » R. DOYON, « Terrains et territoires à l'Odin Teatret », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 334-336.

l'on quitte la culture du corps de sa propre famille, nation et classe sociale, et où l'on se force à apprendre et à appliquer d'autres principes de comportement mental, physique et vocal¹ ». Les récits des actrices et des acteurs de l'Odin Teatret² témoignent de la difficulté, de l'austérité, voire dans certains cas de la violence de ce « processus d'acculturation forcée à travers les exercices, sans possibilité de choix ou de discussion de la part de l'élève, mais où son acceptation et sa motivation personnelle sont fondamentales³ ». Cette première phase d'initiation peut durer plusieurs années, au terme desquelles les acteurs entrent dans une seconde phase, celle de la « mise à l'épreuve⁴ », dans laquelle « ils assument la responsabilité de leur entraînement [...] établissent les principes à suivre et les appliquent aux exercices, séquences ou scènes qu'ils ont sélectionnés⁵ ». Puis, au bout de « dix à quinze ans d'expérience⁶ », commence la troisième et dernière phase de l'entraînement – qui ne connaît pas de fin, et dans laquelle les actrices et acteurs développent leur propre dramaturgie personnelle. L'entraînement de l'acteur à l'Odin Teatret semble donc correspondre à ce que Grotowski définit, dans sa conférence intitulée « L'Art du débutant » prononcée à Wrocław en juin 1978, comme un « entraînement qui sera ensuite aboli⁷ » : ayant commencé par déconstruire ses automatismes et par en reconstruire d'autres à travers un entraînement extrêmement rigoureux et mené sur de longues années, l'acteur en arrive finalement à un stade où, comme le Samourai « au moment où il devient un vrai guerrier, il doit tout oublier⁸ ». Comme nous l'avons évoqué, et comme nous le montrerons plus en détail en étudiant le Théâtre des Sources, Grotowski considérait cette voie comme légitime, mais lui préférerait une seconde voie, qu'il nommait le « déconditionnement⁹ ». Toutefois, comparable en cela au *kathakali*, aux arts martiaux ou à certaines formes performatives traditionnelles extra-occidentales, il apparaît que l'entraînement à l'Odin Teatret fonctionne comme une véritable « initiation¹⁰ », dont la portée excède très largement la dimension technique : c'est à travers cet « entraînement pluridécennal avec une capacité de mutation qui manifeste invention et

1 E. BARBA, « Un jardin tout à soi », *Jeu*, n°129, 2008, p. 64.

2 Voir notamment les récits des premiers mois à l'Odin Teatret de Roberta Carreri et de Julia Varley rapportés en notes ci-dessus. Voir également les écrits autobiographiques de J. VARLEY, *Wind in the West : A Character's Novel [Vent à l'Ouest : Le Roman d'un personnage]*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1997 ; et de R. CARRERI, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret [Traces. Training et histoire d'une actrice de l'Odin Teatret]*, Il Principe Costante Edizioni, Milan, 2007.

3 E. BARBA, « Un jardin tout à soi », *Jeu*, *op. cit.*, p. 64.

4 *Ibid.*, p. 65.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 J. GROTOWSKI, « Wandering Towards a Theatre of Sources [Errant vers un Théâtre des Sources] », extraits de la conférence de Grotowski intitulée *The Art of the Beginner [L'Art du débutant]*, organisée à Wrocław, le 5 juin 1978, par l'International Theatre Institute (ITI) ; rassemblés et traduits en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 228 : « a training which will be later abolished ».

8 *Ibid.* : « But at the point that he becomes a real warrior, he must forget everything. »

9 *Ibid.*, p. 229 : « untaming ».

10 E. BARBA, « Un jardin tout à soi », *Jeu*, *op. cit.*, p. 64.

indépendance¹ », dont Eugenio Barba affirme que « ce sont les actrices – et moins les acteurs – qui ont réalisé cette expérience unique dans l'histoire du théâtre² », que s'est constitué l'*ethos* de travail – à la fois collectif³ et individuel⁴ – de chacun des membres de l'Odin Teatret, en même temps que « l'éclosion de sa propre dramaturgie d'acteur⁵ ». Ainsi, ce long processus d'apprentissage puis d'individuation, à travers un travail quotidien sur l'artisanat du métier d'acteur, est au cœur de la culture et de la tradition de l'Odin Teatret – qui comme nous l'avons formulé à propos du Théâtre Laboratoire, n'est pas tant une communauté d'esprit, rassemblée par des valeurs et des idées, qu'une communauté de corps et de pratiques. Qui plus est, c'est à travers ce « rude rite de passage⁶ » que les nouveaux membres sont accueillis et incorporés au sein de la « tribu endogame⁷ » de l'Odin Teatret, comparable en cela à un « organisme qui grandit de l'intérieur⁸ » et dont l'existence communautaire entremêle largement les relations de travail et la vie privée⁹. Eugenio Barba attribue en partie la longévité de son groupe à cette spécificité : « Beaucoup des changements et des solutions qui ont permis au même noyau de personnes de collaborer pendant plus de quarante ans trouvent leur origine dans une tendance endogame : la rotation des partenaires à l'intérieur de notre petite enclave¹⁰ ». Cette dimension d'enclave, renforcée par la vie commune et par l'*ethos* collectif qui se développait dans le travail, valut parfois à l'Odin Teatret d'être considéré comme un « théâtre

1 *Ibid.*, p. 66.

2 *Ibid.*

3 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La dérive des exercices », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 170 : « Au début de la carrière d'un acteur, le *training* sert à l'introduire dans le milieu théâtral qu'il a choisi. »

4 *Ibid.*, p. 170-171 : « Si l'acteur est assez persévérant, sans indulgence avec lui-même [...], le *training* le conduira vers son autonomie. La fonction du *training* s'inverse : au début il servait à intégrer l'acteur novice dans un milieu, maintenant il sert à sauvegarder son indépendance par rapport à ce même milieu, au metteur en scène, au public. »

5 E. BARBA, « Un jardin tout à soi », *Jeu*, op. cit., p. 65.

6 *Ibid.*

7 J. TURNER, *Eugenio Barba*, Routledge, Londres et New York, 2000, p. 14 : « *endogamous tribe* ».

8 *Ibid.* : « *an organism which grows from the inside* ».

9 Roberta Carreri affirme par exemple : « En réalité, pour moi, il n'y a pas de dichotomie entre vie privée et vie professionnelle ; il n'y a que ma vie, mon identité. » R. CARRERI, entretien avec Raphaëlle Doyon, réalisé en avril 2002 à Holstebro, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 423. Après avoir été acceptée au sein de l'Odin Teatret, Torgeir Wethal devint son compagnon – tant de travail que de vie. En 2020, dix ans après la mort de Torgeir Wethal, Roberta Carreri créa en son hommage le spectacle *Flowers for Torgeir [Des Fleurs pour Torgeir]*. Par ailleurs, Julia Varley – qui elle-même entretenait une liaison légère avec Torgeir Wethal lorsqu'elle a rejoint l'Odin Teatret – explique : « À ce moment-là [dans les années soixante-dix], plusieurs personnes étaient arrivées à l'Odin parce qu'elles avaient une relation personnelle avec un acteur. Eugenio s'opposait alors à leur présence très fortement. [...] Nous étions plusieurs dans ce cas. Eugenio a accepté que je reste seulement quand je me suis mariée avec Tage [Larsen]. Il a vu que c'était quelque chose de sérieux. » J. VARLEY, entretien avec Raphaëlle Doyon, réalisé le 27 novembre 2003 à Bergame, en Italie, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 443. Raphaëlle Doyon commente cet événement : « Un Pierre Bourdieu parlerait de stratégies matrimoniales irréfléchies. Le rite de passage de Roberta [Carreri] tient à sa résistance physique. Celui de Julia relève davantage d'une intégration par le mariage avec un des membres les plus actifs du théâtre à cette époque, Tage Larsen. » *Ibid.*, note n°1.

10 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « Winds that burn [Vents qui brûlent] », *On Directing and Dramaturgy : Burning the House*, op. cit., p. 180 : « *Many of the changes and solutions which have enabled the same core of people to collaborate for more than 40 years originate from an endogamous tendency: the rotation of partners inside our small enclave.* »

de sectaire¹ ». En 1967, l'écrivain Bent Hagedsted réalisa un entretien extrêmement important avec Eugenio Barba, dans lequel ce dernier formula plusieurs réflexions essentielles pour comprendre l'Odin Teatret². Confronté par Bent Hagedsted à propos de ces accusations de sectarisme, Eugenio Barba répondit :

Plus qu'ailleurs, dans le théâtre, par ce moyen qui nous permet de nous définir par rapport aux autres, il s'agit d'avoir un point de départ précis. Nous ne savons pas à quel résultat on aboutira. Et c'est justement pour cela que nous devons, au départ, avoir une orientation d'autant plus ferme, d'autant plus rigoureuse, pour ne pas être détruits et rongés complètement par des compromis et par des difficultés de parcours. [...] Nous choisissons nos acteurs non pour leur talent, mais pour leur force d'âme, leur générosité, leur persévérance. Nous [...] essayons d'édifier un théâtre où chaque membre de la communauté ne se sente pas comme un pion qui est dirigé par un patron lointain comme dans une grande industrie culturelle, mais où chacun sent qu'il a sa place particulière dans cette petite société et assume sa part de responsabilité dans tout le travail – physique, technique, administratif autant qu'artistique. *Si la définition du sectarisme c'est une démarche cohérente, mais d'autant plus libre et ouverte qu'elle est disciplinée, eh bien, alors nous sommes sectaires*³.

Par ailleurs, dans ce même entretien, Bent Hagedsted permit à Eugenio Barba de lever un certain nombre de malentendus autour de sa pratique théâtrale, notamment l'assimilation fréquente des spectacles de l'Odin Teatret à des « rites religieux⁴ », à un « retour aux origines⁵ », à une forme de « mysticisme⁶ » ou à la volonté de « fonder une nouvelle religion⁷ ». Saisissant cette opportunité – probablement complice – de répondre à ces accusations ou à ces incompréhensions, Eugenio Barba expliqua :

Ne me faites pas passer pour le fils de Dieu. [...] Ceux qui parlent des « résonances religieuses » de nos spectacles parlent du fond religieux qui est en eux, qu'ils refusent de connaître, et qu'ils projettent sur le test de Rorschach⁸ que nous leur proposons. En parlant ainsi, ils nous apprennent

1 E. BARBA, B. HAGEDSTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, Odin Teatret, 1973, p. 156.

2 Cet entretien fut dans un premier temps publié dans *TDR*, en 1969, ce qui contribua à la reconnaissance internationale de l'Odin Teatret. Voir E. BARBA, B. HAGEDSTED, J. R. HEWITT (trad.), « A Sectarian Theatre: An Interview with Eugenio Barba [Un théâtre de sectaire : Un entretien avec Eugenio Barba] », *TDR*, vol. 14, n°1 (Automne, 1969), p. 55-59.

3 *Ibid.*, p. 156-157. [Nous soulignons.]

4 *Ibid.*, p. 157.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 Marc Fumaroli employa cette même expression de « test de Rorschach » pour décrire le deuxième spectacle de l'Odin Teatret, *Kaspariana*. Voir M. FUMAROLI, F. P. BAUMAN (trad.), « Eugenio Barba's "Kaspariana" », *TDR*, vol. 13, n°1 (Automne, 1968), p. 54 : « a Rorschach test ». Il est difficile de déterminer lequel des deux hommes

davantage sur eux-mêmes que sur nous. [...] Vous avez parlé de rites religieux. Encore faudrait-il s'entendre sur le sens de ce mot. Aujourd'hui c'est devenu une tarte à la crème de la critique dramatique. Mais à l'origine, c'est un mot du vocabulaire de l'histoire des religions. Un rite, c'est un procédé technique lié à une foi religieuse. [...] Un rite est toujours fondé sur la répétition d'un acte accompli à l'origine des temps par un dieu ou par un héros. Au moment où on détache ce procédé technique de la foi religieuse qui lui donne sens, il n'existe plus de rite, mais une formule vide que les critiques appliquent sur les phénomènes théâtraux quand ils n'ont plus d'étiquette pour les cataloguer¹.

Eugenio Barba, en critiquant l'étiquette facile du rituel comme une « tarte à la crème de la critique dramatique », semble ainsi en accord avec Grotowski sur le fait qu'en l'absence d'un « ciel commun de croyance² » qui fonde son efficacité, le rite n'est qu'une « formule vide ». Il poursuit :

Mais ce qui dans notre théâtre peut faire parler de « rites », c'est ce que j'appellerais plutôt des modèles de conduite. Cela n'a rien à voir avec la religion. Ce sont des *réactions biologiques qui surgissent dans des situations extrêmes*. [...] Dans notre théâtre, nous nous efforçons de faire apparaître, puis de canaliser et discipliner ces modèles de conduite [...]. Nous tâchons au cours de notre travail de *percer nos réflexes socialement conditionnés pour atteindre notre noyau vivant et originel*, et de *discipliner ce processus en signes et en situations* ; que tout cela parfois évoque la gestuelle hiératique de certains rites religieux, ou de certains théâtres orientaux ritualisés, nous n'y pouvons rien³.

Là encore, les résonances avec le travail mené par Grotowski sont nombreuses : au terme d'un long travail de déconditionnement du corps et de l'esprit apparaissent des réactions organiques ou « biologiques », à partir desquelles sont élaborés des « modèles de conduite » – ce qui dans la terminologie du Théâtre Laboratoire s'appelait des « partitions physiques » – qui permettent de « discipliner ce processus en signes et en situations », et qui sont ensuite articulés pour avoir un effet concret sur les spectateurs. Il nous semble toutefois nécessaire de contredire ici Eugenio Barba

emprunta cette formule à l'autre : Marc Fumaroli comptant parmi les « alliés » de l'Odin Teatret, il est probable que cette expression appartienne à un vocabulaire commun, construit à travers des échanges réguliers.

1 E. BARBA, B. HAGEDSTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences, op. cit.*, p. 157-158.

2 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 22. Les formules d'Eugenio Barba sont souvent très proches de celles de Grotowski à ce sujet, comme dans E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Théâtre et révolution », *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*, p. 39-40 : « Seule une communauté unie par des liens forts et profonds, et par une vision commune de la vie, peut réagir unanimement à un spectacle qui, puisant aux sources de sa foi et de sa vie spirituelle, devient une possibilité d'action. Aujourd'hui il n'existe plus de public homogène, mais des publics qui sont le reflet de notre société éclatée. Dès l'instant où le fonds commun a disparu – celui de la foi religieuse et d'un code moral authentique – aucune forme de théâtre ne peut prétendre être populaire, c'est-à-dire être capable d'engager totalement la communauté. »

3 E. BARBA, B. HAGEDSTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences, op. cit.*, p. 158-159. [Nous soulignons.]

sur un point fondamental – ce qui, de manière paradoxale, lui donnera entièrement raison sur un autre. Dans sa critique des comparaisons hâtives de son théâtre au rituel, Eugenio Barba présente ce dernier comme un simple « procédé technique lié à une foi religieuse¹ », dont les actions ne seraient en quelque sorte que les illustrations d'un sens qui les précède et les soutient. Cependant, comme nous l'avons montré précédemment à l'aide de l'analyse proposée par Michael Houseman du fonctionnement concret des actions rituelles, l'assimilation de l'efficacité de ces actions à la croyance collective qui les justifie constitue une lecture réductrice, ancrée dans une vision fonctionnaliste du rituel. En effet, c'est de l'accomplissement même de ces actions que naît le besoin d'un sens, et non l'inverse :

Les participants à un rituel se livrent ainsi à des actes concrets et prescrits dont la signification exacte [...] demeure néanmoins obscure. Une conséquence importante est que, *pour conférer du sens à leurs actes, les participants doivent nécessairement postuler l'existence d'une source autre d'intelligibilité et d'efficacité*, à caractère extra-ordinaire, contenue et activée par le rituel lui-même. [...] L'accomplissement du rituel apparaît ainsi comme la répétition nécessaire et adéquate d'actions hautement significatives plutôt que comme une invention arbitraire.

Dans cette perspective, *l'adhésion des participants à l'efficacité présumée du rituel* qu'ils entreprennent [...] *résulte moins des interprétations* [...] qu'ils sont susceptibles de faire du rituel en question *que des conditions pragmatiques bien définies de la réalisation de ce rituel*. C'est cette réalisation du rituel – le fait même de le faire – qui engendre les types d'expériences moteurs de l'adhésion aux « vérités » irréfutables et pourtant difficiles à définir que les rituels sont dits établir².

Dans cette optique, la définition que fait Eugenio Barba du rituel comme la simple incarnation d'un système de croyances, sans lequel il ne serait qu'une coquille vide, est réductrice et erronée³. Cependant, cette réfutation explique et justifie paradoxalement sa première affirmation, selon laquelle les « résonances religieuses⁴ » que certains critiques voient dans les spectacles de l'Odin Teatret tiennent en réalité du « fond religieux qui est en eux, qu'ils refusent de connaître, et qu'ils

1 *Ibid.*, p. 158.

2 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 188-189. [Nous soulignons.]

3 Eugenio Barba affirme lui-même, à propos des *Katas*, qui sont des formes performatives orientales appartenant au champ des arts martiaux, transmises de maître à disciple : « Dans certains cas, le titre et le commentaire qui accompagnent un *Kata*, cette espèce de hiéroglyphe-en-action, s'est perdu et le *Kata* se présente comme une partition sans contenu manifeste. [...] L'expérience montre que l'acteur qui apprend à exécuter un *Kata* qui pour lui est une partition précise mais vide, s'il le répète inlassablement, finit par le personnaliser, découvrant ou rénovant son sens. Dans les faits, il n'existe pas de partition vide. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Vivre selon la précision d'un dessin », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, *op. cit.*, p. 198-199. Cette affirmation montre qu'Eugenio Barba est conscient du fait que c'est de l'accomplissement même d'actions prescrites et codifiées, et non de leur contexte religieux, spirituel ou culturel supposé, que naît le sens de ces actions.

4 E. BARBA, B. HAGESTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, *op. cit.*, p. 158.

projetent sur le test de Rorschach¹ » que constituent ces spectacles : confrontés à la « gestuelle hiératique² » et fascinante des acteurs de l'Odin, à ces actions denses, puissamment évocatrices, mais en même temps opaques et difficilement intelligibles, les spectateurs³ sont poussés à « postuler l'existence d'une source autre d'intelligibilité et d'efficacité, à caractère extra-ordinaire⁴ », et de « “vérités” irréfutables et pourtant difficiles à définir⁵ » pour donner un sens à ces actions⁶. Une nouvelle fois, c'est la question du « mode de participation⁷ » ou du « régime d'attention⁸ » à l'événement spectaculaire qui est ici en jeu : quoiqu'en dise Eugenio Barba, présence fascinante des acteurs et la structure même des spectacles de l'Odin Teatret semblent orienter les spectateurs vers un « mode de participation rituel⁹ », et les pousser à y chercher un sens caché. C'est ce qui amena Marc Fumaroli, comme nous l'avons vu, à comparer les corps des acteurs dans le spectacle *Kaspariana* à des « pierres de Rosette biologiques, attendant qu'un Champollion du théâtre déchiffre en eux un langage séminal antérieur à notre langage (et obscurci par lui) et auquel notre langage doit son existence même¹⁰ ». Dans son *Traité d'Anthropologie Théâtrale*, Eugenio Barba précise, à propos des principes qui gouvernent la présence scénique de ses acteurs : « Le travail sur la pré-expressivité de l'acteur sert à créer un corps-en-vie *qu'il ne s'agit pas d'idolâtrer comme une valeur en soi*¹¹ ». En effet, la valeur réelle de ce travail réside dans le fait que de cet « horizon pré-expressif, pour peu qu'on l'explore avec précision et qu'on obéisse à ses principes, *émergent des détails, des traces, des symptômes, des indices* qui entraînent l'acteur, le metteur en scène, le spectateur vers *des significations qui ne sont pas évidentes*¹² ». Ainsi, en affirmant que l'efficacité des actions accomplies par les acteurs réside dans le fait qu'elles génèrent, chez ceux qui les accomplissent ou ceux qui en sont témoins, des « significations qui ne sont pas évidentes », Eugenio Barba rejoint pleinement la définition du rituel proposée par Michael Houseman. S'il se défend, en

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 Nous considérons ici les spectateurs comme des participants, certes immobiles, mais néanmoins actifs, du rituel spectaculaire – c'est-à-dire qu'ils adoptent un « mode de participation rituel » face aux spectacles de l'Odin Teatret.

4 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 188-189.

5 *Ibid.*

6 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Pré-expressivité et niveaux d'organisation », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*, p. 167 : « Le spectateur voit des résultats : des acteurs qui expriment des sentiments, des idées, des pensées, des actions, autrement dit quelque chose qui a une intention et une signification. *Il croit donc que cette intention et cette signification sont à l'origine du processus.* Mais analyser le résultat est une chose, et comprendre comment on y est parvenu, par quelle utilisation du corps-esprit, en est une autre. » [Nous soulignons.]

7 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir, op. cit.*, p. 24.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

10 M. FUMAROLI, F. P. BAUMAN (trad.), « Eugenio Barba's “Kaspariana” », *TDR, op. cit.*, p. 54 : « *biological Rosetta stones, waiting for some Champollion of the theatre to decipher in them a seminal language which predates (and is obscured by) our language and to which our language owes its very existence* ».

11 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le sourire de la mère », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*, p. 183. [Nous soulignons.]

12 *Ibid.*, p. 184. [Nous soulignons.]

répondant à Bent Hagedsted, de chercher à *faire du rituel*, c'est avant tout pour mettre en garde contre les interprétations faciles et les catégorisations hâtives, et pour mettre en échec ce qu'il considère comme « la tarte à la crème de la critique dramatique¹ ».

Enfin, toujours dans cet important entretien, Bent Hagedsted provoque Eugenio Barba en lui rapportant : « Beaucoup pensent que votre forme de théâtre n'a aucune chance de développement. Quand on a vu le théâtre de Barba une fois on l'a vu pour toujours² ». À cette accusation – dont Grotowski fut également la cible³ – Eugenio Barba répond : « [...] il existe des motifs essentiels qui nous semblent vitaux, on dirait des blessures, des obsessions qu'on approfondit et autour desquels on tourne, et retourne constamment. C'est ce qui donne à l'œuvre, et à la suite des œuvres, sa cohérence organique, vivante⁴ ». Profondément ancrées dans la biographie d'Eugenio Barba⁵ et de ses acteurs, ces « blessures » – le déracinement, l'exil, le rejet, l'aliénation, le racisme – et ces « obsessions » – le besoin d'appartenance, la rencontre, l'artisanat, la discipline, la liberté, la différence, la révolte – ont constitué la matrice ou l'« humus⁶ » de la culture, de la tradition et des spectacles de l'Odin Teatret : « Or ce cri fondamental, ce nœud d'émotions utopiques, nous les rendons manifestes dans nos spectacles, mais toujours en tension avec le mutisme, la lâcheté, et le conformisme de nos comportements quotidiens⁷ ». Ce fut *Ferai*, le troisième spectacle de l'Odin

1 E. BARBA, B. HAGEDSTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, *op. cit.*, p. 158.

2 *Ibid.*, p. 157.

3 Comme nous l'avons évoqué précédemment, Raymonde Temkine, fidèle à sa mission, défendit Grotowski face à ces accusations, dans R. TEMKINE, « Homme du XXIème siècle », *Grotowski*, *op. cit.*, p. 102 : « Planchon déclare : “Les adversaires de Grotowski affirment que quelle que soit la pièce qu'il présente, c'est toujours la Passion du Christ qui est devant nous”. Ces adversaires n'étant pas autrement désignés, je ne peux répondre qu'à Planchon qui s'est fait leur porte-parole. [...] Oui, sans doute, “les rapports entretenus entre le Christ et ses bourreaux”, comme dit Copfermann, hante Grotowski : *Les Aïeux*, *Faust*, *Le Prince constant*. N'y a-t-il pas une race de créateurs qui retournent et creusent toujours le même terrain, des œuvres qui fleurissent les unes après les autres du même humus. Dostoïevski, par exemple ; et Brecht, après tout. Se renouveler, est-ce papillonner ou se reconvertir ? »

4 E. BARBA, B. HAGEDSTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, *op. cit.*, p. 157.

5 Voir notamment E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Second flash-back », *La Terre de cendres et de diamants*, *op. cit.*, p. 91-92 : « Sur le “Talabot” j'ai découvert de façon concrète les principes philosophiques de Marx et d'Héraclite : la lutte des classes et l'épigramme, la course des contraires. [...] Je faisais l'expérience de la prodigalité des marins et de leur racisme. Il arrive un moment où l'on est obligé de se définir par rapport aux autres : pour eux j'étais *dago*, “sale rituel”. Fallait-il accepter ou refuser d'être appelé et traité ainsi ? Quelques petites cicatrices me rappellent certains différends avec les marins les plus agressifs. » Dans ses conférences, séminaires et interventions publiques, Eugenio Barba explique fréquemment que cette expérience d'Italien exilé en Norvège fut essentielle dans le développement de sa personnalité et de son éthique de travail – ce qu'il explique dans E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Genèse de l'Anthropologie Théâtrale », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, *op. cit.*, p. 21 : « La nécessité de déceler la position des autres à mon égard, quotidiennement, maintenant tous les sens aux aguets. [...] C'est ainsi qu'au cours de mon voyage d'émigrant se sont forgés des instruments pour mon métier de metteur en scène : celui qui, constamment à l'affût, scrute l'action de l'acteur. C'est avec ces instruments que j'ai *appris à voir*, à localiser l'endroit du corps où naît une impulsion, comment elle se déplace, selon quel dynamisme et quel parcours. » Jean-Marie Pradier résume cette expérience en affirmant qu'Eugenio Barba est devenu ainsi « éthologue malgré lui ». J.-M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, *op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

6 R. TEMKINE, « Homme du XXIème siècle », *Grotowski*, *op. cit.*, p. 102.

7 E. BARBA, B. HAGEDSTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, *op. cit.*, p. 162.

Teatret, qui fit résonner ce « cri fondamental » sur la scène internationale, et qui « porta la renommée de l'Odin à son apogée¹ » : après sa création en juin 1969, le spectacle connut un succès considérable lorsqu'il fut présenté successivement au Festival du Théâtre des Nations à Paris², au Festival International de Théâtre de Belgrade³ (BITEF), et à la Biennale de Venise⁴, où comme nous l'avons vu, Eugenio Barba rencontra Ferruccio Marotti⁵ – et à travers lui tout un réseau de jeunes universitaires italiens qui devinrent rapidement un « noyau fidèle, attentif et actif de collaborateurs de l'Odin⁶ », et continue constituent aujourd'hui encore une part essentielle de la « tribu endogame⁷ » de l'Odin Teatret.

3. Du « Tiers Théâtre » à l'« Anthropologie Théâtrale » : la marginalité pour identité, l'interculturalisme pour horizon, le théâtre pour patrie

Dès son installation à Holstebro, l'Odin Teatret fit d'énormes efforts pour s'intégrer au paysage et à la vie locale de cette petite ville de province qui l'avait accueilli dans le cadre de sa politique de renouvellement culturel. Pour justifier son appellation de « théâtre laboratoire » et s'intégrer à la population locale, qui s'interrogeait sur la raison d'être de ce théâtre qui ne produisait pas de spectacles chaque semaine, Eugenio Barba s'efforça de démontrer la vocation professionnelle de son groupe : chaque jour, les horaires de travail des acteurs de l'Odin Teatret étaient « alignés sur ceux des travailleurs de la ville⁸ », l'entraînement commençant à sept heures du matin. Les habitants de Holstebro pouvaient ainsi constater le sérieux et la rigueur du travail artisanal mené quotidiennement par les acteurs. Les stages, les ateliers de formation et les séminaires pratiques

1 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

2 Du 20 au 28 juin 1969. Marc Fumaroli, déjà acquis à la cause de l'Odin Teatret depuis sa découverte de *Kaspariana*, écrivit une critique élogieuse de *Ferai* qui fut publiée dans *TDR*, contribuant ainsi à sa renommée internationale. Voir M. FUMAROLI, F. P. BAUMAN (trad.), « Eugenio Barba's "Kaspariana" [Kaspariana par Eugenio Barba] », *TDR*, vol. 13, n°1 (Automne, 1968), p. 46-56.

3 Du 1er au 25 septembre 1969. Comme nous l'avons vu, lors de cette prestigieuse édition du Festival BITEF – auquel participèrent également Richard Schechner et The Performance Group avec *Dionysus in '69*, ainsi que Luca Ronconi et Peter Schumann avec le Bread and Puppet Theatre –, Grotowski, qui était l'invité d'honneur du festival, porta un jugement extrêmement critique sur l'ensemble des spectacles d'avant-garde présentés au Festival, à l'exception de *Ferai*.

4 Le 30 septembre 1969.

5 Voir notamment l'entretien que Ferruccio Marotti réalisa à cette occasion : F. MAROTTI, « Intervista con Eugenio Barba e Torgeir Wethal [Entretien avec Eugenio Barba et Torgeir Wethal] », F. TAVIANI (dir.), *Il libro dell'Odin – Il Teatro Laboratorio di Eugenio Barba [Le Livre de l'Odin – Le Théâtre Laboratoire d'Eugenio Barba]*, Feltrinelli Editore, Milan, 1975, p. 9-10.

6 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

7 J. TURNER, *Eugenio Barba, op. cit.*, p. 14 : « endogamous tribe ».

8 A. J. LEDGER, *Odin Teatret : Theatre in a New Century [L'Odin Teatret : Le théâtre dans siècle nouveau]*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012, p. 11 : « aligned with the town's workers ».

auxquels participaient, comme nous l'avons vu, des pédagogues de renom de la scène internationale, contribuèrent également à affirmer l'*ethos* de l'Odin Teatret et à développer son ancrage à Holstebro. Toutefois, au début des années soixante-dix, face au risque de la « lassitude du groupe à vivre replié sur lui-même en s'acharnant à l'entraînement¹ », parallèlement à cet investissement croissant dans la vie locale² et à la transformation et l'individualisation de l'entraînement des acteurs à l'initiative d'Iben Nagel Rasmussen³, Eugenio Barba décida d'opérer le deuxième des nombreux « tremblements de terre⁴ » qui marqueraient l'histoire de l'Odin : pendant cinq mois, les acteurs de l'Odin Teatret se retirèrent en Italie, à Carpignano Salentino, un petit village des Pouilles, pour y travailler « dans un isolement presque total⁵ » sur leur prochain spectacle, *Come ! And the Day Will Be Ours [Viens ! Et le jour sera à nous]*. Cette expérience marqua un tournant essentiel dans le parcours de l'Odin Teatret, comme le souligne Lluís Masgrau :

Soudain, les habitants du village se retrouvent avec un corps étranger⁶ qui se présente comme un « groupe de théâtre », mais qui ne semble pas du tout correspondre à la catégorie « théâtre ». Qui sont ces jeunes Scandinaves qui, bien qu'ils se présentent comme des acteurs, s'installent ici pour longtemps, se lèvent tous les jours à cinq heures du matin, travaillent autant ou plus que nous, et ne montent aucun spectacle ? La curiosité des paysans de Carpignano incite le groupe à se confronter à la réalité sociale du lieu. [...] Cela donne lieu à toute une série d'activités qui semblent contredire le parcours antérieur de l'Odin : séances de *training* ouvertes, parades de rue, spectacles de clowns, trocs. [...] L'expérience de Carpignano confronte l'Odin au problème de son identité : brusquement, Barba et ses acteurs se rendent compte que pendant toutes ces années, pensant renouveler le théâtre, ils ont en fait construit un groupe avec une dynamique, des valeurs,

-
- 1 R. DOYON, « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba », Y. ABDELKADER, S. BAZILE, O. FERTAT (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, op. cit., consulté le 05/09/2022 : <https://books.openedition.org/pub/35058?lang=en>
 - 2 Voir R. DOYON, « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba », Y. ABDELKADER, S. BAZILE, O. FERTAT (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003, note n°21 : « En avril 1970, Iben Nagel Rasmussen et Torgeir Wethal travaillent avec les enfants de l'école primaire de Humlebaek et leur font faire certaines des acrobaties du *training*, ou bien les sensibilisent à la musique jouée dans Min Fars Hus que les enfants verront quelques jours plus tard. En décembre 1970, Eugenio Barba et Else-Marie Laukvik enseignent le théâtre aux étudiants de l'université d'Aarhus avec laquelle une collaboration se met en place. » Consulté le 05/09/2022 : <https://books.openedition.org/pub/35058?lang=en>
 - 3 Comme nous l'avons vu, cette transformation commença pendant les répétitions de *Min Fars Hus [La Maison de mon père]*, le quatrième spectacle de l'Odin Teatret.
 - 4 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, op. cit., consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>
 - 5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Lettre du sud de l'Italie », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 122.
 - 6 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Deux tribus », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 117 : « L'expression de “corps étranger” est celle qui décrit le mieux notre présence dans ce village de l'Italie du Sud. Les acteurs de l'Odin Teatret et les habitants de Carpignano sont vraiment aux antipodes les uns des autres. Les jeunes gens de l'Odin avec leurs cheveux longs, leur culture scandinave, leur mode de comportement et de pensée, leur apparente absence de préjugés, sont totalement différents de cette société paysanne profondément soudée par des normes. Mais c'est précisément le fait d'“être autre” qui a été le point de départ de nos activités. »

une culture capable de vivre et d'éveiller des questions au-delà de celle du simple spectacle théâtral. C'est pourquoi la nécessité d'une redéfinition de leur identité devient d'autant plus urgente¹.

Ainsi, au moment où, dix ans après sa formation, l'Odin Teatret avait « atteint sa maturité technique² », se produisit une profonde remise en question du sens du travail accompli jusque là : « C'était aussi la première fois, en tant d'années de travail théâtral, que nous nous retrouvions face aux gens de la rue, nous qui étions restés jusqu'ici terrés dans nos salles de travail ou dans nos séminaires, face à quelques personnes attentives et intéressées³ ». Ce séjour à Carpignano donna ainsi naissance au spectacle de rue *Dansenes Bog [Le Livre des danses]*, mêlant des danses, des parades, des passages d'improvisation des fragments de *training*, et qui n'avait donc « rien de commun avec [les] représentations précédentes qui étaient l'aboutissement d'un très long processus⁴ » ; ainsi qu'à l'une des expériences qui serait par la suite au cœur de la tradition de l'Odin : les « trocs⁵ ». En échange des présentations de travail et des spectacles des acteurs de l'Odin, les habitants de Carpignano et des environs présentaient leurs propres chants et danses traditionnels. Les premières expériences, presque accidentelles⁶, prirent rapidement une plus grande ampleur :

1 L. MASGRAU, M. FICARA (trad.), « La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001) [La relation de l'Odin Teatret à l'Amérique Latine (1976-2001)] », *Culture Teatrali*, n° 5 (Automne, 2001), p. 111 : « *Subito la gente del paesino si ritrova con un corpo estraneo che si autodefinisce "gruppo teatrale" ma non sembra combaciare per niente con la categoria "teatro". Chi sono questi giovani scandinavi che, malgrado si presentino come attori, si stabiliscono per un lungo periodo qui, si alzano ogni giorno alle cinque di mattino, lavorano tanto o più di noi e non fanno nessuno spettacolo ? La curiosità dei contadini di Carpignano stimola il gruppo a confrontarsi con la realtà sociale del luogo. [...] In questo modo nasce tutta una serie di attività que sembrano contraddire il percorso precedente dell'Odin : sessioni aperte del training, parate di strada, spettacoli di clown, baratti. [...] L'esperienza di Carpignano mette a confronto l'Odin con il problema della sua identità : bruscamente Barba e i suoi attori si rendono conto che durante tutti questi anni, pensando di rinnovare il teatro, in realtà hanno costruito un gruppo con una dinamica, alcuni valori, una cultura capace di vivere e svegliare interrogativi al di là di quello che è il semplice spettacolo teatrale. Per questo ogni volta si fa più urgente la necessità di una ri-definizione della propria identità. »*

2 *Ibid.* : « *raggiunge la sua maturità tecnica* ».

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Lettre du sud de l'Italie », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 122.

4 *Ibid.*, p. 125. Eugenio Barba souligne le tournant radical que constitua cette expérience : « [Ce fut] le moment où un groupe de jeunes essaie de révéler une vérité qui lui est propre, de faire craquer la peau d'argile dans laquelle le corps vivant se meut et en réalité se cache. / De la faire éclater et de laisser voir la chair, le sang. / À présent, dans les rues de ce village, nous avons une nouvelle peau. Ceux qui nous auraient connus à travers nos spectacles, en nous revoyant ici, auraient eu du mal à nous reconnaître. » *Ibid.* De même, Iben Nagel Rasmussen affirme *a posteriori* que ce séjour des acteurs de l'Odin Teatret à Carpignano eut pour effet de faire « exploser [leur] training ». I. N. RASMUSSEN, propos rapportés dans E. E. CHRISTOFFERSEN, *The Actor's Way [La Voie de l'acteur]*, Routledge, Londres, 1993, p. 56 : « *exploded our training* ».

5 Voir à ce sujet le film de L. RIPA DI MEANA, *In Search of Theatre : Theatre as barter (1974) [En quête de théâtre : Le Théâtre comme troc (1974)]*, Odin Teatret Film, 1974, qui documente ce séjour de l'Odin Teatret à Carpignano.

6 Eugenio Barba rapporte ainsi que c'est alors que les acteurs de l'Odin étaient en chemin pour rendre visite à un groupe d'amis de l'Université de Lecce, qui séjournaient à Carpignano, que les habitants du village leur ont demandé de leur montrer ce qu'ils faisaient – puis ont commencé à chanter leurs propres chants en retour. Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Lettre du sud de l'Italie », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 122.

Pendant les cinq mois de notre séjour à Carpignano, le « troc » a animé la région entière. Si nous apportions nos chants, nos danses, nos scènes grotesques, nos parades à un village, les habitants nous donnaient en échange quelque chose d'équivalent ; ou alors un autre groupe d'entre eux venait chez nous à Carpignano, ou se déplaçait dans un autre endroit ou un autre groupe devait « troquer » [...]. Les trois derniers mois furent un « troc » incessant entre paysans, ouvriers et étudiants qui se présentaient les uns aux autres à travers leur propre culture¹.

Cette expérience des « trocs » fut renouvelée, à plus grande échelle, lors de la première tournée de l'Odin Teatret en Amérique Latine, entre mai et juin 1976, pendant laquelle *Le Livre des danses* et *Come ! And the Day Will Be Ours* furent présentées au Festival de Caracas, au Venezuela. C'est à cette occasion qu'Eugenio Barba, qui avait précédemment voyagé seul en Amérique Latine², rencontra ou approfondit ses relations avec de nombreux créateurs et groupes de théâtre sud-américains, notamment Santiago García, le fondateur du groupe La Candelaria, Mario Delgado et le groupe péruvien Cuatrotablas, João Augusto et le Teatro Libre de Bahía, ou encore les vénézuéliens Eduardo Gil et Hercilia López, du groupe Contradanza. Arianna Berenice De Sanctis a consacré une imposante thèse au vaste « réseau politique, esthétique et de compagnonnage³ » qui se développa sur plusieurs décennies à partir de cette première tournée, et qui joua un rôle considérable tant pour le développement du « théâtre de groupe » en Amérique Latine que pour la construction de l'identité de l'Odin Teatret :

La rencontre avec l'Amérique latine a été déterminante pour les réflexions politiques et esthétiques d'Eugenio Barba pour lequel le théâtre a été le moyen privilégié d'explorer cette région du monde. En outre, la structure communautaire et familiale de l'Odin, son goût pour la cérémonie, sa dimension artisanale, l'obsession pour la « mémoire » et la « commémoration » ont rejoint les intérêts et les inquiétudes de plusieurs artistes latino-américains et ont assuré la survie de cet ensemble jusqu'à présent, cinquante ans après sa fondation [...]. Pendant ses nombreuses tournées sur le continent latino-américain, l'Odin a été connu davantage par ses activités méta-théâtrales que par ses spectacles. Il a organisé des conférences, des rencontres, des séminaires,

1 *Ibid.*, p. 128.

2 Lluís Masgrau explique : « En 1273, il voyagea de La Paz (Bolivie) à Mexico en train, en bus et en auto-stop. [...] Ce] voyage eut des conséquences très fructueuses sur le plan professionnel, puisque, comme l'a expliqué Barba lui-même, les expériences de ces jours-là constituèrent le germe secret du spectacle *Come ! And the Day Will Be Ours*. » L. MASGRAU, M. FICARA (trad.), « La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001) », *Culture Teatrali*, op. cit., p. 101 : « Nel 1273, viaggiò da La Paz (Bolivia) al Messico in treno, autobus e autostop. [...] Il] viaggio ebbe conseguenze molto fruttifere a livello professionale, dato che, come ha spiegato lo stesso Barba, le esperienze di quei giorni costituirono il germe segreto dello spettacolo *Come ! And the Day Will Be Ours*. »

3 A. B. DE SANCTIS, *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage*, thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité ethnoscénologie, sous la direction de Jean-Marie Pradier et Lluís Masgrau, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2014.

des démonstrations de travail, des trocs, a montré des vidéos et développé une activité éditoriale¹ importante².

Lors de cette première tournée au Venezuela en 1976, l'Odin Teatret fut une nouvelle fois remis question dans ses valeurs et son identité par la « dure réalité sociale du pays³ ». Selon Lluís Masgrau, « la rencontre avec la réalité du théâtre latino-américain a été décisive⁴ » pour le développement de deux des quatre questions fondamentales de l'identité théâtrale d'Eugenio Barba : la « recherche de sens (*pourquoi* faire du théâtre⁵) » et la « conquête de la valeur (*pour qui* faire du théâtre⁶) ». Les deux autres sont la « construction de la technique (*comment* faire du théâtre⁷) », et le « niveau préliminaire aux trois autres : l'apprentissage⁸ » (« *où* faire du théâtre⁹ »). Cette remise en question et cette recherche du « sens » et de la « valeur » de leur travail poussèrent l'Odin Teatret à

- 1 À ce titre, il est significatif que la première publication du *Canoë de papier* ait été en espagnol : E. BARBA, *La canoa de papel [Le Canoë de papier]*, Escenología, Mexico, 1992. Cette publication témoigne des liens profonds et prolongés entre l'Odin Teatret et l'Amérique Latine. De même, le texte fondamental « Théâtre-Culture », qui constitue en quelque sorte un manifeste du « Tiers Théâtre », dans lequel Barba développe sa réflexion sur le « troc » et pose les fondements de ce qui deviendra l'« Anthropologie Théâtrale », et qui fut l'un des articles d'Eugenio Barba les plus traduits et les plus importants dans sa réception internationale, fut d'abord publié en espagnol dans E. BARBA, « Teatro-Cultura [Théâtre-Culture] », *Arte Nuevo*, Mexico, 1979. Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Théâtre-Culture », *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*, p. 187-206 pour la traduction française.
- 2 A. B. DE SANCTIS, *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage, op. cit.*, p. 5. Malgré l'importance capitale de ces relations prolongées, de ces échanges et de ces influences mutuelles entre l'Odin Teatret les groupes théâtraux d'Amérique Latine, il serait fastidieux d'en présenter ici une étude approfondie – d'autant que ce travail a déjà été réalisé, avec une profondeur, une précision et une ampleur remarquables, par Arianna Berenice De Sanctis. Nous renvoyons par conséquent à sa thèse ; ainsi qu'au livre de E. BARBA, L. MASGRAU, *Arar el cielo : Diálogos latinoamericanos [Labourer le ciel : Dialogues latino-américains]*, Fondo editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002 ; aux articles de E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La troisième rive du fleuve », « La maison à deux portes », et « L'héritage de nous à nous-mêmes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*, p. 207-240 ; de L. MASGRAU, M. FICARA (trad.), « La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001) », *Culture Teatrali, op. cit.*, p. 101-124 ; et de I. WATSON, « Eugenio Barba: the Latin American Connection [Eugenio Barba : La connexion avec l'Amérique Latine] », *New Theatre Quarterly*, vol. 5, n°17, février 1989, p. 67-72 ; pour des études plus abrégées de ces relations. Lluís Masgrau a par ailleurs élaboré un tableau chronologique extrêmement complet et détaillé des tournées, voyages, festivals, performances, démonstrations de travail, échanges, séminaires, conférences et trocs de l'Odin Teatret en Amérique Latine entre 1976 et 2010, accompagné d'études statistiques de la présence de l'Odin Teatret dans les différents pays d'Amérique Latine : L. MASGRAU, « Actividades del Odin Teatret en Latinoamérica [Activités du Nordisk Teaterlaboratorium en Amérique latine] » ; rapporté dans A. B. DE SANCTIS, *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage, op. cit.*, p. 700-728.
- 3 L. MASGRAU, M. FICARA (trad.), « La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001) », *Culture Teatrali, op. cit.*, p. 101 : « la dura realtà sociale del paese ».
- 4 *Ibid.*, p. 108 : « è stato decisivo l'incontro con la realtà del teatro latino-americano ».
- 5 *Ibid.*, p. 117 : « la ricerca del senso (perché fare teatro) ». [Italiques originaux.] Lluís Masgrau affirme que le livre qui incarne le mieux de cette question est E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*
- 6 *Ibid.* : « la conquista del valore (per chi fare teatro) ». [Italiques originaux.] Lluís Masgrau renvoie pour cette question à E. BARBA, L. MASGRAU, *Arar el cielo : Diálogos latinoamericanos [Labourer le ciel : Dialogues latino-américains]*, Fondo editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002.
- 7 *Ibid.* : « la costruzione della tecnica (come fare teatro) ». [Italiques originaux.] Lluís Masgrau renvoie pour cette question à E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*
- 8 *Ibid.* : « livello preliminare rispetto agli altri tre : l'apprendistato ». Lluís Masgrau renvoie pour cette question à E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*
- 9 *Ibid.* : « dove fare teatro ».

prolonger sa tournée au Venezuela, et à approfondir les expériences commencées à Carpignano :

Utilisant librement des fragments de leurs performances et d'autres matériaux scéniques, Barba et ses acteurs se déplac[èrent] dans la périphérie de Caracas en organisant de nombreux échanges avec les quartiers marginalisés. Le plus radical de ces échanges [eut] lieu au milieu de l'Amazonie vénézuélienne avec une tribu Yanomami¹ au bord de la disparition².

Dans un entretien intitulé « Deux tribus », réalisé en 1974 par Stig Krabbe Barfoed pour la télévision danoise, Eugenio Barba, interrogé sur le séjour de l'Odin Teatret à Carpignano, définissait ainsi les principes du « troc » :

Imagine deux tribus profondément différentes se rencontrant sur les rives opposées d'un fleuve : chaque tribu peut vivre pour elle-même, peut parler de l'autre tribu, en dire peut-être du mal ou en faire l'éloge. Mais chaque fois que quelqu'un s'embarque pour l'autre rive, il ne traverse pas le fleuve pour faire des recherches ethnographiques, pour voir comment vivent les autres, mais pour donner quelque chose et recevoir quelque chose en échange : une poignée de sel contre une pièce d'étoffe, quelques perles contre un arc et deux flèches. Mais un patrimoine culturel peut-il s'échanger³ ?

Après avoir décrit les « trocs » à Carpignano, dans lesquels chacun offrait des éléments de son propre patrimoine, de sa propre tradition, Eugenio Barba conclut : « Voilà pour notre “troc”. Nous n'avons pas renoncé à ce qui était à nous, et ils n'ont pas renoncé à ce qui était à eux. Nous nous sommes *définis réciproquement à travers notre patrimoine culturel*⁴ ». Ainsi, selon Eugenio Barba, il ne s'agit pas, dans ces événements festifs et communautaires au cours desquels chacun est amené à devenir un performeur actif de sa propre culture, d'emprunter ou d'assimiler les éléments de la tradition performative d'autrui, ni de le convaincre de la valeur d'une tradition extérieure ; mais bien plutôt d'accueillir et d'accepter la différence culturelle de l'autre, tout en reconnaissant et affirmant

1 C'est à cette occasion que fut réalisé le film *Theatre Meets Ritual : Odin Teatret in Amazonia [Le Théâtre rencontre le rituel : L'Odin Teatret en Amazonie]*, Kurare Film Cooperative, Odin Teatret Film, Caracas, 1976, documentant les échanges et les performances ayant eu lieu pendant ce « troc ». Pour une description, une contextualisation et une analyse approfondies de cet événement, voir notamment A. B. DE SANCTIS, « L'Odin et les Yanomamis », *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage*, op. cit., p. 143-173.

2 L. MASGRAU, M. FICARA (trad.), « La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001) », *Culture Teatrali*, op. cit., p. 101 : « Utilizzando liberamente frammenti dei loro spettacoli e altri materiali scenici, Barba e suoi attori si muovono per la periferia di Caracas organizzando numerosi baratti con quartieri emarginati. Il più radicale di questi baratti ha luogo in mezzo all'Amazzonia venezuelana con una tribù di Yanomami sull'orlo della scomparsa. »

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Deux tribus », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 117-118.

4 *Ibid.* [Nous soulignons.]

la sienne propre¹ – c'est-à-dire de mieux comprendre et délimiter les frontières d'un « théâtre qui non seulement produit une culture, mais qui est lui-même culture² ». Il réitéra cette affirmation dans « Le peuple du rituel », la lettre ouverte qu'il envoya à Richard Schechner à propos des *Festuge* [Semaines de fête] organisées régulièrement à Holstebro à partir de 1989 :

Mais se mélanger, c'est mettre à l'épreuve la fermeté de ses propres contours, c'est une façon d'approfondir les différences, de se définir. Lorsqu'un acteur ou une actrice se jettent dans la foule quotidienne d'une rue ou d'un marché, il n'y a ni fusion, ni communion avec cette foule. Ils ne font que raffermir leur propre identité et donc leur propre différence. De là naît la possibilité d'une relation³.

Toutefois, ces expériences interculturelles ne manquèrent pas de susciter de nombreuses critiques – notamment de la part de Richard Schechner :

Ce qu'il y a de malhonnête avec le troc, c'est que jusqu'à présent au moins, le trafic est à sens unique. Les habitants du Premier Monde se rendent dans le Tiers Monde pour faire du troc. On peut se demander quel accueil recevrait à New York, Paris ou même Holstebro un chaman Yanomami à la recherche d'un troc dans le style de l'Odin. C'est à dire, si le chaman arrivait en payant à sa propre manière, en fixant son propre agenda et son propre calendrier. L'ensemble du système d'échange interculturel ne peut échapper à l'histoire : il se produit dans le sillage du colonialisme⁴.

Cette affirmation de Richard Schechner s'inscrit dans sa critique, plus large, de ce qu'il appelle

1 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Lettre du Sud de l'Italie », *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*, p. 127 : « Nous nous sentions différents et de surcroît nous n'avions aucune vocation missionnaire pour faire accepter notre vérité aux autres. Nous ne pouvions d'ailleurs définir notre vérité qu'en nous confrontant avec la vérité des autres : cette rencontre avec le “différent” nous obligea à révéler, à travers toute une série de réactions que nous ignorions auparavant, la distance entre nos intentions et ce que nous sommes capables de réaliser. »

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Théâtre-Culture », *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*, p. 187.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit.*, p. 215.

4 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad [Du rituel au théâtre et retour : La structure et le processus de la dyade efficacité-divertissement] », *Performance Theory, op. cit.*, p. 130 : « *What is disingenuous about barter is that thus far at least the traffic is all oneway. Residents of the First World travel to the Third World for the purpose of barter. One wonders how well-received in New York, Paris, or even Holstebro a Yanomami shaman in search of Odin-style barter would be. That is, if the shaman arrived paying his own way, setting his own agenda and calendar. The whole system of intercultural exchange cannot escape history: it occurs in the aftermath of colonialism.* » Lorsqu'au cours de notre second entretien, nous avons interrogé Richard Schechner à propos de cette critique, il nous a répondu : « Oui, c'est comme lorsque les Britanniques prennent un objet en Irak et le transfèrent au British Museum, ou comme les marbres d'Elgin : on les appelle les marbres d'Elgin, mais Elgin est juste le type qui les a volés ! Ils sont grecs. Dans une certaine mesure, j'ai eu l'impression que ce qu'Eugenio faisait, c'était d'honorer ce grand savoir, mais en le faisant sien – et que rendait-il en échange ? [... À] mon avis, il n'y a pas vraiment d'échange, c'est ce que je veux dire. Je pense qu'ils prennent beaucoup plus qu'ils ne donnent. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 845-846.

l'« interculturalisme horizontal¹ » d'Eugenio Barba et le « transculturalisme vertical² » de Grotowski, qui selon lui témoignent tous deux d'une problématique ambition universaliste³ :

Bien [qu'Eugenio Barba] se réfère à des genres et à des performeurs non asiatiques – le ballet, Meyerhold, Stanislavski, le mime d'Étienne Decroux, le style énergétique de Dario Fo –, ceux-ci servent surtout à confirmer les principes que Barba a dérivés de son travail en étroite collaboration avec des collaborateurs asiatiques tels que la danseuse *odissi* Sanjukta Panigrahi et la danseuse de *buyo* Katsuko Azuma [...]. Mais la plupart de ces similitudes s'expliquent par la diffusion culturelle. Il n'est pas nécessaire d'affirmer l'existence d'un universel⁴.

Richard Schechner approfondit son raisonnement en critiquant les méthodes de l'« Anthropologie Théâtrale » d'Eugenio Barba :

Plus important encore, le dialogue concernant les universaux serait radicalement différent si Barba accordait autant d'attention aux performeurs africains et de la diaspora africaine qu'aux Asiatiques. [...] Si l'on veut des universaux, il faut tirer des exemples du plus large éventail possible de cultures. Il n'est pas possible d'universaliser sur la base d'un échantillon relativement petit d'exemples triés sur le volet pour faire valoir un point de vue. Il ne s'agit pas de nier que le travail de Barba est extrêmement stimulant – et qu'il s'est déjà révélé d'une grande valeur pour les

-
- 1 R. SCHECHNER, « Horizontal interculturalism [L'interculturalisme horizontal] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 303-308. Dans E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel : Lettre à Richard Schechner », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 221-222, Eugenio Barba semble répondre à cette critique de Richard Schechner : « Tout théâtre est pris dans un contexte historique et culturel auquel il ne peut pas échapper. Il peut avoir cependant une diversité, une énergie qui lui permet de traduire à sa manière, de réinventer et même de subvertir le moule du monde qui l'englobe. [...] Pour concrétiser cette possibilité il faut connaître le chemin qui permet de ne pas s'identifier totalement avec le présent. / Les maisons volantes que je me suis construit avec mes camarades de l'Odin et les gens de l'ISTA, sont habitées par des ancêtres, présences invisibles mais concrètes. [...] *Les vrais interlocuteurs différents, Richard, ce sont les morts*. Non pas les cadavres, mais les présents invisibles. / *C'est à l'interculturalisme vertical que j'ai envie de me mesurer*. » [Nous soulignons.]
 - 2 R. SCHECHNER, « Vertical transculturalism [Le transculturalisme vertical] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 300-303.
 - 3 Dans son avant-propos au livre d'Ian Watson, *Vers un Tiers Théâtre*, Richard Schechner est toutefois plus nuancé : « La théorie de Barba n'est pas qu'il existe un comportement théâtral universel [...] mais que des performeurs accomplis dans différentes cultures ont découvert indépendamment le “secret” de l’“énergie” – la légendaire “présence” des acteurs – et, ce faisant, ont découvert des principes similaires de comportement “pré-expressif”. » R. SCHECHNER, « Foreword [Avant-propos] », I. WATSON, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret, with a foreword by Richard Schechner [Vers un Tiers Théâtre – Eugenio Barba et l'Odin Teatret, avec un avant-propos de Richard Schechner]*, Routledge, Londres et New York, 1993, p. xii : « *Barba's theory is not that there is a universal theatrical behavior [...] but that accomplished performers in different cultures have independently discovered the “secret” of “energy” – the actors fabled “presence” – and in doing so have come upon similar principles of “pre-expressive” behavior.* » Cette description nous semble mieux rendre justice à l'entreprise personnelle d'Eugenio Barba.
 - 4 *Ibid.*, p. 303-304 : « *Although he refers to non-Asian genres and performers – ballet, Meyerhold, Stanislavsky, the mime of Étienne Decroux, the energetic style of Dario Fo – these serve mostly as confirmation of principles Barba derived from working very closely with Asian collaborators such as odissi dancer Sanjukta Panigrahi and buyo dancer Katsuko Azuma [...]. But most of these similarities can be explained by cultural diffusion. There is no need to assert the existence of a universal.* »

artistes de théâtre dans diverses parties du monde. En même temps, le travail de l'ISTA est culturellement spécifique. Au fond, il illustre le projet occidental, et maintenant mondial, de prendre, d'adapter, de généraliser et d'exporter les « résultats » d'un processus analytique¹.

Il conclut alors, en mettant face à face les travaux de Grotowski et d'Eugenio Barba :

Enfin, cette théorie, la recherche d'universaux de la performance ancienne ou contemporaine, achevée ou en formation, transculturelle ou interculturelle, est douteuse. Ni l'archéologie de la performance de Grotowski, à la recherche de pratiques plus anciennes et plus « profondes » (dans les deux sens du terme) que les pratiques actuelles, ni l'analyse comparative des genres asiatiques et occidentaux de Barba ne sont susceptibles de déboucher sur autre chose que des préférences pour des styles spécifiques de performance et des techniques pour les acquérir. Ces styles peuvent avoir une valeur artistique, mais ils ne sont pas universels en eux-mêmes ni fondés sur des principes esthétiques universels.

L'esthétique, comme d'autres aspects de la vie humaine, est spécifique à une culture².

Ces critiques mettent en évidence la dynamique des relations humaines et intellectuelles qui existent au sein de la « tribu » que nous étudions : si Grotowski, Barba et Schechner partagent de profondes affinités et si leurs recherches ont des enjeux et des horizons communs, leurs objectifs et leurs méthodes sont en revanche radicalement différents sur certains points – ce qui ne les empêche pas d'éprouver un profond respect et une grande curiosité pour le travail respectif des uns et des autres. Richard Schechner précisa ainsi, lorsque nous l'avons interrogé sur sa relation aux recherches interculturelles de Grotowski et Barba : « Elles m'intriguent toutes les deux. Je ne souscris à aucune des deux. [...] Mais je respecte beaucoup Grotowski et Barba³ ». De toute évidence, la démarche d'Eugenio Barba et de l'*International School of Theatre Anthropology*, à la recherche de lois universelles de la performance ou, plus prudemment, de « principes-qui-reviennent⁴ », suscita de

1 *Ibid.*, p. 304 : « More importantly, the dialogue concerning universals would be radically different if Barba paid as much attention to African and African-diaspora performers as he does to Asians. [...] If one wants universals, then examples must be drawn from the widest possible range of cultures. It is not possible to universalize on the basis of a relatively small sampling of examples hand-picked to make a point. This is not to deny that Barba's work is extremely stimulating – and has already proven of great value to theatre artists in various parts of the world. At the same time, the ISTA work is culturally specific. At heart, it exemplifies the Western and now global project of taking from, adapting, generalizing, and exporting the “results” of an analytic process. »

2 *Ibid.*, p. 304-306 : « Finally, this theory, the search for universals of performance ancient or contemporary, finished or in formation, transcultural or intercultural, is dubious. Neither Grotowski's performance archaeology in search of practices older and “deeper” (in both senses of that word) than today's practices nor Barba's comparative analysis of Asian and Western genres is likely to come up with anything other than preferences for, and techniques to acquire, specific styles of performing. These may be of artistic merit, but they are not universal in themselves or founded on universal aesthetic principles. / Aesthetics, like other aspects of human life, is culture-specific. »

3 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 844.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Principes-qui-reviennent », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 35.

nombreuses et vives critiques, dont la plupart portaient sur le sens des termes d'« anthropologie¹ » et d'« École [School²] », sur l'absence du continent africain dans les préoccupations interculturelles d'Eugenio Barba³, sur l'« impérialisme⁴ », le « post-colonialisme » et l'« anti-féminisme » des méthodes de l'ISTA⁵ – ainsi que sur « la spécificité du cadre politique, social, économique et culturel des *performers*, et sur la thèse qui en est la conséquence : il est impossible d'isoler un praticien de son contexte⁶ ». Dans sa thèse, Raphaëlle Doyon propose un précieux compte rendu critique de ces « [p]olémiques autour d'« anthropologie⁷ » » – auxquelles Eugenio Barba, dans une section du *Canoë de papier* intitulée « Notes pour les perplexes (et pour moi-même⁸) », entreprend

- 1 Voir notamment P. ZARRILI, « For Whom Is the “Invisible” Not Visible? Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba [Pour qui l'« invisible » n'est-il pas visible ? Réflexions sur la représentation dans le travail d'Eugenio Barba] », *TDR*, vol. 32, n°1 (Printemps, 1988), p. 95-106 ; et E. BARBA, P. ZARRILI, « Eugenio Barba to Phillip Zarrili: About the Visible and the Invisible in the Theatre and about ISTA in Particular [Eugenio Barba à Phillip Zarrili : À propos du visible et de l'invisible au théâtre et à propos de l'ISTA en particulier] », *TDR*, vol. 32, n°3 (Automne, 1988), p. 7-16. Voir également M. DE MARINIS, « From Pre-Expressivity to the Dramaturgy of the Performer: An Essay on “The Paper Canoe” [Du pré-expressif à la dramaturgie du performeur : Un essai sur *Le Canoë de Papier*] » *Mime Journal*, n°17, 1995, p. 114-156.
- 2 Voir notamment E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le paradoxe pédagogique : apprendre à apprendre », *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*, p. 90-97. Ce texte rassemble des réflexions autour de l'apprentissage et du terme d'« école » développées au cours d'entretiens avec Gautam Dasgupta, Piergiorgio Giacchè, Maria Grazia Gregori, Ricardo Iniesta, Franco Quadri et Hugo Salazar.
- 3 Voir notamment R. SCHECHNER, « Horizontal interculturalism », *Performance Studies : An Introduction, op. cit.*, p. 303-308.
- 4 À ce propos, l'analyse proposée par le sémiologue Patrice Pavis du travail mené sur *Faust* pendant la cinquième session de l'ISTA, à Salento, en Italie, en 1987, apporte des nuances intéressantes : « Si, comme nous l'avons postulé ailleurs, toute traduction (notamment linguistique) est une *appropriation* de la culture de départ par la culture d'arrivée, on dirait volontiers, par analogie, que le travail de Barba consiste à s'approprier des traditions de jeu orientales en les transformant et en les « réécrivant » scéniquement pour le public occidental. On pourrait alors distinguer une série d'appropriations : 1° *sémiologique* (au sens strict), 2° *idéologique*, 3° *narratologique* (au sens large). Toutefois, le terme d'*appropriation* risque de prêter à un regrettable malentendu, si l'on comprend par là que le metteur en scène occidental se comporte en impérialiste culturel en effectuant une expropriation (donc une destruction) des traditions orientales, transformant celles-ci en sous-produit occidentalisé qui ne doit plus rien à ses origines. Or il s'agit ici de tout le contraire : d'une *réélaboration* de matériaux gestuels et chorégraphiques à l'intérieur d'un cadre nouveau (la fable plus ou moins adaptée de *Faust*) par un « auteur scénique » – notion tout occidentale de maître d'œuvre et de metteur en scène – à l'intention d'un public habitué à un discours scénique où le sens est produit spécialement pour lui. Le terme neutralisé, mais assez insipide, de *réélaboration* indique seulement que la tradition culturelle et théâtrale de la culture-source est transformée pour les besoins de la tradition culturelle et théâtrale de la culture-cible, celle de Barba et de son public occidental, dans le cas présent celui des acteurs, metteurs en scène, théoriciens de l'ISTA. » P. PAVIS, « “Danser avec *Faust*” : réflexions sur une mise en scène interculturelle de Barba », *Le Théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris, 1990, p. 172. [Italiques originaux.] Patrice Pavis s'appuie sur le modèle d'analyse de cette « traduction » et de cette « appropriation » interculturelles qu'il a développé à travers la métaphore d'un sablier comportant une série de filtres successifs, permettant le passage d'une « culture-source » à un « culture-cible ». Voir P. PAVIS, « Vers une théorie de la culture et de la mise en scène », *Le Théâtre au croisement des cultures, op. cit.*, p. 7-26.
- 5 Voir notamment E. MUNK, « Roles and Poles Apart [Rôles et pôles à part] », *The Village Voice*, 11 novembre 1986, p. 89-90 . Pour une brève recontextualisation de ce débat lié à quatrième session de l'ISTA, tenue en septembre 1986 à Holstebro, sur le thème « The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures [Le rôle féminin tel qu'il est représenté sur scène dans diverses cultures] », voir également J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>
- 6 A. B. DE SANCTIS, « L'invention de l'Anthropologie Théâtrale », *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage, op. cit.*, p. 63.
- 7 Voir R. DOYON, « Polémiques autour d'« anthropologie » », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires, op. cit.*, p. 197-212.
- 8 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Notes pour les perplexes (et pour moi-même) », *Le Canoë de papier –*

de répondre méthodiquement : il s'y défend contre les accusations de relativisme culturel¹ et d'orientalisme² de l'ISTA, justifie l'écart d'une partie de la culture mondiale de sa recherche³, et répond aux malentendus universalistes⁴ suscités par son travail. Il est évident que l'« Anthropologie Théâtrale » telle qu'Eugenio Barba la définit, en extrayant volontairement les pratiques performatives de leur contexte socioculturel, a de quoi faire réagir les anthropologues, comme une tentative de « provocation ou d'usurpation de leur discipline⁵ » : Raphaëlle Doyon remarque d'ailleurs que parmi « les chercheurs et universitaires qui entourent Barba [...] aucun n'est anthropologue, sauf Piergiorgio Giacchè⁶ ». Toutefois, Eugenio Barba fait de ce terme un « emploi stipulatif⁷ », c'est-à-dire qu'il en définit lui-même autoritairement⁸ la signification et les méthodes, qui ne sont résolument pas celles de l'anthropologie culturelle – tout simplement parce qu'elles servent fondamentalement un autre propos : celui d'être utiles aux acteurs. Aux perplexes qui accusent l'Anthropologie Théâtrale d'ignorer l'histoire et le contexte culturel des pratiques qu'elle

Traité d'Anthropologie Théâtrale, op. cit., p. 69-84.

- 1 *Ibid.*, p. 80-81 : « Bien évidemment, il est important d'étudier le contexte social et culturel des divers théâtres. / Mais bien évidemment il est faux de dire qu'on ne comprend rien à un théâtre en dehors de son contexte socioculturel. [...] Poser le problème en ces termes ne signifie pas prétendre que les acteurs de tous les temps et de tous les pays sont *en substance* identiques, mais reconnaître une évidence : les acteurs qui agissent dans une situation de représentation organisée ont de profonds points communs autant que de profondes différences. Il est donc possible de mener une recherche de type scientifique qui se propose de cerner les principes qui, *dans la pratique*, constituent la base du comportement scénique. » [Italiques originaux.]
- 2 *Ibid.*, p. 81-82 : « Dans le cadre des activités de l'ISTA et des discussions sur l'Anthropologie Théâtrale, les théâtres asiatiques retiennent particulièrement l'attention parce qu'on les connaît peu. Dans certains cas ils vont même jusqu'à monopoliser l'attention, laissant croire que les théâtres classiques de l'Asie sont l'unique objet de l'Anthropologie Théâtrale. Le malentendu est renforcé par la pluralité des sens du terme “anthropologie” que beaucoup interprètent, automatiquement, comme “anthropologie culturelle”, étude de ce qui est culturellement différent. / L'Anthropologie Théâtrale ne propose pas une “orientalisation” du théâtre occidental. Son champ d'étude n'est pas l'Orient, mais la technique de l'acteur. »
- 3 *Ibid.*, p. 81 : « – ... et *Songlines*, les routes des chants ? Et l'Australie ? La Polynésie ? L'Afrique ? Et toutes les cultures autochtones des deux Amériques ? Que de théâtre et que de danse sont exclus de l'expression “théâtre eurasienn” ! [...] “Théâtre eurasienn” [...] suggère une dimension mentale, une idée active dans la culture théâtrale moderne. Elle rassemble ces théâtres qui sont devenus, pour ceux qui se sont penchés sur la problématique de l'acteur, des références classiques pour la recherche [...]. Cette “encyclopédie” s'est constituée en puisant dans le répertoire des traditions scéniques européennes et asiatiques. Que cela nous plaise ou non, que cela soit juste ou injuste, les choses se sont passées ainsi. / En parlant de “théâtre eurasienn”, nous constatons une unité entérinée par notre histoire culturelle. »
- 4 *Ibid.*, p. 82 : « [Notre] point de vue est fortement et explicitement objectif, mais partial. Nous projetons sur notre champ d'étude les interrogations et les inquiétudes qui appartiennent à la pratique et à l'artisanat théâtral. Nous utilisons l'objectivité fonctionnelle propre aux artisans du théâtre. / D'autres croient que l'Anthropologie Théâtrale tourne ses regards vers l'Orient pour y chercher les traces d'une Tradition Originelle du Théâtre que l'Occident aurait perdues. Ce serait magnifique (peut-être). Alors que dans nos *Wanderlehre* [voyages de formation] nous cherchons simplement à élargir et à approfondir la connaissance des potentialités de notre métier. »
- 5 R. DOYON, « Polémiques autour d'“anthropologie” », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires, op. cit.*, p. 197.
- 6 R. DOYON, « L'emploi stipulatif du terme anthropologie », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires, op. cit.*, p. 206.
- 7 *Ibid.*, p. 205.
- 8 Voir *Ibid.*, p. 205-206 : « Peut-on envisager librement le choix des mots ? [...] La réponse est claire. Dans la locution Anthropologie Théâtrale, le mot “anthropologie” est en fin de compte un idiolecte dont le sens a été donné par “le maître”, Eugenio Barba, “c'est tout” ! ». Raphaëlle Doyon s'appuie ici sur les réflexions de l'anthropologue, linguiste et philosophe Gérard Lenclud. Voir notamment G. LENCLUD, « L'illusion essentialiste : Pourquoi il n'est pas possible de définir les concepts anthropologiques », *L'Ethnographie*, vol. 91, n°1, 1995, p. 147-166.

étudie, et de tout réduire à la « matérialité du *bios* scénique¹ », Eugenio Barba répond ainsi :

Non, elle ne réduit pas à ..., elle se concentre sur ...

Pour que la recherche soit fructueuse il faut procéder *comme si l'on pouvait isoler et séparer du reste une portion de réalité ou un niveau d'organisation particulier*. [...] C'est autour de cette hypothèse que travaille l'Anthropologie Théâtrale. Pour ce faire, elle se fonde sur une vision eurasiennne du théâtre, sans s'intéresser ni à l'étude spécifique des théâtres asiatiques ou des théâtres de culture européenne dans leur contexte historique, ni au mythe qu'ils représentent en Europe ou en Amérique, en Asie ou en Afrique. *Elle ne s'y intéresse pas parce qu'elle s'occupe d'autre chose et non parce qu'elle nie l'intérêt de ces questions²*.

« Le théâtre ce sont les hommes et les femmes qui le font³ », affirme inlassablement Eugenio Barba, en répétant que le théâtre constitue profondément l'« identité professionnelle⁴ » de ceux qui le pratiquent : « C'est pourquoi [l'acteur] peut reconnaître comme ses “compatriotes”, les artisans qui dans divers pays exercent le même métier que lui. [...] La profession est elle aussi un pays auquel nous appartenons, patrie élective, sans frontières géographiques⁵ ». Ainsi, pour s'éloigner de ces nombreux – et compréhensibles – malentendus sur les enjeux et les méthodes de l'« Anthropologie Théâtrale » telle qu'elle est définie et pratiquée par Eugenio Barba, il est une nouvelle fois nécessaire de se tourner vers la manière dont elle a vu le jour, et vers les personnes, les circonstances et les rencontres qui ont présidé à sa naissance. En septembre 1976, dans le sillage des premières expériences contagieuses de « trocs » à Carpignano et au Venezuela, Eugenio Barba fut invité par Jean Darcante, le secrétaire général de l'ITI (Institut International du Théâtre) – qui avait participé à la fameuse expédition en autobus pour aller assister à *La Tragique histoire du docteur Faust* à Łódź, en juin 1963 – à diriger une « Rencontre Internationale de Recherche Théâtrale » avec des groupes de théâtre marginaux, dans le cadre du Festival International de Théâtre de Belgrade (BITEF) / Théâtre des Nations⁶, à Belgrade. C'est au cours de cette rencontre sous le patronage de l'UNESCO qu'Eugenio Barba, profondément marqué et « éberlué par la multitude de

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Notes pour les perplexes (et pour moi-même) », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 79.

2 *Ibid.*, p. 79-81. [Nous soulignons.]

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Ce théâtre qui n'est pas fait de pierres et de briques », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 159.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Notes pour les perplexes (et pour moi-même) », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 82.

5 *Ibid.*

6 Ce Festival se déroula du 21 au 28 septembre 1976. L'Odin Teatret y présenta son spectacle *Come ! And the Day Will Be Ours*. C'est par ailleurs pendant ce Festival qu'Eugenio Barba rencontra Chérif Khaznadar, le directeur de la Maison de la Culture de Rennes, qui lui fit l'année suivante découvrir Sanjukta Panigrahi à travers sa collection de patrimoine immatériel. Voir R. DOYON, « Sanjukta, “déesse” de l'*International School of Theatre Anthropology* », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 223.

groupes de théâtre qui exist[aient] en Amérique Latine¹ », formula pour la première fois l'idée du « Tiers Théâtre² », qui comme nous l'avons vu se définit en marge non seulement du « théâtre traditionnel³ », mais également du « théâtre d'avant-garde, expérimental, de recherche, ardu ou iconoclaste⁴ » défendu au Colloque d'Ivrea en 1967 :

Dans de nombreux pays du monde, il s'est constitué, ces dernières années, un archipel théâtral, méconnu, rarement exploré, qui ne donne lieu à aucun festival, à aucune critique. [...] Le Tiers Théâtre vit en marge, souvent en dehors ou à la périphérie des centres et des capitales de la culture. C'est un théâtre fait par des gens qui se définissent acteurs et metteurs en scène bien qu'ils n'aient que rarement reçu une formation théâtrale traditionnelle, ce qui leur vaut de n'être pas reconnus comme professionnels.

Pourtant, ce ne sont pas des amateurs. Pour eux chaque journée est consacrée à l'expérience théâtrale, soit au travers de ce qu'ils appellent *training*, soit au travers des spectacles qui cherchent laborieusement leur public. [...] Un peu partout dans le monde, des jeunes se réunissent et forment des groupes de théâtre qui s'obstinent et persévèrent, telles des îles sans contact les unes avec les autres, en Europe, en Amérique du Sud, en Amérique du Nord, en Australie, au Japon⁵.

Le texte sus-cité fut d'abord rédigé comme un document interne distribué aux participants de la rencontre du Festival BITEF / Théâtre des Nations de Belgrade – mais dès sa publication⁶, il devint « très vite un “manifeste” et une référence pour de nombreux groupes européens et latino-américains » : la rencontre de Belgrade, qui fut *a posteriori* baptisée la première rencontre du « Tiers Théâtre », donna naissance à des événements annuels, « manifestations contagieuses⁷ » et festives faites de rencontres, d'échanges et de « trocs », au cours desquelles ces « îles sans contact les unes avec les autres⁸ » en vinrent à former un « archipel du Tiers Théâtre⁹ ». En octobre 1976, Roberto Bacci, le fondateur du *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* [Centre pour l'Expérimentation et la Recherche Théâtrale] de Pontedera, invita Eugenio Barba à participer à une

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La mutation », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 185. Il poursuit : « En parlant avec eux ou avec les personnes de leur entourage, je comprenais que dans ces pays-là les critères qu'on applique habituellement aux activités artistiques sont inopérants pour juger le théâtre. Je repensais aux centaines de groupes de théâtre qui existent aussi en Europe. Qu'est-ce qui pousse des jeunes à se réunir pour faire du théâtre ? »

2 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Tiers Théâtre », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 179.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 179-180.

6 E. BARBA, « Tiers Théâtre », *International Theatre Information*, UNESCO, Paris, 1976.

7 R. DOYON, « Les manifestations contagieuses du Tiers Théâtre », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 186.

8 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Tiers Théâtre », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 180.

9 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La mutation », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 189.

table ronde sur le « Théâtre de Groupe¹ » à Florence. À cette époque en Italie fleurissait une multitude de groupes théâtraux expérimentaux, inspirés par les spectacles du Living Theatre et du Bread and Puppet Theatre, « formés en lisant et en relisant le livre de Barba sur Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto*² », et profondément marqués par la présentation de *Ferai* en Italie en 1969, dans le cadre de la Biennale de Venise : « [...] c'est avec ce spectacle que commencèrent à converger les passions, les relations et l'agitation³ » qui donnèrent naissance à « une large identité collective, un phénomène presque unique (à l'instar de ce qui se passait en Amérique latine⁴) ». Dans cette mouvance du « *teatro di gruppo* [théâtre de groupe⁵] » apparurent notamment le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Roberto Bacci⁶, le Teatro Tascabile de Bergame dirigé par Renzo Vescovi⁷, le *Centro di Ricerca per il Teatro* (CRT) [Centre de Recherche Théâtrale] de Milan fondé par Sisto Dalla Palma⁸, ou encore le Teatro Potlach à Fara Sabina⁹. Tous ces groupes ont entretenu – et pour la plupart d'entre eux entretiennent encore – des relations profondes et vivantes avec l'Odin Teatret, et à travers lui, par « capillarité », avec l'héritage de Grotowski. Pour

1 Le 15 octobre 1976. La transcription de cette conférence, dans laquelle Eugenio Barba analyse les transformations de l'Odin Teatret à partir des expériences de Carpignano et de Caracas, fut publiée en italien sous le titre E. BARBA, « La mutazione [La mutation] », *Quarta Parete*, n°3-4, Turin, 1977, p. 8-12.

2 M. SCHINO, « Ricordo e memoria : Il teatro dei gruppi (1969-1976) [Souvenir et mémoire : Le théâtre des groupes (1969-1976)] », *Teatro e Storia*, vol. 41, annales de 2020, p. 73 : « *formati leggendo e rileggendo il libro di Barba su Grotowski, Alla ricerca del teatro perduto* ». Il semble ainsi que la diffusion et la résonance de l'héritage de Grotowski en Italie se soit essentiellement développée, premièrement, à partir de cet ouvrage d'Eugenio Barba, et deuxièmement, par « capillarité », à travers le modèle de travail de l'Odin Teatret et les relations prolongées que le groupe danois entretint avec tout ce réseau de groupes de théâtre italiens qui émergea dans les années soixante et soixante-dix. L'importance de l'Odin Teatret dans cette lignée grotowskienne en Italie fut encore renforcée par le fait qu'au moment où Grotowski s'éloigna du théâtre de présentations pour se consacrer à un autre travail, Eugenio Barba continua d'incarner une vision profondément théâtrale de cet héritage.

3 *Ibid.*, p. 57 : « *è con questo spettacolo che prendono a coagularsi le passioni, le relazioni e l'inquietudine* ».

4 *Ibid.*, p. 54 : « *un'ampia identità collettiva, un fenomeno quasi unico (insieme a quel che succedeva in America Latina)* ».

5 Pour une histoire de la naissance de ce mouvement, voir notamment M. SCHINO, « Ricordo e memoria : Il teatro dei gruppi (1969-1976) [Souvenir et mémoire : Le théâtre des groupes (1969-1976)] », *Teatro e Storia*, *op. cit.*, p. 47-88.

6 En 1971, Roberto Bacci rejoignit le Piccolo Teatro de Pontedera, un théâtre amateur fondé par Dario Marconcini, dont il prit la direction. En s'inspirant largement du travail de Grotowski et surtout de l'Odin Teatret – en 1972, il obtint une maîtrise de l'Université de Pise, avec un mémoire sur le spectacle *Min Fars Hus*, intitulé *Teatro e Alchimia [Théâtre et alchimie]* – il approfondit le travail du groupe, jusqu'à la fondation du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera en 1974. Le *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* devint en quelque sorte le « chef de file » de l'ensemble de groupes théâtraux dans la mouvance grotowskienne qui apparurent suite à la participation du Théâtre Laboratoire à la Biennale de Venise, en 1975. Par ailleurs, comme nous le verrons, Roberto Bacci et Carla Pollastrelli, qui le rejoignit à la direction du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale en 1977, jouèrent un rôle essentiel dans la fondation du Workcenter of Jerzy Grotowski, qu'ils accueillirent et financèrent à Pontedera malgré leurs faibles moyens.

7 Renzo Vescovi rejoignit le Teatro Tascabile de Bergame (TTB) en 1967. En 1973, il refonda et transforma radicalement la compagnie, en recrutant de nouveaux acteurs et en les faisant travailler en s'inspirant du travail de Grotowski et d'Eugenio Barba. En 1977, le Teatro Tascabile de Bergame organisa la deuxième rencontre du théâtre de groupe (ou du « Tiers Théâtre »). Par la suite, il devint un collaborateur régulier de l'Odin Teatret, notamment en participant fréquemment aux *Festuge* [Semaines de fête] à Holstebro, ainsi qu'à l'organisation de la quinzième session de l'ISTA, à Albino, en Italie, en avril 2016.

8 Sisto Dalla Palma, qui avait précédemment co-dirigé le Piccolo Teatro de Pontedera avec Dario Marconcini, fonda le Centro di Ricerca per il Teatro (CRT) [Centre de Recherche Théâtrale] en 1974.

9 Le Teatro Potlach fut fondé en 1979 par Pino Di Buduo et Daniela Regnoli, à Fara Sabina.

donner une idée de la passion et du foisonnement artistique de cette période, Mirella Schino rapporte le précieux témoignage de Nicola Savarese, qui était alors étudiant, et qui fit partie des jeunes universitaires pour qui *Ferai* constitua une révélation à la Biennale de Venise en 1969 :

De cette période, je me souviens de la densité, de la fatigue, des premiers longs voyages, des rencontres. J'ai participé à des séminaires théâtraux et parathéâtraux. J'ai participé à des expériences avec l'Odin Teatret lors de son long séjour à Carpignano Salentino, à Ollolai en Sardaigne¹, lors de quelques tournées (Pologne, Allemagne, Vénétie). J'ai regardé, rarement agi et occasionnellement écrit. J'ai vu Grotowski et Peter Brook danser ensemble lors d'une fête au Théâtre Laboratoire de Wrocław, j'ai vu le Living à Venise, le Bread and Puppet à Pontedera, Hideo Kanze à Bergame et Krishna Nambudiri à Rome dans la Biblioteca di Massenzio².

C'est dans le contexte de cette effervescence créative que l'année suivante, du 26 août au 6 septembre 1977, Eugenio Barba fut à nouveau invité par Jean Darcante à animer une deuxième rencontre du « Tiers Théâtre³ » à Bergame, avec l'appui du Teatro Tascabile et toujours sous les auspices de l'ITI. À cet événement exceptionnel⁴ participèrent notamment le maître du *nō* Hideo Kanze, le danseur de *kathakali* Krishna Nambudiri, le danseur de *topeng* I Made Bandem – qui par

1 Quelques mois avant l'expérience de Carpignano, l'Odin Teatret avait joué *Min Fars Hus* à Ollolai, un village de montagne en Sardaigne. Eugenio Barba rapporte que pendant les représentations, les spectateurs commentaient le spectacle, parlaient entre eux, riaient ou restaient parfois silencieux. Il explique, dans E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Lettre du sud de l'Italie », *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*, p. 123 : « Mais en dépit de ce brouhaha qui d'abord nous laissa perplexes et qui était si loin du silence et du recueillement des publics habitués aux conventions du théâtre, nous étions toujours vivement applaudis et assaillis d'une foule de questions : ils croyaient "n'avoir pas compris" parce que, disaient-ils, les manquaient de "culture", et ils nous demandaient d'expliquer. Mais souvent, après le spectacle, les gens avaient envie de se présenter à nous, de le faire avec quelque chose qui correspondait avec ce qu'ils avaient vu. Alors ils commençaient à chanter et à danser, nous offrant les formes typiques de cette culture populaire qui n'emprunte pas un langage verbal élaboré, mais raconte l'histoire et la vision d'un groupe d'hommes, à travers une présence physique totale. »

2 N. SAVARESE, « Dal Titanic al giro di vite. Lettera a Mirella Schino sul Terzo Teatro in Italia negli anni settanta [Du Titanic au tour d'écrou. Lettre à Mirella Schino sur le Tiers Théâtre en Italie dans les années soixante] », non datée, mais que Mirella Schino estime aux alentours de 1994, M. SCHINO, « Ricordo e memoria : Il teatro dei gruppi (1969-1976) », *Teatro e Storia, op. cit.*, p. 73 : « Di quel periodo ricordo la densità, la stanchezza, i primi lunghi viaggi, gli incontri. Partecipai a seminari teatrali e parateatrali. Feci esperienze con l'Odin Teatret nella sua lunga permanenza a Carpignano Salentino, a Ollolai in Sardegna, in alcune tournée (Polonia, Germania, Veneto). Guardavo, raramente agivo e ogni tanto scrivevo. Vidi Grotowski e Peter Brook ballare insieme in una festa nel Teatro Laboratorio di Wrocław, vidi il Living a Venezia, il Bread and Puppet a Pontedera, Hideo Kanze a Bergamo e Krishna Nambudiri a Roma nella Biblioteca di Massenzio. »

3 Ce nom lui fut donné *a posteriori* : le titre officiel de cet événement fut « Colloque international sur la recherche théâtrale ».

4 Raphaëlle Doyon rapporte un témoignage frappant de Jean Darcante : « Tout Bergame était dans la rue, effaré. Le gentil et amical conseiller municipal, pâle. J'allais à lui. On entrait dans le lycée tout neuf où étaient logés les participants. En me voyant, il murmura seulement : "Je crois que je ne me présenterai pas aux prochaines élections ...". Si l'on pense que Bergame est l'une des villes les plus religieuses et les plus bourgeoises de l'Italie (et Dieu sait ...) je comprenais son angoisse, mais j'avais déjà vu, fondant de l'Europe du Nord sur d'autres pays, Barba et ses troupes et je tentais de le rassurer. » J. DARCANTE, *Théâtre : La Grande aventure*, Paris, Sorbier, 1985 ; p. 291 ; cité dans R. DOYON, « Les manifestations contagieuses du Tiers Théâtre », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires, op. cit.*, p. 187-188.

la suite participèrent régulièrement à l'ISTA –, ainsi que le groupe péruvien Cuatrotablas dirigé par Mario Delgado, plusieurs membres du Roy Hart Theatre, et plus de deux cents participants internationaux et « trois à cinq mille spectateurs¹ ». Raphaëlle Doyon souligne le tournant capital que représenta cette période dans le parcours de l'Odin Teatret – non seulement dans le théâtre, mais également au-delà, dans ses implications sociales et culturelles :

Ferai ou *Kaspariana*, premiers spectacles de l'Odin Teatret, ont été construits loin de toutes influences et divertissements [...]. Ces spectacles révélaient un Odin Teatret austère. Les rencontres du Tiers Théâtre introduisent de l'éclatement dans l'ordre émotif, spatial et expressif, et insèrent le groupe dans une communauté sociale dont Eugenio Barba est le chef de cérémonie. Rassembleur d'hommes, chef de file et coordinateur, *capofamiglia*, Eugenio tient déjà le *locus du leadership* des sessions de l'ISTA, tel qu'il a été analysé par les sociologues dans leurs études sur les dynamiques de groupe : Eugenio est capable de s'adapter à chaque situation nouvelle dont il repère la complexité et les enjeux.

Il sait inventer en fonction des circonstances des modes de sociabilité particuliers. [...] Sa personnalité fédère le vaste ensemble de groupes de théâtre indépendants qui, dans les années 1970, prolifèrent sur tous les continents².

Ayant fait ses premières armes stratégiques et diplomatiques auprès de Grotowski pendant son apprentissage en Pologne, et jouissant lui aussi d'une aura exceptionnelle, on mesure combien l'usage que fit Eugenio Barba de cette aura fut différent de celui de son maître polonais. Si comme nous le verrons, après quelques expériences parathéâtrales avec de grands groupes internationaux, Grotowski se retira rapidement de ce genre de projets pour se consacrer à nouveau à un travail « vertical », avec un petit groupe de personnes, dans l'isolement et loin de l'agitation et des préoccupations sociales qui étaient au cœur du Tiers Théâtre ; Eugenio Barba, au contraire, continua d'explorer et de développer la dimension profondément « horizontale » de ce théâtre qu'il considérait comme une « patrie³ », à travers ce vaste réseau vivant et dynamique de créateurs, de chercheurs, d'hommes et de femmes qui constituèrent les « îles flottantes⁴ » de l'« archipel du théâtre⁵ » : le « peuple secret⁶ » de l'Odin. C'est par ailleurs à cette période qu'Eugenio Barba opéra

1 R. DOYON, « Les manifestations contagieuses du Tiers Théâtre », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, *op. cit.*, p. 187.

2 *Ibid.*, p. 188-189.

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, *op. cit.*, p. 220.

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, *op. cit.*, p. 13.

5 E. BARBA, Y. LIEBERT (trad.) *L'Archipel du théâtre*, Bouffonneries, Cazilhac, 1982.

6 E. BARBA, « Children of Silence: Reflections on Forty Years of Odin Teatret », *TDR*, *op. cit.*, p. 153 : « *secret people* ».

un nouveau « tremblement de terre » dans le travail de l'Odin Teatret : entre mars et juin 1978, « les acteurs s'éloignèrent d'Holstebro, à la recherche de stimuli qui les aident à briser cette cristallisation des modèles auquel tout individu ou tout groupe tend à succomber¹ ». Au retour de ces expéditions, dans lesquels ils s'étaient confrontés à des pratiques performatives différentes des leurs², les acteurs de l'Odin Teatret se retrouvèrent à Ayacucho, au Pérou, pour y travailler sur *Milionen [Le Million³]*, un nouveau spectacle construit à partir des matériaux récoltés et préparés au cours de ces voyages – et y participer à une troisième rencontre du « Tiers Théâtre⁴ », organisée par Mario Delgado et le groupe Cuatrotablas. Dans son livre *Vers un Tiers Théâtre [Towards a Third Theatre⁵]* – dont le titre fait évidemment référence à *Towards a Poor Theatre* – Ian Watson rappelle dans un paragraphe très dense le contexte général de la gestation de l'« Anthropologie Théâtrale » de Barba, dans le courant des années soixante-dix :

Dans le monde académique, c'est au cours de ces années que les travaux d'universitaires comme Richard Schechner, Victor Turner, Clifford Geertz, Erving Goffman et Barbara Myerhoff, qui s'appuient tous sur les liens entre la performance et l'anthropologie, prennent de l'importance. Et dans le domaine du théâtre, Grotowski [...] était engagé dans son travail sur le « Théâtre des Sources », qui comparait diverses performances rituelles de différentes cultures. Peter Brook et les acteurs de son [...] Centre international de recherche théâtrale (CIRT⁶), étaient impliqués dans une recherche d'universaux théâtraux dans la [...] production d'*Orghast*⁷, dans le voyage africain de Brook et dans *La Conférence des oiseaux*⁸. [...] Les idées de Barba font écho à celles de ses

-
- 1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Genèse de l'Anthropologie Théâtrale », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 23.
 - 2 Eugenio Barba rapporte que cette expérience eut une importance décisive dans la conception de l'« Anthropologie Théâtrale » : « [Les acteurs] s'étaient obstinés à faire ce qu'à mes yeux il fallait absolument éviter : apprendre des styles, c'est-à-dire le résultat de techniques appartenant à d'autres. / Sceptique et désarçonné, j'observais ces échappées de styles exotiques, hâtivement appris. Je remarquai que lorsqu'un de mes acteurs exécutait une danse balinaise, il entrait dans un autre squelette/peau qui conditionnait sa façon de se tenir debout, de se déplacer, de devenir “expressif” à mes yeux. Puis il s'en libérait et entrait dans le squelette/peau de l'acteur Odin. Néanmoins, en passant d'un squelette/peau à un autre, et en dépit des différences d'“expressivité”, il appliquait des principes identiques. [...] Ce “déshabillage” et cet “habillage” pour aller de la technique quotidienne à la technique extra-quotidienne et d'une technique personnelle à une technique formalisée asiatique, latino-américaine et européenne, m'obligèrent à me poser une série de questions qui m'amènèrent sur un nouveau terrain. / Pour connaître davantage, approfondir, contrôler le caractère pragmatique de ces principes communs, il me fallait étudier des traditions scéniques éloignées de la mienne. » *Ibid.*, p. 23-24.
 - 3 L'année précédente, en avril 1977, l'Odin Teatret avait créé *Anabasis*, un spectacle itinérant articulé à partir des expériences de parades et de « trocs » effectuées depuis le séjour à Carpignano.
 - 4 Cette rencontre eut lieu en juin 1978.
 - 5 I. WATSON, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret, with a foreword by Richard Schechner [Vers un Tiers Théâtre – Eugenio Barba et l'Odin Teatret, avec un avant-propos de Richard Schechner]*, Routledge, Londres et New York, 1993.
 - 6 Peter Brook fonda le Centre International de Recherche Théâtrale en 1971, à Paris. Après son installation au Théâtre des Bouffes du Nord, qu'il découvrit grâce à Micheline Rozan, le centre devint en 1974 le Centre International de Recherches Théâtrales (CICT).
 - 7 Les premières performances d'*Orghast*, d'après le mythe de Prométhée, eurent lieu en 1971 au Festival des arts de Shiraz-Persépolis, après un travail de terrain mené par Peter Brook et ses acteurs en Iran.
 - 8 Les premières performances de *La Conférence des oiseaux*, d'après Farid Al-Din Attar, eurent lieu en 1979.

contemporains¹.

Ce résumé illustre la profonde convergence des intérêts de chacun des membres de la « tribu » que nous étudions dans le courant des années soixante-dix – malgré d'évidentes divergences et parfois de profondes querelles, comme nous l'avons vu avec la critique faite par Richard Schechner de l'« interculturelisme horizontal² » d'Eugenio Barba. Ian Watson ajoute toutefois : « Malgré son contexte historique, ISTA est en grande partie le produit de l'expérience et des préoccupations personnelles de Barba³ ». En 1979, alors que l'idée de l'« Anthropologie Théâtrale » commençait à prendre forme dans son esprit, Eugenio Barba publia le texte « Théâtre-Culture⁴ », dans lequel il développa et approfondit la marginalité revendiquée comme identité du « Tiers Théâtre » et enjoignit à nouveau les historiens du théâtre à s'intéresser aux « individus isolés ou qui durent s'isoler pour réaliser le théâtre qui correspondait à leurs aspirations⁵ » ; participa au colloque sur « Les aspects biologiques du théâtre » organisé par Jean-Marie Pradier à Karpacz, où comme nous l'avons vu il découvrit les travaux du docteur Henri Laborit et de l'éthologue Guy Busnel⁶ ; puis dirigea une nouvelle rencontre du « Tiers Théâtre », à Madrid et à Lekeitio⁷, en Espagne. Suite à cet événement et aux précédentes rencontres, toutes financées avec largesse par l'ITI et documentées dans *International Theatre Information*, le journal théâtral de l'UNESCO, et du fait de la renommée croissante d'Eugenio Barba liée à ces grands événements internationaux, Hans-Jürgen Nagel, le directeur du *Kulturamt* [Office de la culture] de Bonn, écrivit à Barba pour lui proposer d'organiser « une initiative similaire dans sa propre ville⁸ ». Dans l'histoire qu'il raconte *a posteriori*, Eugenio

1 I. WATSON, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret, with a foreword by Richard Schechner*, op. cit., p. 149-150 : « In the academic world it was during these years that the work of scholars like Richard Schechner, Victor Turner, Clifford Geertz, Erving Goffman, and Barbara Myerhoff – all of which drew heavily on the connections between performance and anthropology – gained ascendancy. And in the theatre, Grotowski [...] was engaged in his “Teatre of Sources” work, which compared various ritual performances from different cultures. Peter Brook and the actors of his [...] International Center for Theatre Research (ICTR), were involved in a search for theatrical universals in the [...] production of Orghast, in Brook's African journey, and in Conference of the Birds. [...] Barba's ideas echoed those of his contemporaries. »

2 R. SCHECHNER, « Horizontal interculturalism [L'interculturalisme horizontal] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 303-308.

3 I. WATSON, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret, with a foreword by Richard Schechner*, op. cit., p. 150 : « Despite its historical context, ISTA is very much the product of Barba's personal experience and preoccupations. »

4 E. BARBA, « Teatro-Cultura [Théâtre-Culture] », *Arte Nuevo*, Mexico, 1979. Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Théâtre-Culture », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 187-206 pour la traduction française.

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Théâtre-Culture », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 193.

6 À propos de cette rencontre, voir notamment J.-M. PRADIER, « Le docteur Henri Laborit : l'énergie et l'intelligence du “off” », *Urgences médicales*, vol. 14, n°5, Elsevier, 1995, p. 225-229 ; et R. DOYON, « Niveaux d'organisation : l'épistémè de la biologie appliquée au théâtre », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 251-257.

7 Du 29 octobre au 4 novembre 1979.

8 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « How ISTA Came into Being [Comment l'ISTA a vu le jour] », *Journal of Theatre Anthropology [Journal d'Anthropologie Théâtrale]*, n°1, *The Origins [Les Origines]*, mars 2021, p. 43 : « a similar initiative in his own town ».

Barba y vit l'opportunité de donner naissance à un nouveau projet :

Je fis une contre-proposition : une situation de recherche comparative avec des maîtres hautement qualifiés de différentes cultures où cinquante acteurs et directeurs de théâtres de groupe pourraient participer. Malgré le coût énorme et le caractère fermé de l'événement, Hans-Jürgen Nagel accepta¹.

Raphaëlle Doyon rapporte une version légèrement différente de cette histoire :

Eugenio Barba m'a raconté que, lassé par ces rencontres [du « Tiers Théâtre »], il avait d'abord refusé l'offre de Hans-Jürgen Nagel, avant de se raviser pour lui proposer un projet bien plus ambitieux et extrêmement coûteux qui rassemblerait, outre les affects du Tiers Théâtre, les sources les plus stimulantes de sa pratique et de sa pensée : les sciences et les formes spectaculaires d'Asie².

Malgré le coût exorbitant que représentait un tel projet, Hans-Jürgen Nagel parvint à convaincre les autorités culturelles de Bonn. C'est ainsi que du premier au 31 octobre 1980, à Bonn, eut lieu la première session de l'*International School of Theatre Anthropology*, une discipline dont la première définition proposée par Eugenio Barba était : « [...] l'étude du comportement humain au niveau biologique et socio-culturel dans une situation de représentation³ ». Raphaëlle Doyon a établi un précieux tableau comparatif des définitions successives de l'« Anthropologie Théâtrale » entre 1980 et 1992⁴, dans lequel elle fait une série de remarques témoignant de l'évolution de cette discipline, qui prit au fil du temps une tournure de plus en plus pragmatique⁵, et sut tenir compte des reproches

1 *Ibid.* : « I made a counter-proposition: a situation of comparative research with highly skilled masters from different cultures where fifty actors and directors from group theatres could participate. In spite of the huge cost and the closed character of the event, Hans-Jürgen Nagel accepted. »

2 R. DOYON, « Du Tiers Théâtre à l'Anthropologie Théâtrale », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 194.

3 E. BARBA, « First Hypothesis [Premières hypothèses] », *Journal of Theatre Anthropology [Journal d'Anthropologie Théâtrale]*, n°1, *The Origins [Les Origines]*, mars 2021, p. 45 : « the study of human behaviour on a biological and socio-cultural level in a situation of representation ». Ce texte est la transcription d'une conférence d'Eugenio Barba à Varsovie en mai 1980, dans laquelle il définit publiquement pour la première fois les orientations de sa recherche, en parlant de trois « lois » – qui, comme nous l'a montré Raphaëlle Doyon, se transformèrent plus tard, avec plus de prudence, en « bons conseils ». Cette transcription fut initialement publiée dans le journal polonais, E. BARBA, « Antropologia teatru: pierwsze hipotezy [Anthropologie théâtrale : premières hypothèses] », *Dialog*, vol. 26, n°1, 1981, p. 94-100 ; puis en anglais sous le titre E. Barba, « Theatre Anthropology: First Hypothesis », *Theatre International*, n°1, 1981.

4 Voir R. DOYON, « Définitions de l'Anthropologie Théâtrale : 1980-1992 », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., feuillet inséré entre les p. 199-200.

5 Voir *Ibid.* : « L'Anthropologie Théâtrale reçoit des majuscules. Cela montre la spécificité et l'auto-détermination de la discipline. » ; « “acteur” est remplacé par “acteur-danseur” » ; « “physiologique et socio-culturel” est réduit à “physiologique” [...] pour] se retirer complètement du champ de l'anthropologie » ; « La notion de niveaux d'organisation empruntée à Henri Laborit devient progressivement le prisme de l'analyse de la production et de la réception des spectacles ».

ou des commentaires qui lui furent adressés¹. Ainsi, la naissance et l'évolution continue de l'« Anthropologie Théâtrale », qui devint rapidement une « référence incontournable pour de nombreux groupes de théâtre indépendants, en Amérique du Sud et en Italie notamment² », apparaissent comme « intimement liée[s] à la vie d'Eugenio Barba³ », aux voyages, aux rencontres et aux personnes qui ont constitué la source de la « petite tradition nomade⁴ » qu'il a élaborée tout au long de son existence. Ainsi, sa rencontre avec la danseuse Sanjukta Panigrahi, qu'il invita à diriger un séminaire à Holstebro en 1977 après l'avoir découverte « sur une bobine de super 8 de Chérif Khaznadar venu rendre visite à Eugenio en 1976 pour lui montrer sa collection de patrimoine immatériel⁵ », joua un rôle essentiel dans le développement de l'ISTA : Sanjukta Panigrahi participa à toutes les sessions de l'ISTA, dont elle incarna la « déesse⁶ » tutélaire, depuis sa fondation jusqu'à sa mort, le 24 juin 1997. Sa collaboration avec Eugenio Barba fut à l'origine de nombreux éléments fondamentaux de l'« Anthropologie Théâtrale » :

La figure du *tribanghi* en est représentative. Cette position en forme de S, cou, tête et genoux pliés est retenue par Barba dans son dictionnaire comme une ligne de beauté dynamique transculturelle. [...] C'est encore Sanjukta qui avec un mot indien confirme et désigne la distinction fondamentale pour Eugenio Barba entre le comportement quotidien et le comportement extra-quotidien : *lokadharmi* désigne le comportement [*dharmi*] des gens communs [*loka*] alors que *natyadharmi*, désigne le comportement dans la danse. *Lokadharmi* et *natyadharmi* n'apparaissent pas dans les « Premières hypothèses » de mai 1980, mais seulement après la rencontre et la collaboration avec Sanjukta [...].

C'est également ce tissage étroit entre biographie et théorie qui explique la prééminence des formes performatives asiatiques, ainsi que l'absence prolongée du continent africain, dans les préoccupations de l'ISTA : « Le fait que l'Anthropologie Théâtrale ait délaissé les formes africaines ou d'ascendance africaine tient à l'histoire de vie de son théoricien. Bourdieu dirait qu'Eugenio Barba a choisi ce par quoi il a été choisi⁷ ». Raphaëlle Doyon explique ainsi : « Eugenio Barba a

1 Voir *Ibid.* : « "l'homme" (1985) est remplacé par "l'être humain" (1995) puis par "homme ou femme" (*Canoë*). [...] Les reproches du féminisme contre le masculin universel sont passés par là. » ; « Après 1980, toute idée de "loi" et de "science du théâtre" est bannie, au profit de "bons conseils" non prescriptifs et pragmatiques. »

2 R. DOYON, « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba », Y. ABDELKADER, S. BAZILE, O. FERTAT (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, op. cit., consulté le 05/09/2022 : <https://books.openedition.org/pub/35058?lang=en>

3 *Ibid.*

4 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « Burning the House », *On Directing and Dramaturgy : Burning the House*, op. cit., p. 202 : « *small nomadic traditions* ».

5 R. DOYON, « Sanjukta, "déesse" de l'*International School of Theatre Anthropology* », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 223.

6 *Ibid.*

7 R. DOYON, « L'étiquette cosmopolite de l'ISTA, et l'Afrique ? », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 229.

simplement, dans un premier temps, laissé de côté ces univers faute de les avoir fréquentés et appréciés¹ ». Par ailleurs, c'est une nouvelle fois à travers une rencontre humaine et personnelle qu'Eugenio Barba commença à tourner ses regards vers les traditions performatives de la diaspora africaine : en août 1994, le performeur de *candomblé* Augusto Omolù participa à la huitième session de l'ISTA à Londrina², au Brésil. C'est à partir de cette rencontre qu'il commença à collaborer régulièrement avec l'Odin Teatret, dont il rejoignit officiellement les rangs en 2002, ce qui eut pour conséquence d'ouvrir le champ de recherches de l'ISTA à cette partie du monde performatif jusqu'alors ignorée.

4. « Trocs », fêtes et cérémonies : la culture de l'Odin Teatret, « forteresse “aux murs de vent” » et centre névralgique de multiples réseaux d'influence et de création

Ainsi, dans la « patrie » interculturelle du théâtre, qu'Eugenio Barba considère en dernier lieu comme « une façon de vivre librement la marginalité et de la rendre socialement acceptable⁴ », l'ISTA « n'est pas une institution rigide, mais un environnement ou une nébuleuse. Elle ne prend une forme définie que pendant ses sessions publiques. Le reste du temps, elle est un entrelacs de relations changeantes⁵ ». À la première session de Bonn⁶, en 1980, outre les membres fondateurs de l'ISTA – Eugenio Barba, l'acteur de l'Odin Teatret Toni Cots, Sanjukta Panigrahi, la danseuse japonaise Katsuko Azuma, le performeur balinaise I Made Pasek Tempo, le performeur taïwanais Tsao Chun-Lin, ainsi que ceux qu'Eugenio Barba appelle ses « soutiens inestimables, et en même temps rigoureux avocats du diable⁷ », Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Nicola Savarese,

1 R. DOYON, « L'Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d'Eugenio Barba », Y. ABDELKADER, S. BAZILE, O. FERTAT (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, op. cit., consulté le 05/09/2022 : <https://books.openedition.org/pub/35058?lang=en>

2 Cette session, intitulée « Tradition and Founders of Traditions [Traditions et fondateurs de traditions] » se déroula du 11 au 21 août 1994, et fut organisée par Nitis Jacon, le directeur du Festival Internacional de Londrina (FILO), en collaboration avec Luís Otávio Burnier, le fondateur du groupe LUME.

3 E. BARBA, « La maison des origines et du retour », discours prononcé par Eugenio Barba à la réception du titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Varsovie le 28 mai 2003, *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, avril 2003, p. 3, consulté le 02/06/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4753/2003-warsawa-univ-fr-la-maison-des-origines-et-du-retour.pdf>

4 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, op. cit., consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

5 F. TAVIANI, « Odin Teatret : Phases of a Theatrical Enclave [Odin Teatret : Phases d'une enclave théâtrale] », *Peripeti*, n°2, *Why a Theatre Laboratory? [Pourquoi un théâtre laboratoire?]*, 2004, p. 60 : « *The ISTA is not a rigid institution, but an environment or a nebula. It assumes a defined form only during its public sessions. The rest of the time it is an interlacement of changing relationships.* » Ce numéro de *Peripeti* rassemble les actes du colloque international organisé par Eugenio Barba à l'occasion du quarantième anniversaire de l'Odin Teatret, du 4 au 6 octobre 2004 à Aarhus, intitulé *Why a Theatre Laboratory? Risks and Innovations in Europe 1898-1999 [Pourquoi un théâtre laboratoire? Risques et innovations en Europe 1898-1999]*.

6 Cette première session rassembla 53 participants internationaux, d'une vingtaine de nationalités différentes.

7 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « How ISTA Came into Being », *Journal of Theatre Anthropology*, op. cit., p. 44 :

Ferdinando Taviani, Ugo Volli, et Jean-Marie Pradier – participèrent également Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, le docteur Henri Laborit, et Grotowski, qui fut invité à participer au symposium sur l'« Anthropologie Théâtrale » qui concluait la session ouverte du programme, les 25 et 26 octobre¹. Sur ce modèle, au fil des années, cet « espace mental plutôt que physique² » a rassemblé, pour des périodes allant généralement de deux semaines à un mois, des maîtres de traditions performatives orientales et occidentales, des acteurs, des metteurs en scène, des universitaires et des étudiants, constituant ainsi un « milieu³ » dans lequel Eugenio Barba « a confronté les expériences de l'enclave de l'Odin avec d'autres genres performatifs⁴ », dans une atmosphère de travail extrêmement intense et éprouvante⁵ : de nombreux participants soulignent à la fois l'émerveillement, la désorientation⁶ et l'épuisement⁷ ressentis pendant ces sessions. Interrogé par Piergiorgio Giacchè sur le terme d'École [*School*] dans l'acronyme de l'ISTA, Eugenio Barba insiste sur le « désordre [...] conscient et constant⁸ » et sur « l'évolution organique des cheminements singuliers de chaque participant⁹ » :

« invaluable supporters, and at the same time rigorous devil's advocates ».

- 1 Les sessions de l'ISTA sont articulées autour d'un thème central, chaque fois différent, et se déroulent également dans des lieux chaque fois différents. Elles durent généralement entre deux semaines et un mois d'activité intense. La majorité des activités se déroule dans l'isolement, puis l'événement se conclut par une session ouverte et un symposium international de deux jours, pendant lequel des participants extérieurs sont invités à observer le travail des maîtres et des apprentis de l'ISTA et à échanger au cours de tables rondes internationales.
- 2 M. SCHINO, *Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe [Les Alchimistes de la scène : Les théâtres laboratoires en Europe]*, op. cit., p.19 : « It is a mental rather than physical place ».
- 3 F. TAVIANI, « Odin Teatret : Phases of a Theatrical Enclave », *Peripeti*, op. cit., p. 61 : « milieu »
- 4 *Ibid.* : « confronted the Odin enclave's experiences with other performative genres ».
- 5 Les programmes sont extrêmement chargés et organisés de main de maître par Eugenio Barba et son équipe, enchaînant de 6h30 à 23h des exercices physiques, des moments de pratique avec des maîtres de différentes traditions performatives, des démonstrations de travail, des échanges avec des universitaires et des chercheurs et, progressivement, des temps plus orientés vers la création, qui donneront notamment naissance au *Theatrum Mundi*.
- 6 Voir A. B. DE SANCTIS, « Définitions et nomenclatures », *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage*, op. cit., p. 70 : « Il s'agit donc d'une désorientation productive qui met les *performers* en état provisoire de dépaysement et d'incompréhension. L'ISTA permet à chacun de s'impliquer dans ce processus de va-et-vient dans la recherche du sens, nécessaire au *performer* pour son développement artistique, et même de le partager avec une communauté. »
- 7 Dans un entretien réalisé par Claudio Coloberti pour son projet documentaire *Voices from ISTA [Voix de l'ISTA]*, Jean-Marie Pradier définit l'ISTA comme « l'expérience la plus riche de [son] existence », du fait de sa dimension radicalement internationale, du kaléidoscope de langues et de cultures qui s'y rencontraient, et de « l'éblouissement » que constituaient certains moments particuliers – notamment les démonstrations de Sanjukta Panigrahi. Toutefois, il précise que cette expérience était « une sorte de Paradis et d'Enfer en même temps » : l'exaltation de la découverte se mêlait à la fatigue et à la frustration de ne pas pouvoir tout absorber de ce qui se déroulait. Il ajoute que l'essence interculturelle de ces événements ne se traduisait pas par une « fusion [...] amoureuse », mais par une constante « gestion des malentendus » : il ne s'agissait pas de se fondre en l'autre ou de rechercher une communauté spontanée, dans le sillage des expériences communautaires « *flower power* » des années soixante et soixante-dix, mais au contraire de « savoir reconnaître les territoires ». J.-M. PRADIER, entretien avec Claudio Coloberti, réalisé en 2009 à Holstebro, C. COLOBERTI, *Voices From ISTA [Voix de l'ISTA]*, Odin Teatret Archives, Holstebro, 2009. Des extraits de cet entretien, conservé aux Archives de l'Odin Teatret et à l'Université d'Aarhus, sont disponibles sur la chaîne *Youtube* de l'Odin Teatret : C. COLOBERTI, J. M. PRADIER, « Jean Marie Pradier, 2009 », *Odin Teatret, Youtube*, avril 2009, consulté le 30/09/2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=8hhK84s7iVM>
- 8 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le paradoxe pédagogique : apprendre à apprendre », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 96.
- 9 *Ibid.*

J'ai utilisé pour l'ISTA le terme « école » comme un paradoxe, une provocation envers moi-même. Mais l'ISTA n'a jamais été et ne sera jamais structurée par des cours, des leçons, des disciplines. Elle est plutôt le résultat de changements continuels, de groupes qui s'agrègent et se désagrègent, de programmes qui se font au jour le jour et qui peuvent se défaire aussi vite qu'ils ont été conçus. Il n'y a pas de classes mais des *familles éphémères autour de maîtres de théâtre/danse issus de diverses traditions*¹.

Le terme de « famille² » utilisé par Eugenio Barba est significatif, et résonne avec tout le « vocabulaire de la filiation et des systèmes de parenté³ » qui émaille son discours. En effet, lors de la deuxième session de l'ISTA, à Volterra⁴, en Italie, afin de « conserver à chaque groupe sa propre spécificité, tout en ne créant pas des isolats, l'ensemble des participants a été distribué en [trois] “familles⁵” », rassemblant des pédagogues occidentaux et orientaux, dont « les qualités propres [donnaient] un caractère particulier à chaque famille⁶ » ; des chercheurs, universitaires ou scientifiques, participants ou observateurs, appelés « oncles⁷ » ; des acteurs, des metteurs en scène, des observateurs, et des « hôtes invités pour un temps limité⁸ ». Par ailleurs, ces « familles éphémères⁹ » cohabitent temporairement une forme de « village interculturel itinérant¹⁰ » : au-delà de leurs dimensions artistiques, techniques et universitaires, il est nécessaire d'insister sur l'expérience humaine exceptionnelle que représentent les sessions de l'ISTA qui, dans le

1 *Ibid.*, p. 95-96. [Nous soulignons.]

2 Dans le rapport sur la deuxième session de l'ISTA, il est précisé que les participants étaient divisés en trois « familles », rassemblant des pédagogues occidentaux et orientaux ; des chercheurs, scientifiques ou universitaires, participants ou non, appelés « oncles » ; des acteurs, des metteurs en scène, des observateurs, et des « hôtes invités pour un temps limité ». Les familles étaient réparties comme suit. Famille A : Sanjukta Panigrahi, Toni Cots, I Made Pasek Tempo, Ferdinando Taviani, Ugo Volli. Famille B : Ingemar Lindh, Gisela Cremer, Michi Imafuji, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini. Famille C : Katzuko Azuma, Ragunath Panigrahi, Peter Elsass, Jean-Marie Pradier.

3 R. DOYON, « Communication affective et phatique dans les rencontres du Tiers Théâtre », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 192. Raphaëlle Doyon met en évidence, comme nous l'avons fait dans notre propre travail, l'insistance d'Eugenio Barba à définir ses « ancêtres », ses « aïeux », ses « origines », et à présenter Grotowski comme son « grand frère ». À cela s'ajoutent les systèmes d'« adoption » de nouveaux acteurs et de « parrainage » des invités au sein de l'Odin Teatret.

4 Cette deuxième session se déroula du 5 août au 7 octobre 1981, sur le thème « *Pre-expressivity / Improvisation* [Pré-expressivité / Improvisation] ».

5 P. ELSASS, J.-M. PRADIER, F. TAVIANI, « Rapport sur la deuxième session de l'ISTA », *Journal of Theatre Anthropology*, op. cit., p. 62.

6 *Ibid.*, p. 63.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le paradoxe pédagogique : apprendre à apprendre », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 96.

10 G. AMICUZI, P. ROHSTEIN (trad.), « ISTA. The Principles that Dance [ISTA. Les principes qui dansent] », *ISTA Online*, 25 octobre 2021 : « *itinerant intercultural village* ». Consulté le 30/09/2022 : <https://ista-online.org/news/ista-the-principles-that-dance/>. Voir également K. HASTRUP (éd.), *The Performers' Village : Times, Techniques and Theories at ISTA [Le Village des performeurs : Temps, techniques et théories à l'ISTA]*, Drama, Danemark, 1996 ; ainsi que K. KOWALEWICZ (éd.), *Living in the Performers' Village [Vivre dans le village des performeurs]*, Łódź University Press, Łódź, 1999.

prolongement des rencontres du « Tiers Théâtre », « visent d'abord à établir des liens entre les individus¹ ». Raphaëlle Doyon commente :

Licencié en Histoire des religions à l'Université d'Oslo, Eugenio Barba connaît l'importance des activités ritualisées et leurs rôles dans l'unité des groupes. [...] Le travail commence à sept heures du matin et les activités ininterrompues de la journée se terminent par les projections de films et les conférences-débats pendant la soirée. Des règles – programme strict et horaires à respecter –, des rites, des croyances artistiques : tout y est des dites *règles élémentaires de la vie religieuse*². Eugenio Barba [...] a été un lecteur attentif d'Émile Durkheim. Il organise dans l'espace et dans le temps une ritualisation du comportement collectif dont la seule visée, non utilitaire, est de créer des liens sociaux, physiques et émotifs entre les participants. [...] La discipline « monacale » du Tiers Théâtre [...], l'organisation affective et biologique (dortoirs, phéromones, sueurs, repas partagés, etc.) renvoient chacun à son propre corps et le groupe, à un sensualisme diffus. Ceci sera d'autant plus vrai en ce qui concerne les programmes serrés et épuisants des sessions de l'ISTA qui ne laissent ni répit, ni domaine privé aux participants à qui il est donné, au comble du confort, de partager leur chambre avec trois ou quatre personnes. Se rendre aux rencontres du Tiers Théâtre, comme aux sessions de l'ISTA constitue une espèce de pèlerinage vers une destination à chaque fois renouvelée³.

En dernière analyse, les sessions internationales de l'ISTA constituent ainsi pour Eugenio Barba non seulement un moyen « d'écrire sa propre histoire⁴ », de « s'invent[er], pour s'y inclure, une filiation pré-expressive qui lui permet d'articuler la pratique de son théâtre à celle des plus grands performeurs asiatiques⁵ », et ainsi « d'insérer son histoire dans celles de pratiques anciennes pour rendre sa pratique signifiante⁶ » – c'est-à-dire de bâtir activement sa propre tradition personnelle, nomade et interculturelle – ; mais également un moyen de rassembler et de souder, par des liens non seulement artistiques et intellectuels mais profondément humains, affectifs, voire biologiques, cette communauté d'hommes et de femmes qui constitue le « peuple secret⁷ » de l'Odin⁸.

1 R. DOYON, « Communication affective et phatique dans les rencontres du Tiers Théâtre », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 191.

2 Voir É. DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1912.

3 R. DOYON, « Communication affective et phatique dans les rencontres du Tiers Théâtre », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 191-193. [Italiques originaux.]

4 R. DOYON, « Le creuset intuitif de l'Anthropologie Théâtrale », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 319.

5 *Ibid.*, p. 320.

6 *Ibid.*

7 E. BARBA, « Children of Silence: Reflections on Forty Years of Odin Teatret », *TDR*, op. cit., p. 153 : « *secret people* ».

8 Richard Schechner affirme ainsi : « Au-delà de la théorie, à l'ISTA, Barba accomplit quelque chose d'autre. Au cours de ses plusieurs décennies d'existence, Barba a tissé un réseau d'individus particuliers d'Asie, d'Europe et des Amériques qui se réunissent sous la bannière de l'ISTA. En apparence, ils étudient le pré-expressif, le principe

Dans une conférence intitulée « Eugenio Barba, l'Odin Teatret, l'ISTA et la Tradition¹ », Jean-Marie Pradier a défini Eugenio Barba comme un « bâtisseur d'empire² », en référence à la pièce de Boris Vian³. Dans un article publié un an avant cette conférence, Jean Marie Pradier écrit à propos de ce « tissage entre les individus, qui protège la liberté de chacun, sans exclure les divergences et les querelles⁴ » : « Ayant en tête le temps idéal – ou imaginaire – lorsque les empires fédéraient les singularités, j'avais demandé à Barba quel était le secret de leur survie. Il m'avait répondu : “les relations entre les personnes⁵” ». Il suffit de dresser la liste des institutions, des groupes théâtraux et des personnes⁶ ayant contribué à l'organisation des seize sessions de l'ISTA qui eurent lieu entre 1980 et 2021⁷, ainsi que des nombreux et prestigieux invités internationaux y ayant

d'opposition, les différents liens entre la performance orientale et occidentale. Mais ils font également partie d'un archipel d'artistes, d'universitaires, d'étudiants et de voyageurs que Barba appelle les “îles flottantes”. » R. SCHECHNER, « Foreword », I. WATSON, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret, with a foreword by Richard Schechner, op. cit.*, p. xii-xiii : « *Beyond theory, at ISTA Barba is achieving something else. Over the more than dozen years of its existence, Barba has spun a network of particular individuals from Asia, Europe, and the Americas who gather together under the ISTA banner. Ostensibly they are investigating the pre-expressive, the principle of opposition, the various connections between Oriental and Occidental performance. But they are also part of an archipelago of artists, scholars, students, and travelers which Barba calls the “floating islands”.* »

- 1 J.-M. PRADIER, conférence en ligne intitulée « Eugenio Barba, l'Odin Teatret, l'ISTA et la Tradition », organisée le 9 avril 2021 par Arianna Bérénice De Sanctis et Pierre Philippe-Meden, dans le cadre du cours « Théâtre & Traditions » de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3.
- 2 *Ibid.*
- 3 B. VIAN, *Les Bâtisseurs d'empire ou le Schmöurz*, L'Arche, Paris, 1959.
- 4 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>
- 5 *Ibid.*
- 6 Parmi les organisateurs de ces différentes sessions se trouvent des institutions comme l'Institut International du Théâtre (ITI) grâce à l'appui de Jean Darcante, le Département de la Culture de Bologne, les Universités de Lecce et de Bologne en Italie, le Center for Performance Research (CPR) dirigé par Richard Gough et Judie Christie au Pays de Galles, le Festival Internacional de Londrina (FILO) fondé par Nitis Jackson, le Copenhagen International Theatre Festival (KIT) au Danemark, le Festival Sete Sóis Sete Luas au Portugal, le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles puis l'Institut Grotowski en Pologne, la Fondation Barba Varley et bien sûr le Nordisk Teaterlaboratorium ; des groupes théâtraux comme le Mediterranea Teatro-laboratorio en Calabre, le Centro Teatrale San Geminiano de Modène, le Teatro Ridotto de Bologne, Teatro Tascabile de Bergame, le groupe théâtral LUME fondé par Luís Otávio Burnier au Brésil, le Umeå Teaterförening dirigé par Sven Shalström en Suède, le Gruppo Teatrale Immagini au Portugal, le Teaterlabor Bielefeld en Allemagne, Teatro Atalaya et le groupe TNT Territorio en Espagne, le Teatro Proskenion en Italie ; ainsi que des personnes singulières comme Hans Jürgen Nagel et le *Kulturamt* [Office de la culture] de Bonn, ou Patrick Pezin et les éditions Bouffonneries Contrastes – où sont édités la plupart des ouvrages en français d'Eugenio Barba, traduits par Éliane Deschamps-Pria, dont il faut également souligner l'importance dans la diffusion de la pensée d'Eugenio Barba. Ce vaste réseau de partenaires interconnectés incarne de manière concrète et pratique – c'est-à-dire également administrative et financière, ce qui est extrêmement important – l'ampleur du « peuple secret » de l'Odin.
- 7 La dernière session de l'ISTA en date se déroula du 12 au 22 octobre 2021, à Favignana, en Italie, sur le thème « *The Presence of the Actor and the Perception of the Spectator* [La présence de l'acteur et la perception du spectateur] ». Elle fut organisée en collaboration entre la Fondation Barba Varley fondée en 2020, le Nordisk Teaterlaboratorium, l'Institut Grotowski, le Teatro Proskenion et Linee Libere. Dans le contexte de la banalisation des moyens de communication virtuels en lien avec la pandémie, cette session de l'ISTA fut couplée à une version virtuelle intitulée ISTA/NG (*International School of Theatre Anthropology / New Generation*), consistant en une série de dix leçons, comprenant chacune : des matériaux d'archives et des films des précédentes sessions de l'ISTA ; un *live streaming* de leçons théoriques et pratiques ; un *live streaming* de démonstrations réalisées à Favignana ; un temps d'échange interactif avec les artistes présents à Favignana. Le tout représente plus d'une cinquantaine d'heures, auxquelles nous

participé¹, pour constater la vérité de cette affirmation : il s'agit en réalité d'un vaste réseau d'alliés, rassemblés par des relations d'amitié sur plusieurs décennies. Si depuis les années quatre-vingt, l'Odin Teatret continue de revendiquer son identité d'enclave, cette enclave « ne se caractérise pas par une vision uniforme, mais par une mosaïque de méthodes et de perspectives individuelles qui composent une “petite tradition” aux multiples visages² » – tant dans son fonctionnement intérieur que dans sa relation à l'extérieur : « L'enclave de l'Odin alterne de manière toujours plus évidente des périodes de concentration avec des périodes d'ouverture³ ». Raphaëlle Doyon remarque d'ailleurs, non sans ironie :

La marginalité revendiquée tient davantage aujourd'hui à une posture éthique qu'à une situation effective. [...] La révolte est devenue une tradition ; pour de nombreux jeunes danois l'Odin Teatret fait partie de la vieille garde ou de l'establishment. Georges Banu, dans le récit de la fête d'anniversaire des 40 ans de l'Odin Teatret, écrit : « [Eugenio Barba] malgré les rites et les récompenses, avec un humain soupçon de vanité, croit encore à la pureté indéfectible de sa marginalité⁴ ». Peut-être n'y croit-il plus lui-même mais du moins, il y fait croire. La voie du refus, le choix de l'exclusion, la revendication de détail technique soi-disant ignoré par la grande majorité des acteurs sans *ethos* ... ne font-ils pas partie d'un reste des stratégies discursives d'Eugenio Barba se présentant vis-à-vis des institutions ou des membres du Tiers Théâtre à la fois comme victime et victorieux, dans une attitude de « refus » et de « fierté » pour reprendre les mots d'Eugenio lui-même, d'héroïsme et de victimisation⁵ ?

Toutefois, souligne Jean-Marie Pradier, maintenir vivante cette « tradition de la révolte⁶ » à travers les plusieurs décennies d'existence de l'Odin Teatret a nécessité « une science pragmatique exceptionnelle de la dynamique de groupe⁷ », qui s'est incarnée comme nous l'avons vu dans les

avons eu la chance de pouvoir participer. Cet événement témoigne, comme nous le verrons, de la démarche de partage du savoir à grande échelle de la Fondation Barba Varley.

- 1 Parmi ces invités – outre les maîtres de pratiques performatives orientales et occidentales invités en tant que pédagogues, et le noyau d'intellectuels italiens « affiliés » à l'Odin Teatret – se trouvent notamment : Gennadi Bogdanov, Monique Borie, Clive Barker, César Brie, Carolyn Carlson, Dario Fo, Richard Fowler, Jerzy Grotowski, Henri Laborit, Thomas Leabhart, Ingemar Lindh, Marco De Marinis, Zygmunt Molik, Thomas Richards, ou encore Patrice Pavis.
- 2 F. TAVIANI, « Odin Teatret : Phases of a Theatrical Enclave », *Peripeti*, op. cit., p. 63 : « *the Odin enclave is not characterized by a uniform vision, but by a mosaic of methods and individual perspectives which compose a 'small tradition' with a manifold face.* »
- 3 *Ibid.* : « *The Odin enclave alternates in an ever more obvious way periods of concentration with periods of opening up.* »
- 4 G. BANU, « Les quarante ans de l'Odin et la parabole du sable – récit », *Alternatives théâtrales*, n°83, *Le Théâtre dans l'espace social*, octobre 2004, p. 88.
- 5 R. DOYON, « Terrains et territoires à l'Odin Teatret », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 327-328.
- 6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 18.
- 7 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, op. cit., consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

« tremblements de terre » provoqués par Eugenio Barba pour lutter contre l'ennui¹, la routine et l'usure du travail et des relations humaines qui sont la matière même de cette « tribu endogame² ». Après la dissolution et la refonte de l'Odin Teatret en 1970, l'expérience de Carpignano en 1974, la rencontre avec l'Amérique Latine en 1976 et les voyages individuels des acteurs de l'Odin en 1978, Eugenio Barba décida en 1982 de prendre une « année sabbatique³ » en expliquant à ses acteurs : « L'Odin est devenu comme un dinosaure dans une vitrine, les jeunes doivent casser la vitrine⁴ ». La plus importante de ces transformations eut probablement lieu lorsqu'en 1984, Eugenio Barba décida de dissoudre – à nouveau – l'Odin Teatret en tant qu'entité juridique, pour restructurer en profondeur l'organisation des différentes activités du groupe, en fondant le Nordisk Teaterlaboratorium (NTL) [Théâtre Laboratoire Nordique], qui devint une super-structure « accueillant » à la fois l'Odin Teatret et d'autres groupes, structures et projets menés par Barba et les acteurs de l'Odin. Cette manœuvre stratégique permettait à chacun des membres de l'Odin de poursuivre ses propres activités de manière autonome, tout en restant part d'une organisation plus grande qui le reliait aux autres : Eugenio Barba a ainsi « encouragé la formation de sous-groupes, de projets impliquant quelques membres de l'Odin, de ramifications [...] conservées sous le parapluie de l'Odin⁵ ». Depuis 1984, les activités du Nordisk Teaterlaboratorium recouvrent notamment la production des spectacles collectifs, l'organisation des voyages et des tournées de l'Odin⁶, les nombreuses

1 Eugenio Barba affirme ainsi : « Cela arrive non seulement aux individus, mais aussi aux troupes de théâtre. Le principal motif de leurs crises et de leur désintégration subséquente est l'ennui. Ce mot cache des situations très différentes les unes des autres. / L'ennui s'installe parce que l'acteur n'est plus stimulé par le metteur en scène ou ce dernier par ses acteurs. / L'ennui fait surface lorsqu'une activité artistique est devenue routinière. Les défis sont désormais bien connus et se déroulent, en règle générale, dans les mêmes conditions de précarité matérielle. / L'ennui peut être sexuel : l'intérêt envers son propre partenaire s'estompe et une attirance soudaine vous jette dans les bras d'un collègue. Des couples se défont et des relations imprévisibles naissent. Lorsque cela se produit, il y a toujours quelqu'un qui quitte le groupe. [...] À l'Odin Teatret aussi, de nombreuses personnes sont parties pour ces raisons. » E. BARBA, J. BARBA (trad.), « Winds that Burn [Vents qui brûlent] », *On Directing and Dramaturgy : Burning the House*, op. cit., p. 180 : « This happens not only to individuals, but also to theatre groups. The main motive for their crises and subsequent disintegration is boredom. This word conceals situations very different one from another. / Boredom creeps in because an actor is no longer stimulated by the director or the latter by his actors. / Boredom surfaces when an artistic activity has become routine. The challenges are by now well known and, as a rule, take place under the same conditions of material precariousness. / Boredom can be sexual: the interest towards your own partner fades and a sudden attraction throws you into the arms of a colleague. Couples fall apart and unpredictable relationships spring up. When this happens, there is always someone who leaves the group. [...] Also at Odin Teatret many people have left for these reasons. »

2 J. TURNER, *Eugenio Barba*, op. cit., p. 14 : « endogamous tribe ».

3 Voir E. BARBA, « Le Maître invisible », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 110 : « Quelques jours plus tard je réunissais mes acteurs pour leur annoncer que je partais pour trois cent soixante-cinq jours. J'ai appelé cela une année sabbatique. / Ce fut une période lumineuse, d'une beauté différente de celle que je vivais avec mes acteurs : le plaisir d'apprendre le japonais à Tokyo pendant des semaines, les vagabondages de fauché sur le Transsibérien, sur l'Osoresan ou en Inde, les incursions jusqu'au dernier village au nord du Québec et les interminables lectures près d'un poêle, dans ma maison de campagne, entouré de ma famille. »

4 J. VARLEY, entretien avec Raphaëlle Doyon, mené en avril 2002 à Holstebro, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 456.

5 R. SCHECHNER, « Foreword », I. WATSON, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret, with a foreword by Richard Schechner*, op. cit., p. xv : « Barba encouraged the formation of sub-groups, projects involving a few Odin members, off-shoots [...] kept under the Odin umbrella ».

6 L'Odin Teatret et ses acteurs ont notamment continué d'entretenir une relation privilégiée avec l'Amérique Latine, à

performances¹ et démonstrations de travail² créées par les acteurs de l'Odin, les publications et les films de l'Odin Teatret ; les collaborations avec les universités et les écoles locales, le *Centre for Theatre Laboratory Studies* (CTLS) [Centre d'Études de Théâtre Laboratoire³], la *Midsummer Dream School* [École du Songe d'été⁴], les « trocs » et les rencontres du « Tiers Théâtre » ; mais également les sessions de l'ISTA⁵ et les événements ou les structures qui en ont émergé, comme le *Theatrum Mundi*⁶ et l'Université du Théâtre Eurasien⁷ ; les projets personnels des acteurs de l'Odin,

travers de très nombreuses tournées, rencontres, sessions de travail, stages et conférences, parfois au nom de l'Odin Teatret tout entier, parfois en petits groupes (notamment avec le groupe d'Iben Nagel Rasmussen, Farfa) ou individuellement.

- 1 À partir des années quatre-vingt, les acteurs de l'Odin ont commencé à développer des performances en solo ou en petits groupes, à partir de leur travail personnel et souvent de matériaux autobiographiques, sous la direction d'Eugenio Barba qui utilise ces matériaux pour en faire le montage. Eugenio Barba décrit ce processus dans E. BARBA, entretien avec Raphaëlle Doyon, réalisé en décembre 2005 à l'Odin Teatret, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 409-410. Parmi ces performances se trouvent notamment : *Bryllup Med Gud* [Mariage avec Dieu], César Brie et Iben Nagel Rasmussen, 1984 ; *El Romancero de Edipo* [Le Romancero d'Édipe], Toni Cots, 1984 ; *Judith*, Roberta Carreri, 1987 ; *Memoria*, Else-Marie Laukvik et Frans Winther, 1990 ; *The Castle of Holstebro* [Le Château de Holstebro], Julia Varley, 1990 ; *Itsi-Bitsi*, Iben Nagel Rasmussen, Kai Bredhold et Jan Ferslev, 1991 ; *Doña Musica's Butterflies* [Les Papillons de Doña Musica], Julia Varley, 1997 ; *Salt [Sel]*, Roberta Carreri et Jan Ferslev, 2002 ; *Ester's Book* [Le Livre d'Ester], Iben Nagel Rasmussen, 2005 ; ou encore *Flowers for Torgeir* [Des Fleurs pour Torgeir], Roberta Carreri, 2020.
- 2 Les « démonstrations de travail » ont émergé des plusieurs décennies d'entraînement des acteurs de l'Odin Teatret : elles rassemblent des fragments de *trainings* et des réflexions sur l'évolution et le sens de ces derniers, en reprenant parfois des fragments de leurs rôles ou de leur personnages dans les productions de groupe de l'Odin Teatret. Eugenio Barba explique : « [...] la démonstration d'Iben *Moon and Darkness* [Lune et obscurité] fut créée comme une [...] présentation des principes techniques odiniens. Elle fut aussi présentée à l'occasion de l'ISTA où je voulais montrer, non pas un spectacle, mais le processus de travail de l'Odin. » E. BARBA, entretien avec Raphaëlle Doyon, réalisé en décembre 2005 à l'Odin Teatret, R. DOYON, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 409. Parmi ces démonstrations de travail se trouvent notamment : *Moon and Darkness* [Lune et obscurité], Iben Nagel Rasmussen, 1980 ; *Traces in the Snow* [Traces dans la neige], Roberta Carreri, 1989 ; *The Echo of Silence* [L'Écho du silence], Julia Varley, 1991 ; *The Paths of Thought* [Les Chemins de la pensée], Torgeir Wethal, 1992 ; *White as Jasmine* [Blanc comme le jasmin], Iben Nagel Rasmussen, 1993 ; *The Dead Brother* [Le Frère mort], Julia Varley, 1994 ; *Whispering Winds in Theatre and Dance* [Le Murmure des vents dans le théâtre et la danse], Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Torgeir Wethal, Kai Bredholt, Jan Ferslev, Frans Winther, 1997 ; *My Stage Children* [Mes Enfants de scène], Else Marie Laukvik, 2004 ; *Letter to the Wind*, [Lettre au vent], Roberta Carreri, 2006 ; ou encore *Life of Props* [La Vie des accessoires], Tage Larsen, 2012.
- 3 Le CTLS a été créé en 2002, en collaboration entre le Nordisk Teaterlaboratorium et le Département de Dramaturgie de l'Université d'Aarhus, au Danemark.
- 4 La *Midsummer Dream School* [École du Songe d'été] est un programme intensif mêlant des ateliers, des performances et des conférences, dans un contexte reliant la recherche universitaire et la pratique théâtrale, organisé par le CTLS et l'Université d'Aarhus. La première édition a eu lieu du 7 au 20 août 2011, à Aarhus et Holstebro.
- 5 Selon Adam J. Ledger, ce rassemblement de l'ISTA et de l'Odin Teatret sous les auspices du Nordisk Teaterlaboratorium a contribué à renforcer la présence des acteurs de l'Odin au sein de l'ISTA – ce qui n'a pas nécessairement été le cas dès les premières sessions : « L'ISTA fait désormais partie du Nordisk Teaterlaboratorium [...] et a, au fil des rencontres, tissé des liens plus étroits avec les acteurs de l'Odin Teatret, qui enseignent aux côtés des “maîtres asiatiques” [...]. Les acteurs d'Odin participent également aux performances de *Theatrum Mundi*. » A. J. LEDGER, *Odin Teatret : Theatre in a New Century* [L'Odin Teatret : Le théâtre dans siècle nouveau], Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012, p. 162 : « *ISTA is now part of the Nordisk Teaterlaboratorium [...] and has, over several meetings, more fully connected to the Odin Teatret actors, who teach alongside the “Asian masters” [...]. This has reinforced the pedagogic imperative of ISTA [...]. The Odin actors also perform in Theatrum Mundi performances.* » Cet exemple illustre le fait que s'il existe des liens entre les différents projets accueillis au sein du Nordisk Teaterlaboratorium, il ne s'agit pas d'une entité monolithique : certains acteurs de l'Odin ne participent pas aux sessions de l'ISTA, parce qu'ils ont d'autres projets, d'autres impératifs, ou simplement d'autres priorités et centres d'intérêt.

comme les groupes théâtraux Farfa¹, *The Bridge of Winds* [*Vindenes Bro* / Le Pont des Vents²] et *New Winds* [*Nye Vinde* / Vents Nouveaux³] dirigés par Iben Nagel Rasmussen, *The Canada Project* de Richard Fowler⁴ ou le groupe Basho de Toni Cots⁵ ; ou encore le *Magdalena Project*⁶, l'*Odin Week Festival*⁷, et les *Festuge* [Semaines de fête⁸]. À partir de 1984, l'Odin Teatret est donc devenu le centre névralgique de multiples réseaux d'influence et de création, auxquels le Nordisk Teaterlaboratorium fournit un encadrement matériel, financier et administratif, et qui eux-mêmes continuent de se propager – et parfois de s'entremêler, dans un tissage de plus en plus serré. À

6 Le *Theatrum Mundi* a vu le jour lors de la deuxième session de l'ISTA, tenue du 5 août au 7 octobre 1981 à Volterra, en Italie. Il s'agissait d'une succession de fragments performatifs réalisés par plusieurs artistes et maîtres de l'ISTA, dans une forme de collage interculturel. Cette tradition prit ensuite de l'ampleur : lors de la sixième session, du premier au 14 septembre 1987 à Salento, en Italie, le *Theatrum Mundi* fut structuré et organisé par Eugenio Barba en une performance cohérente et homogène, à partir de performances des maîtres orientaux de l'ISTA et des acteurs de l'Odin Teatret, ainsi que de fragments de textes d'*Hamlet*. À partir de la sixième session, du 28 juin au 18 juillet 1990 à Bologne, le projet du *Theatrum Mundi* rassembla l'intégralité des participants de l'ISTA – soit plus de cinquante performeurs internationaux. Ferdinando Taviani affirme à propos des créations du *Theatrum Mundi* : « La manière dont Barba collabore avec des performeurs de différentes traditions se caractérise par deux aspects opposés. D'une part, il pratique un respect scrupuleux des styles originaux ; d'autre part, il imbrique les fragments hétérogènes appartenant au répertoire personnel de chaque artiste dans un ensemble unitaire dans lequel, finalement, aucun signe de syncrétisme ne peut être décelé. Cette solution particulière unifie sans conformer, et permet à chaque acteur-danseur de rester enraciné dans sa propre identité professionnelle. » F. TAVIANI, « Odin Teatret : Phases of a Theatrical Enclave », *Peripeti*, op. cit., p. 61-62 : « *The way in which Barba collaborates with performers from different traditions is characterized by two opposite aspects. On the one hand he practices a scrupulous respect for the original styles; on the other, he interweaves the heterogeneous pieces belonging to the personal repertoire of each artist into a unitary whole in which, in the end, no sign of syncretism can be detected. This particular solution unifies without conforming, and allows every actor-dancer to remain rooted in his/her own professional identity.* » Pour plus des descriptions détaillées de plusieurs performances du *Theatrum Mundi*, voir notamment A. J. LEDGER, « *Theatrum Mundi*: New Performances [*Theatrum Mundi* : nouvelles performances] », *Odin Teatret : Theatre in a New Century*, op. cit., p. 175-191.

7 L'Université du Théâtre Eurasien [*The University of Eurasian Theatre*] a vu le jour à l'issue de la sixième session de l'ISTA, à Bologne, en 1990. Après une première édition à Padoue en 1992, puis une deuxième à Fara Sabina en 1993, cette université d'été, organisée par l'Université de Bologne et le Teatro Proskenion, est devenue un rendez-vous annuel à partir de 1996. Elle s'adresse à des groupes de participants plus larges que l'ISTA : acteurs professionnels et débutants, étudiants et universitaires, et amateurs s'intéressant aux secrets de l'artisanat théâtral.

1 Iben Nagel Rasmussen fonda le groupe Farfa en 1980, à l'issue d'une session de travail accueillie par le Teatro Potlatch à Fara Sabina, en Italie, afin de pouvoir approfondir son travail de transmission au-delà des séminaires de l'Odin Teatret. Le groupe était constitué d'acteurs de différentes nationalités, notamment César Brie (l'époux d'Iben Nagel Rasmussen), Dolly Albertin, Maria Consagra, Isabella Dalla Ragione, Daniela Piccari et Pepe Robledo, qui furent plus tard rejoints par Tove Bornhøft, Pippo Delbono, Dario Manfredini, Marta Orbis et Isabel Soto. La fondation de ce groupe marquait l'envie d'Iben Nagel Rasmussen de mener son propre travail en dehors de l'Odin. La fondation du Nordisk Teaterlaboratorium par Eugenio Barba constitua ainsi une solution intelligente, permettant à Iben de mener ses propres expériences tout en continuant de participer à cette structure commune. Le groupe Farfa fut dissous en 1988.

2 Iben Nagel Rasmussen fonda le groupe *The Bridge of Winds* [*Vindenes Bro* / Le Pont des Vents] en 1989, avec un groupe d'acteurs internationaux, dans le prolongement du travail de transmission commencé avec le groupe Farfa.

3 Iben Nagel Rasmussen fonda le groupe *New Winds* [*Nye Vinde* / Vents Nouveaux] en 1999, fonctionnant sur les mêmes principes que *The Bridge of Winds*, avec un groupe d'acteurs internationaux plus jeunes.

4 Claire Borody explique à propos de la genèse de ce projet : « [Le Nordisk Teaterlaboratorium] reconnaissait officiellement les activités auxiliaires qui avaient déjà émergé du complexe de l'Odin, [...] et permettait l'établissement de plusieurs nouveaux projets satellites. Sous la bannière de *The Canada Project*, Barba offrit à [Richard] Fowler un statut officiel, un budget et le droit d'utiliser les locaux de *training* et de répétition de l'Odin Teatret. » C. BORODY, *Primus Theatre : Establishing an Alternative Model for Creating Theatre in English Canada* [*Le Primus Theatre : L'Établissement d'un modèle alternatif pour la création théâtrale au Canada anglais*], thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de Bruce Barton, Université de Toronto, 2009, p. 105 : « *This organization officially recognized auxiliary activities that were already being generated out of the Odin complex,*

propos des croisements et des rencontres entre les différentes entités rassemblées sous les auspices du Nordisk Teaterlaboratorium, Ferdinando Taviani écrit ainsi : « Après 1990, Barba a commencé à amalgamer l'ISTA avec le milieu de l'Odin. Une enclave dilatée s'est formée dont le noyau était l'Odin, désormais entouré d'artistes de théâtre et de danse ainsi que d'universitaires de nombreux pays. *Il est parfois difficile de tracer des délimitations précises*¹ ». Il souligne par ailleurs la précarité – et donc le dynamisme – de l'équilibre maintenu par Eugenio Barba entre les actions introverties et extraverties de l'Odin Teatret : « La compacité de l'Odin, qui semble inexpugnable de

[...] and would allow for the establishment of several new satellite projects. Under the banner of The Canada Project, Barba offered Fowler official status, a budget, and the right to use training and rehearsal space at the Odin Theatre. »

- 5 Toni Cots, l'un des membres fondateurs de l'ISTA, créa le groupe Basho en 1984, dont le nom était emprunté au poète japonais Matsuo Bashō, pour y développer sa propre activité pédagogique et créative. Toutefois, lorsqu'en 1985 Toni Cots quitta définitivement l'Odin pour se consacrer à ses propres projets, Basho cessa d'appartenir au Nordisk Teaterlaboratorium – ce qui se produisit également lorsque Richard Fowler quitta l'Odin Teatret en 1991. Ainsi, le Nordisk Teaterlaboratorium soutient les projets personnels des membres de l'Odin *tant qu'ils en restent membres*, ce qui témoigne de sa vocation principale : permettre à chacun de mener sa propre voie, tout en restant connecté au travail principal et à la vie de l'Odin Teatret, qui reste le cœur ou le centre névralgique de cette structure.
- 6 En août 1986, Jill Greenhalgh organisa MAGDALENA '86, le premier festival international des femmes de théâtre contemporain, à Cardiff, au Pays de Galles, auquel participèrent 38 artistes professionnelles de nationalités différentes. Cet événement donna naissance au *Magdalena Project*, sous la direction artistique de Jill Greenhalgh, avec pour but d'encourager, d'accompagner, de valoriser et de promouvoir le travail créatif des femmes dans le théâtre, à travers l'organisation d'ateliers, de stages, de conférences et de festivals, la publication de livres et de revues, et la constitution d'un réseau de femmes, de compagnies, d'organisations et de groupes autonomes. Depuis cette fondation en 1986, des festivals internationaux ont été organisés dans de nombreux pays à travers le monde, et le réseau s'étend de plus en plus – notamment depuis l'événement intitulé « *Women of Latin America* [Femmes d'Amérique Latine] » organisé en novembre 1988. À partir de 1992, Julia Varley, active au sein du *Magdalena Project* depuis sa fondation, organise régulièrement à l'Odin Teatret des *Transit Festivals*, dédiés à la visibilisation du travail des femmes dans le théâtre. Depuis 1996, la maison d'édition de l'Odin Teatret publie chaque année le périodique *The Open Page* [La Page ouverte], co-édité par Julia Varley, et qui constitue l'un des principaux outils de communication du *Magdalena Project*. Depuis 1999, le *Welsh Arts Council* [Conseil des Arts du Pays de Galles] a cessé de financer l'infrastructure du *Magdalena Project*, ce qui a entraîné la fermeture du bureau du projet à Cardiff et la fin de la plupart de ses activités coûteuses. Toutefois, malgré le manque de fonds, le *Magdalena Project* continue d'exister et de se propager par ses réseaux, profondément établis au niveau international et toujours grandissants, et par les communications en ligne. Pour plus d'informations sur ce projet, voir notamment A.A.V.V., *The Magdalena Project @25 : Legacy and Challenge* [Les 25 ans du Magdalena Project : Héritage et défi], Odin Teatrets Forlag, Open Page Publications, Holstebro, 2011 ; S. BASSNETT, *Magdalena: International Women's Experimental Theatre* [Magdalena : Théâtre expérimental de femmes internationales], Berg Publishers, Oxford – New York – Munich, 1989 ; C. FRY, *The Way of Magdalena* [La Voie de Magdalena], Odin Teatrets Forlag, Open Page Publications, Holstebro, 2007 ; ou encore S. D'AGOSTINO, « Le Magdalena Project : Un réseau international de femmes artistes de la scène », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°5-6, 20 juillet 2021, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=960>
- 7 La première *Odin Week* a eu lieu en 1989, à l'initiative de Roberta Carreri. Il s'agissait d'un séminaire-festival d'une semaine, ouvert à une cinquantaine de participants, comprenant des ateliers dirigés par chacun des acteurs de l'Odin, des performances du répertoire de l'Odin, des films, des conférences et des discussions avec Eugenio Barba, pour que des participants extérieurs puissent découvrir de l'intérieur les méthodes de travail, les processus de création et les valeurs de l'Odin. À partir de 1989, les *Odin Weeks* ont eu lieu au moins une fois par an, et sont devenues un outil essentiel de la transmission des valeurs et de la constitution du « peuple secret » de l'Odin. En août 2010, cet événement annuel a pris une nouvelle ampleur en devenant l'*Odin Week Festival*, qui dure à présent dix jours, pendant lesquels en plus des activités sus-citées, les participants ont l'occasion de rencontrer les musiciens, les techniciens et le personnel administratif de l'Odin, de préparer des « trocs » avec la population de Holstebro, et de découvrir en profondeur tous les éléments du fonctionnement et de la vie de l'Odin Teatret.
- 8 La première *Festuge* [Semaine de fête] eut lieu du 23 au 30 novembre 1989 à Holstebro, et était intitulée « *We Received Them !* [Nous les avons reçus!] ». Cette semaine de festivité fut organisée à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de l'Odin, en collaboration entre l'Odin Teatret et de nombreuses institutions culturelles et éducatives de

l'extérieur, est vécue en interne comme un problème qui nécessite un *état d'alerte permanent*¹ ». Par analogie aux principes de l'« Anthropologie Théâtrale », nous pourrions parler d'un « équilibre de luxe² », c'est-à-dire d'un « équilibre instable permanent³ » qui donne toute sa vitalité à l'organisme ainsi mobilisé.

Par ailleurs, l'ensemble de ces activités et de ces réseaux interconnectés témoigne de quatre dimensions essentielles de la tradition et la culture de l'Odin : la vocation pédagogique et de transmission, la revendication continue de marginalité et de révolte, la dimension festive et cérémonielle, et la profonde « conscience de faire corps⁴ ». La première s'incarne évidemment dans l'ISTA et dans les stages, ateliers et séminaires pratiques donnés par l'Odin Teatret à Holstebro et dans le monde entier – en entretenant toujours une relation particulièrement intense avec l'Amérique Latine –, mais également dans les nombreuses démonstrations de travail créées par les acteurs de l'Odin et dans les projets pédagogiques qu'ils mènent individuellement ou en petits groupes – notamment avec les groupes Farfa, *The Bridge of Winds*, *New Winds*, Basho, ou *The Canada Project*. À cette transmission pratique s'ajoute également une volonté de transmission théorique grandissante, qui s'illustre notamment par la construction, en 2004, d'un nouvel espace à l'étage de l'Odin Teatret, destiné à accueillir le *Centre for Theatre Laboratory Studies* (CTLS), en collaboration avec l'Université d'Aarhus – et les Archives de l'Odin Teatret [*Odin Teatret Archives* (OTA)]. Ces dernières furent inventoriées et organisées par Mirella Schino, Francesca Romana Rietti et Valentina Tibaldi entre 2008 et 2015, en s'appuyant là encore sur un vaste réseau de collaborateurs⁵. Mirella Schino témoigne des enjeux essentiels de ce long travail, entièrement

la ville, et en impliquant les habitants de Holstebro. En hommage à l'histoire de l'Odin, qui avait été accueilli en « exil » par la ville de Holstebro, cette première *Festuge* était consacrée aux immigrants au Danemark, et à leur importance dans la vie culturelle danoise. Face à la réaction extrêmement positive de la population de Holstebro à cet événement, Eugenio Barba et l'Odin Teatret décidèrent de faire de ce projet une tradition de l'Odin : depuis 1989, dix *Festuge* ont été organisées à Holstebro, entremêlant à chaque édition des performances des acteurs de l'Odin et de groupes de théâtre invités, des parades, des spectacles de rue, des « trocs » et des événements culturels et artistiques qui impliquent toujours plus d'habitants et d'associations de la ville dans une atmosphère festive, nuit et jour, pendant une semaine. Pour une description et une analyse plus approfondie des *Festuge*, voir notamment A. J. LEDGER, « Odin Teatret in the Community: Barter and Festuge [L'Odin Teatret dans la communauté : troc et Festuge] », *Odin Teatret : Theatre in a New Century*, op. cit., p. 129-158.

1 F. TAVIANI, « Odin Teatret : Phases of a Theatrical Enclave », *Peripeti*, op. cit., p. 62 : « After 1990, Barba began to amalgamate ISTA with the Odin milieu. A dilated enclave took form whose nucleus was the Odin, now surrounded by theatre and dance artists as well as scholars from many countries. Sometimes it is difficult to trace precise delimitations. » [Nous soulignons.]

1 *Ibid.* : « The Odin compactness, that appears unassailable from the outside, is experienced internally as a problem that requires a continuous state of alert. » [Nous soulignons.]

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « L'équilibre en action », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 44.

3 *Ibid.*

4 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, op. cit., consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

5 Parmi ces collaborateurs, réguliers ou occasionnels, se trouvaient notamment Christian Ludvigsen, Lluís Masgrau, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, « alliés » de longue date de l'Odin Teatret, ainsi qu'une équipe de jeunes

financé et encadré par l'Odin Teatret :

Nous avons travaillé en réponse à cette question : comment transmettre l'esprit vivant des livres de et sur l'Odin Teatret pour toujours ? Les films ; les témoignages – comment garder tout cela vivant même lorsque l'Odin Teatret ne sera plus qu'un nom célèbre ? Il y a quelque chose de plus brut et de plus incomplet qu'un livre, mais qui a la mobilité et le hasard de la vie : les documents. Dans leurs classeurs, les documents semblent inertes, mais ils conservent l'étrange énergie d'une mémoire involontaire, encore informe¹.

Elle offre par ailleurs un précieux exemple de cette « mémoire involontaire », qui illustre à la fois la vitalité essentielle de ce travail d'archives – et la nature de la relation entre Grotowski et Eugenio Barba. En s'adressant à ce dernier, elle écrit :

Ce qui restera des contacts entre Grotowski et l'Odin Teatret demeure dans vos livres et vos témoignages. Mais ici, dans les papiers de l'Odin, les documents donnent les détails matériels de votre relation : une assistance soutenue pour obtenir des visas et des fonds ; des lettres « officielles » – et « fausses » dans lesquelles vous prétendiez le lier à des accords imaginaires avec l'Odin Teatret et avec l'ISTA afin de l'aider à sortir de Pologne dans les moments difficiles ; des lettres et des appels téléphoniques régulièrement adressés à Grotowski. Votre complicité traduite dans la pratique : voilà de la mémoire non planifiée².

En outre, cette volonté de transmission et de partage du savoir a pris une nouvelle ampleur avec la création, le 11 décembre 2020, de la Fondation Barba Varley. En mars 2019, Eugenio Barba envoya aux membres du « peuple secret de l'Odin » un texte intitulé « Eugenio Barba quitte la direction du

chercheurs constituée de Kasia Kojecka, Paula Isiegas, Miguel Jerez López, Sabrina Martello, Pierangelo Pompa, Lucia Repašská, Ana Woolf, et les deux réalisateurs Claudio Coloberti et Chiara Crupi. À cette équipe stable s'ajoutèrent épisodiquement des étudiants de l'Université d'Aarhus et de l'Université de Rome.

- 1 M. SCHINO, lettre adressée au *møde*, la réunion hebdomadaire de l'équipe de l'Odin Teatret, « Seven Years : A Preface to the Inventories [Sept ans : Une préface aux inventaires] », M. SCHINO, G. SACCO (trad.), *The Odin Teatret Archives [Les Archives de l'Odin Teatret]*, Routledge, Londres et New York, 2018, p. 4 : « *We have worked in response to this question : how can we convey the living spirit of the books by and about the Odin Teatret forever ? The films ; the testimonies – how can we keep all this alive even when the Odin Teatret becomes just a celebrated name ? There is something that is rougher and more incomplete than a book but it has the mobility and randomness of life : documents. Inside their binders the documents seem inert, yet they keep the odd energy of unwilling memory, still unshaped.* »
- 2 *Ibid.* : « *What will remain of the contacts between Grotowski and the Odin Teatret stays in your books and your testimonies. But here, in the Odin papers, the records give the material details of your relationship : sustained assistance to obtain visas and funds ; “official” letters – and “false” ones in which you pretended to bind him to imaginary agreements with the Odin Teatret and with ISTA in order to help him get out of Poland during hard times ; letters and phone calls regularly dispatched to Grotowski. Your complicity translated into practice : here is memory unplanned.* »

Nordisk Teaterlaboratorium¹ », dans lequel il fit ses « adieux aux armes² » en précisant : « Tel un nuage, je poursuis mon voyage. [...] Je n'ai ni héritiers ni héritage à léguer. Mon enseignement ne peut ni se transmettre ni s'éteindre. Il s'évapore. Et retombe comme la pluie sur la tête de celui qui ne s'y attend pas³ ». Toutefois, pour que cet enseignement puisse ainsi s'évaporer et continuer d'inspirer les jeunes générations, Eugenio Barba a très récemment annoncé, lors d'une rencontre virtuelle⁴ organisée à l'occasion de la parution d'un numéro de la revue *Theatre, Dance and Performance Training* dirigé par Nathalie Gauthard et Virginie Magnat⁵, que l'un des projets essentiels de la Fondation Barba Varley était de constituer des « Archives Vivantes » à Lecce, en Italie. Ce projet aura pour objet, d'une part, de rassembler et de rendre accessibles gratuitement et au plus grand nombre des documents d'archives, des textes, des films, des captations et des enregistrements sonores liés à l'Odin Teatret, au « Tiers Théâtre », à l'ISTA et aux nombreuses activités encadrées par le Nordisk Teaterlaboratorium ; et d'autre part, de transformer cette connaissance en création, grâce à des équipes de chercheurs et de créateurs. L'un des premiers résultats de cette entreprise a été la publication, en mars 2021, du premier numéro du *Journal of Theatre Anthropology [Journal d'Anthropologie Théâtrale]*⁶ (JTA), en accès libre et gratuit. Par ailleurs, dans cette même rencontre, Eugenio Barba a exposé son projet de transformer cette connaissance documentaire et théorique en expérience visuelle et artistique, à travers la création à Lecce d'une série d'installations, en trois parties : l'histoire d'un émigrant italien en Norvège, celle de l'Odin Teatret, et celle du Tiers Théâtre et de la nouvelle culture du théâtre qui a émergé à partir des années soixante-dix. Ce projet marque, de son propre aveu, « l'épilogue⁷ » du travail d'Eugenio

1 E. BARBA, « Eugenio Barba quitte la direction du Nordisk Teaterlaboratorium », texte envoyé par mail aux membres du « peuple secret » de l'Odin le 30 mars 2019, *L'Ethnographie*, n°3-4, 26 octobre 2020, consulté le 02/07/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=667>

2 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

3 E. BARBA, « Eugenio Barba quitte la direction du Nordisk Teaterlaboratorium », *L'Ethnographie*, n°3-4, *op. cit.*, consulté le 02/07/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=667>

4 Cette rencontre virtuelle s'est déroulée le 28 juin 2022, et réunissait, outre les présentations des directrices des contributeurs de ce numéro, des interventions d'Eugenio Barba et de Julia Varley pour présenter leur Fondation, ainsi que de Jean-Marie Pradier. La captation de cette importante rencontre est disponible sur la chaîne *Youtube* de la revue *Theatre, Dance, and Performance Training* : E. BARBA, J. VARLEY, intervention dans le cadre du « Virtual launch of Performance Training and Well-Being Special Issue, TDPT (13.2) [Lancement virtuel du numéro spécial de Training à la performance et bien-être, TDPT (13.2)] », *TDPT Blog, Youtube*, 7 juillet 2022, consulté le 01/10/2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=bu840tyhoS0>

5 N. GAUTHARD, V. MAGNAT (éds.), *Theatre, Dance and Performance Training [Training en théâtre, danse et performance]*, vol. 13, n°2, *Performance Training and Well-Being [Training à la performance et bien-être]*, juin 2022.

6 E. BARBA (éd.), *Journal of Theatre Anthropology [Journal d'Anthropologie Théâtrale]*, n°1, *The Origins [Les Origines]*, mars 2021. Ce numéro peut être consulté et téléchargé gratuitement sur le site *ISTA online*, 10 mars 2021, consulté le 01/10/2022 : <https://jta.ista-online.org/index>

7 E. BARBA, J. VARLEY, intervention dans le cadre du « Virtual launch of Performance Training and Well-Being Special Issue, TDPT (13.2) [Lancement virtuel du numéro spécial de Training à la performance et bien-être, TDPT (13.2)] », *TDPT Blog, Youtube*, 7 juillet 2022, consulté le 01/10/2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=bu840tyhoS0>

Barba et de l'Odin Teatret, et témoigne de la profonde importance de la question de la transmission¹ dans cette dernière étape de son parcours. La seconde vocation de la Fondation Barba Varley est enracinée dans la « tradition de la révolte² » de l'Odin Teatret : Eugenio Barba affirme que l'idée de cette Fondation lui a été inspirée par Julia Varley, à travers son engagement de plusieurs décennies au sein du *Magdalena Project* pour la visibilisation et la valorisation du travail des femmes dans le théâtre, et la création de bourses d'études pour des femmes créatrices ou militantes. Lorsqu'elle décida de créer une Fondation dans le cadre du Nordisk Teaterlaboratorium pour développer ces initiatives, Eugenio Barba lui proposa : « Tu peux, si tu veux, prendre aussi mon nom. Je n'ai pas d'argent à te donner, mais mon nom a un certain prestige : tu peux l'exploiter³ ». Le second objectif de la Fondation Barba Varley est donc d'utiliser le prestige de leurs deux noms, afin de soutenir les actions artistiques, culturelles, politiques et sociales menées, précisément, par les « sans-nom⁴ » du théâtre, c'est-à-dire par les personnes « défavorisées par leur genre, leur ethnie, leur géographie, leur âge, leur façon de penser et d'agir à l'intérieur et à l'extérieur du théâtre⁵ ». Eugenio Barba explique ainsi qu'entre 2021 et 2022, la Fondation Barba Varley a décerné des prix à quatre initiatives menées au nom de ceux qui n'en ont pas :

L'année dernière, le prix est allé à deux collectifs qui se trouvent au Mexique. Un collectif de femmes journalistes qui aident à rechercher les *desaparecidos*, les gens qui ont disparu. L'autre était un collectif créé par des familles qui cherchent leurs chers, fils et filles, qui ont disparu. Cette année, le prix est donné à deux groupes d'artistes en Italie et en Colombie. En Italie, ce sont des artistes qui travaillent à Lampedusa, dans le cimetière, et ensevelissent l'absence de tous les émigrants noyés dans la Méditerranée. Ils ont bâti dans le cimetière de Lampedusa des tombeaux d'une beauté extraordinaire. Mais il n'y a pas de cadavre. Il y a seulement des noms. [...] Et l'autre moitié du prix va à deux artistes colombiens qui d'une manière équivalente mais très différente, rappellent l'absence des corps des *desaparecidos*. Dans la rivière Magdalena, en Colombie, [...] on jette les cadavres des gens qu'on tue, qui arrivent parfois sur les plages des

1 Comme nous l'avons évoqué, bien qu'elle ne remplace évidemment pas une participation réelle et physique à l'événement, la possibilité d'assister virtuellement à la dernière session de l'ISTA, qui s'est déroulée 12 au 22 octobre 2021, à Favignana, en Italie, à travers le projet ISTA/NG (*International School of Theatre Anthropology / New Generation*), participe pleinement de cette démarche de partage du savoir à grande échelle de la Fondation Barba Varley – ce dont nous avons pu personnellement profiter.

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 18.

3 E. BARBA, J. VARLEY, intervention dans le cadre du « Virtual launch of Performance Training and Well-Being Special Issue, TDPT (13.2) [Lancement virtuel du numéro spécial de Training à la performance et bien-être, TDPT (13.2)] », *TDPT Blog, Youtube*, 7 juillet 2022, consulté le 01/10/2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=bu840tyhoS0>

4 *Ibid.*

5 Présentation des objectifs de la Fondation Barba Varley disponible sur la page d'accueil du site *Fondazione Barba Varley [Fondation Barba Varley]*, 11 mai 2021 : « *Il suo scopo è appoggiare focali di azione di soggetti svantaggiati per genere, etnia, geografia, età, modo di pensare e agire dentro e fuori del teatro.* » Consulté le 01/10/2022 : <https://fondazionebarbavarley.org/>

petits villages, sans nom. Alors les artistes ont bâti des radeaux immenses [...], dont les voiles sont les visages des gens disparus, et ils les font naviguer le long de la rivière. Et quand ces radeaux arrivent [sur] une plage ou un petit patelin sur le long de la côte, les gens se réunissent et font une cérémonie. [...] Il s'agit de suturer la blessure que nous portons] en nous-mêmes, par le simple fait de vivre dans une époque comme celle à laquelle nous vivons¹.

Après son abandon de la direction du Nordisk Teaterlaboratorium, Eugenio Barba continue ainsi de défendre les valeurs de révolte et de marginalité qui ont constitué, depuis son apprentissage en Pologne et de manière croissante tout au long de son parcours et de ses rencontres, l'identité de l'Odin Teatret – dans une forme d'engagement qui se situe bien au-delà du théâtre.

Enfin, Jean-Marie Pradier souligne la manière dont la « conscience de faire corps² » du « peuple secret » de l'Odin Teatret a été « confortée par les fêtes étonnantes, somptueuses, surprenantes par la richesse de leur esthétique³ », ainsi que par les « coutumes idiosyncratiques⁴ » de l'Odin. Raphaëlle Doyon met également en évidence le « fonctionnement clanique des spectateurs réguliers de l'Odin Teatret⁵ », constituant un « groupe de *happy few*⁶ » et de « spectateurs adeptes⁷ », en affirmant :

Aimer les spectacles de l'Odin Teatret, c'est les re-connaître.

Il n'est pas difficile d'imaginer que certains spectateurs puissent ressentir le privilège d'être initiés aux spectacles collectifs de l'Odin Teatret. [...] Eugenio Barba lui-même attribue la renommée de son théâtre à la fidélité de certains spectateurs. [...] Les *aficionados* reconnaissent mutuellement les valeurs de leur compétence spécifique à comprendre et à éprouver ce qui est attendu d'eux. En ce sens, tout porte à croire que cette esthétique de la stimulation est établie à la fois esthétiquement et socialement⁸.

1 E. BARBA, J. VARLEY, intervention dans le cadre du « Virtual launch of Performance Training and Well-Being Special Issue, TDPT (13.2) [Lancement virtuel du numéro spécial de Training à la performance et bien-être, TDPT (13.2)] », *TDPT Blog, Youtube*, 7 juillet 2022, consulté le 01/10/2022 : <https://www.youtube.com/watch?v=bu840tyhoS0>

2 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

3 *Ibid.*

4 *Ibid.* Jean-Marie Pradier explique : « Les spectateurs qui n'appartiennent pas au “peuple secret de l'Odin” sont souvent frappés par certaines de ses coutumes idiosyncratiques, et vont jusqu'à subodorer quelque protocole initiatique. Coutumes qui tendent à s'effacer, au fur et à mesure du vieillissement et de la disparition des premiers membres : les acteurs ne viennent pas saluer à la fin du spectacle ; les spectateurs “initiés” se gard(ai)ent bien d'applaudir ; ils quitt(ai)ent l'espace de la représentation en silence tels les fidèles d'une liturgie sacrée ; au préalable ils ont été placés par un membre de la troupe, alors que certains invités sont conduits par Eugenio lui-même, avant les autres. » [Nous soulignons.]

5 R. DOYON, « Une cérémonie culturelle réservée à quelques-uns ? », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires, op. cit.*, p. 46.

6 *Ibid.*, p. 47.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 46-47. Raphaëlle Doyon souligne toutefois, dans l'introduction de sa thèse, le profond hiatus qui existe entre

Il existe donc autour de l'Odin Teatret une communauté d'esprits, rassemblés par le plaisir de reconnaître – et de se reconnaître dans – les techniques et les valeurs qui constituent la tradition de l'Odin, ce que souligne Patrice Pavis en rapportant ses échanges avec « un des participants [de l'ISTA] – à la fois juge et partie (prenante), donc *contaminé à jamais par l'ISTA* et privé de sa chère neutralité¹ ». Toutefois, au-delà du versant intellectuel de cette culture commune, il est important d'en souligner une nouvelle fois la dimension profondément physique, voire biologique, en faisant appel à ce que Pierre Bourdieu appelle « *l'hexis corporelle*² », c'est-à-dire un *habitus* fait corps, une « organisation durable du corps et de son déploiement dans le monde³ » : « *L'hexis corporelle* est la mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de sentir et de penser⁴ ». Cette « *hexis corporelle* » s'est développée à travers les plusieurs décennies de *training* des acteurs de l'Odin Teatret, à travers leur vie en communauté, leurs rencontres, leurs voyages, leurs engagements et leurs luttes – mais également à travers les fêtes et les cérémonies qui ont marqué l'histoire et la culture, à la fois intellectuelle et matérielle, de l'Odin. Les incarnations les plus évidentes en sont les *Festuge*, qu'Eugenio Barba définit comme « une orgie de trocs ; faisant fi du jour et de la nuit⁵ ». Dans « Le peuple du rituel », en décrivant ces expériences à Richard Schechner, il écrit :

Tu aurais été heureux ici à Holstebro ces jours derniers car tu aimes ce *no man's land* suspendu entre la vie quotidienne et la situation de spectacle organisé, entre la performance et le rituel. Nous sommes restés sur ce *no man's land* pendant neuf jours et neuf nuits, dissolvant le théâtre dans la ville et absorbant dans le théâtre la réalité de la ville⁶.

la connaissance théorique que l'ont croit atteindre à travers la lecture des écrits d'Eugenio Barba, et la réalité empirique des spectacles de l'Odin Teatret – à partir de sa propre expérience. Elle témoigne sa première rencontre, ou confrontation, avec le travail concret de l'Odin Teatret, en voyant le spectacle *Mythos* : « Encombrée d'*a priori* implicites, tant artistiques qu'intellectuels, je n'ai retenu de *Mythos* qu'une confusion, un chaos déroutant saturé d'images et de sons. Placée devant un spectacle censé leur donner vie, j'étais devenue une spectatrice inapte à éprouver la récompense sensible des théories de Barba que j'avais vantée dans mon travail théorique : principes dramaturgiques sur l'éclatement scénique, simultanéité des récits, "polyperspectivisme", synesthésie, etc. » R. DOYON, « L'Odin Teatret fantôme : de la fascination théorique à la représentation scénique », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 24.

- 1 P. PAVIS, « "Danser avec *Faust*" : réflexions sur une mise en scène interculturelle de Barba », *Le Théâtre au croisement des cultures*, op. cit., p. 172. [Nous soulignons.]
- 2 P. BOURDIEU, *Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, Paris, 2001, p. 25.
- 3 *Ibid.*
- 4 *Ibid.* Rappelons qu'Eugenio Barba insiste lui-même sur cette circulation et cette profonde interdépendance entre le corps et la pensée : « Les exercices apprennent à *penser avec le corps entier*, à l'engager totalement, à réfléchir non seulement avec une section du cerveau et du système nerveux, mais avec les trois parties qui constituent notre masse cérébrale, pas seulement avec le cortex qui permet la rationalité et les associations, mais *aussi avec ces parties du cerveau qui dirigent les pulsions et les différents centres dynamiques et sensoriels*. » E. BARBA, « Le protagoniste absent », C. MÜLLER (dir.), *Le training de l'acteur*, Actes Sud, 2000, p. 86-87. [Nous soulignons.]
- 5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La transmission de l'héritage », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 104.
- 6 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 215.

Les *Festuge* marquent profondément l'ancrage à la fois local et international de l'Odin Teatret – ce que Richard Schechner désigne par la locution, peu élégante, mais très efficace, de « *glocal*¹ » : elles impliquent à la fois les habitants, les associations et les institutions de Holstebro, avec lesquelles sont organisés des « trocs » gigantesques, des parades, des démonstrations, des événements artistiques ou des manifestations culturelles extrêmement hétéroclites dans toute la ville² ; et tout un réseau de partenaires internationaux et de groupes théâtraux invités régulièrement par l'Odin Teatret – notamment Sanjukta Panigrahi et ses musiciens, le groupe *The Bridge of Winds* dirigé par Iben Nagel Rasmussen, le Teatro Tascabile de Bergame, le Teatro Potlatch de Fara Sabina, le Pontedera Teatro, le Teatro Atalaya de Séville, la compagnie péruvienne Yuyachkani, ainsi que le Teatr ZAR, dirigé par Jaroslaw Fret, le directeur actuel de l'Institut Grotowski à Wrocław. En plus de la multitude de petits événements qui envahissent la ville pendant une semaine, Eugenio Barba et les acteurs de l'Odin Teatret organisent de grandes performances itinérantes, qui se déroulent sur plusieurs jours et impliquent souvent plus d'une cinquantaine de performeurs internationaux. En 1991, lors de la deuxième *Festuge*³, un bateau de quinze mètres de long fut construit collectivement pendant toute la durée de l'événement, avant d'être enseveli dans un parc de la ville pendant la cérémonie de clôture. L'événement principal de la troisième *Festuge*⁴ fut l'adaptation du poème indien *Shakuntala* de Kālidāsa – celui-là même que Grotowski mit en scène au Théâtre des 13 Rangs, en 1960 – dont un épisode fut donné chaque soir dans l'une des librairies de Holstebro⁵. Par ailleurs, *The Marriage of Medea* [*Le Mariage de Médée*]⁶, la

1 Voir R. SCHECHNER, « From the glocal to social theatre [Du *glocal* au théâtre social] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 320-326.

2 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 216-217 : « Toutes les quatre heures, sur la terrasse d'un grand supermarché qui sert de parking, se présentaient des groupes de personnes qui avaient en commun le même métier, ou le même hobby ou la même situation sociale : le club des archers ou des canotiers, les maîtres des chiens-loups dressés ou les propriétaires de vieilles voitures américaines, les étudiants du conservatoire ou les gendarmes de la route, les associations de femmes au foyer ou les pompiers. Une douzaine de conscrits descendirent d'un camion militaire et se mirent au garde-à-vous ... en slip. [...] Tout près de là, un acteur *Kathakali*, que son costume et sa couronne rendaient gigantesque, s'employait à dilater son visage par le maquillage vert et blanc d'un personnage mythique. / Puis vinrent les chevaux de l'école d'équitation, les joueurs de cor des amateurs de chasse au renard. Puis les centaures, ces jeunes à moto habillés de cuir noir que nous ressentons comme une menace quand ils traversent nos villes. Ils nous offrirent un concert de moteurs en dialoguant avec un violoniste [...]. Des garçonnets et des fillettes en pyjamas blancs cessaient de parler danois et lançaient des cris et des ordres dans une langue inconnue – le coréen – tandis que le ballet martial du taekwondo guidait leurs mouvements. »

3 Cette *Festuge*, intitulée « *The Danish Columbus* [Le Christophe Colomb danois] », se déroula du 5 au 15 septembre 1991.

4 Intitulée « *Mixed Marriages – Knud Rasmussen* [Mariages Mixtes – Knud Rasmussen] », elle se déroula du 4 au 12 septembre 1993

5 Cette vaste performance itinérante fut dirigée par Eugenio Barba avec Sanjukta Panigrahi et ses musiciens, plusieurs acteurs de l'Odin Teatret, des membres de l'école de musique de Holstebro, des chanteurs d'opéra Danois, et des acteurs de la compagnie Yuyachkani et du Teatro Tascabile de Bergame.

6 Pour une description détaillée de cet événement, voir notamment A. J. LEDGER, « *Theatrum Mundi: New Performances* [*Theatrum Mundi* : nouvelles performances] », *Odin Teatret : Theatre in a New Century*, op. cit.,

performance collective dirigée par Eugenio Barba pendant la septième *Festuge*¹, donna naissance à un nouveau groupe de performeurs interculturels rassemblés sous les auspices du Nordisk Teaterlaboratorium : les « Jasonites² », ainsi appelés parce qu'ils formaient le cortège de Jason pendant toute la durée de la performance. Ainsi, les *Festuge* ne sont pas simplement une occasion de célébrer ou d'entretenir la communauté – mais, plus profondément, un moyen de la remettre en question, de l'expérimenter et de la fonder.

Le lien entre l'Odin Teatret et Holstebro, sa terre d'accueil et d'exil, fut symboliquement renforcé en 2004, à l'occasion du quarantième anniversaire de l'Odin, lors d'une cérémonie de mariage entre Iben Nagel Rasmussen et le maire de la ville. Eugenio Barba organisa de nombreux événements de cette sorte, qui nous apparaissent comme un contrepoint aux « tremblements de terre » : ils marquent la durée, l'enracinement, l'ancrage et la mémoire. Ainsi, en 1996, Copenhague ayant été nommée Capitale Européenne de la Culture, Eugenio Barba disposa d'un budget considérable pour y organiser la dixième session de l'ISTA³ : pour célébrer ce dixième anniversaire, il fit créer des assiettes richement décorées aux couleurs de l'ISTA, qu'il offrit comme récompenses cérémonielles à ses membres fondateurs⁴. De même, à la mort de Sanjukta Panigrahi, le 24 juin 1997, Eugenio Barba fit édifier « un autel à sa mémoire : des pierres [furent] envoyées par les collaborateurs de l'ISTA à Holstebro du monde entier⁵ ». Toutefois, fidèle en cela à la tradition d'« auto-réforme permanente⁶ » de Grotowski et de Stanislavski, Eugenio Barba pratiqua également,

p. 183-188.

1 Intitulée « *Light and Darkness* [Lumière et obscurité] », elle se déroula du 6 au 15 juin 2008.

2 Ce groupe rassemblait notamment les performeurs de *candomblé* Augusto Omolú et Kleber da Paixao, l'ensemble balinaise Pura Desa Gambuh, et une trentaine de participants internationaux. Les Jasonites participèrent par la suite de manière indépendante à plusieurs *Festuge* et aux performances du *Theatrum Mundi*. Pour plus d'informations sur les Jasonites et leurs relations avec l'Odin Teatret, voir notamment A. J. LEDGER, « *Theatrum Mundi*: New Performances [*Theatrum Mundi* : nouvelles performances] », *Odin Teatret : Theatre in a New Century*, op. cit., p. 175-191 ; et A. J. LEDGER, « Afterword: Faces of the Future [Postface : Les visages du futur] », *Odin Teatret : Theatre in a New Century*, op. cit., p. 192-196.

3 Cette session se déroula du 3 au 12 mai 1996, avec pour thème « *The Performer's Bios* [Le bios du performeur] ».

4 Lors d'une rencontre à son domicile, en mars 2022, Jean-Marie Pradier nous a montré l'assiette qu'il a lui-même reçue à cette occasion, ainsi qu'une petite fiole remplie de sable coloré : « Lors de l'éblouissant 40^e anniversaire de l'Odin, en 2004, nous sommes invités à pénétrer dans une salle de travail. Y est exposé à mi-hauteur, dressé entre deux vitres un grand tableau de sables de couleur. Minutieusement composé grain par grain par un artiste brésilien [...], se voit un vaste paysage de plaine et de montagne occupé en son centre par [...] Odin, le dieu polymorphe dont le nom se compose de *ōd*, fureur, poésie et esprit, mort et métamorphose, extase, devenu logo du théâtre à sa fondation. Au pied de l'imposante peinture sont disposées de petites fioles dont je ne distingue pas encore le contenu. Après un discours ironiquement grave, Barba souriant demande à deux personnes d'enlever les bouchons situés à la partie inférieure de l'œuvre. Nous assistons alors à son lent délitement, tandis que les grains s'écoulent comme d'un sablier troué. La scène représentée se déforme, devient informe et disparaît en un tas cristallin qui monte à mesure comme une marée minérale. Restent, bien droites, les petites bouteilles vers lesquelles nous sommes invités à aller nous servir. Dans chacune d'elles a été réalisée une copie miniature du tableau de sable avec lequel nous repartons. »

5 R. DOYON, « Sanjukta, “déesse” de l'*International School of Theatre Anthropology* », *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, op. cit., p. 229.

6 J. GROTOWSKI, « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », op. cit., p. 33 : « *permanent self-reform* ».

dans certaines de ces cérémonies officielles, une forme salutaire d'« iconoclasme et [d']autodérision¹ » envers son propre travail. Jean-Marie Pradier témoigne :

[...] à la clôture de l'ISTA de Blois, en France, en 1985, alors que Patrick Pezin² vient d'éditer la version française de *L'Anatomie de l'acteur*³, face à l'assemblée des participants, Barba prononce l'admonition de clôture puis lentement, imperturbable, ouvre un exemplaire du bel ouvrage posé devant lui, et le déchiquette. Un silence de stupeur tombe dans la grande salle, alors, à ma grande surprise, je vois venir aux pages déchirées l'un, l'autre et d'autres encore pour recueillir avec gravité un lambeau de papier. [...] Au 50^{ème} anniversaire, en 2014, après un *Theatrum Mundi* somptueux dans le parc de la ville, puis un parcours parmi les associations artistiques de Holstebro qui chacune offre un spectacle, un concert, nous assistons médusés à la destruction du chatoyant vestiaire des spectacles passés, jetés par dessus la rambarde d'une grande barque plantée sur une colline artificielle. Arrive une pelleteuse qui les enfouit dans la terre dans une mise en scène stupéfiante, à deux pas d'un temple construit en contrebas, où des shamans sont en oraison⁴.

De même, lorsqu'il reçut en 1997 le prestigieux Prix International Luigi Pirandello, matérialisé par un visage de Pirandello en or massif, il décida de faire fondre ce trophée, pour en faire des boucles d'oreilles qu'il fit distribuer à des groupes de théâtres marginaux de par le monde⁵. Les illustrations concrètes de cet auto-iconoclasme sont trop nombreuses pour être toutes citées, mais nous souhaiterions en mentionner un dernier exemple, qui nous semble d'une importance significative. À l'occasion du quarantième anniversaire de l'Odin Teatret, Eugenio Barba organisa un colloque international intitulé : « *Why a Theatre Laboratory ? Risks and Innovations in Europe 1898-1999*

1 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

2 Patrick Pezin et les éditions Bouffonneries étaient en charge de l'organisation de cette session de l'ISTA, qui se déroula à Blois et à Malakoff, du 12 au 26 avril 1985, sur le thème « *Dialogue Between Cultures* [Dialogue entre les cultures] ».

3 E. BARBA, N. SAVARESE, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), *Anatomie de l'acteur : Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, Cazilhac, 1985.

4 J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics, op. cit.*, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>

5 Dans son discours de remerciement, Eugenio Barba déclara : « Aux théâtres de la marge et aux théâtres anonymes et submergés, et pas seulement à l'Odin et à moi, va ce Pirandello au visage d'or. Je veux le faire fondre. Lui, Luigi Pirandello, voulait être incinéré, devenir cendres à mélanger à la terre du Chaos, son village. Il ne voulait pas devenir une tombe. Aujourd'hui, soixante ans plus tard, je pense qu'il est approprié de faire fondre cette petite et précieuse œuvre d'art qui le pétrifie. Avec cet or, je ferai fabriquer de nombreuses boucles d'oreilles. Je veux les offrir à ceux qui, en Australie, en Afrique, en Asie, en Europe et en Amérique, défendent la marge. » E. BARBA, « Gli orecchini di Pirandello [Les boucles d'oreilles de Pirandello] », *Fondazione Barba Varley [Fondation Barba Varley]*, 3 juillet 2017 : « *Ai teatri del margine ed ai teatri anonimi e sommersi, e non solo all'Odin e me, va questo Pirandello dal volto d'oro. Lo voglio fondere. Lui, Luigi Pirandello, volle essere cremato, diventare cenere da mischiare alla terra di Chaos, il suo villaggio. Non volle divenire una tomba. Ora, a distanza di sessant'anni, credo che sia appropriato fondere questa piccola e preziosa opera d'arte che lo pietrifica. Con questo oro farò fare tanti orecchini. Desidero regalarli a coloro che in Australia, in Africa, in Asia, in Europa e nelle Americhe, difendono il margine.* » Consulté le 01/10/2022 : <https://fondazionebarbavarley.org/gli-orecchini-di-pirandello/>

[Pourquoi un théâtre laboratoire ? Risques et innovations en Europe 1898-1999¹] ». Par sa simplicité même, cette interrogation remettait en question la légitimité et le sens même de la notion de « théâtre laboratoire », qui avait constitué le socle et les fondations de l'Odin Teatret depuis sa création en 1964 – une notion tellement omniprésente dans la pensée de l'Odin qu'elle en était venue à prendre une apparence d'évidence. Questionner cet impensé, après un demi-siècle d'existence, a probablement constitué l'un des « tremblements de terre » théoriques les plus remarquables de l'histoire de l'Odin Teatret. Mirella Schino témoigne avec humour de sa stupeur – et de celle de ses collègues universitaires « alliés » de l'Odin – face à cette question inattendue :

Imaginez un évêque qui réunit le clergé et les fidèles pour examiner ce qu'est l'Église. Ou imaginez un ancien combattant de la guérilla qui préside une table ronde afin de comprendre ce que l'on entend par guérilla. Imaginez-le avec une kalachnikov posée sur la chaise à côté de lui, interrogeant soigneusement les spectateurs sur les modèles et les origines possibles de la guérilla qui a été sa vie – sa signification, sa légitimité et son statut dans l'histoire.

Voilà ce qui s'est passé lorsque Eugenio Barba, fondateur et protagoniste de l'un des théâtres laboratoires les plus durables de l'histoire, a décidé que le moment était venu de discuter du sens, de l'utilité et de la vérité historique des théâtres laboratoires².

Fidèle à la « complémentarité des contraires » dont elle a fait sa devise et son emblème, la « petite tradition nomade³ » de l'Odin, tissée de filiations volontairement inventées et d'héritages choisis⁴, de révolte et de marginalité continuellement revendiquées comme identité professionnelle malgré une situation stable⁵ et d'importants financements publics, s'incarne ainsi à la fois dans des gestes

1 Les actes de ce colloque international, qui se déroula du 4 au 6 octobre 2004 à Aarhus, sont publiés dans la revue *Peripeti*, n°2, *Why a Theatre Laboratory ? [Pourquoi un théâtre laboratoire?]*, 2004.

2 M. SCHINO, *Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe [Les Alchimistes de la scène : Les théâtres laboratoires en Europe]*, op. cit., p. 18 : « *Imagine a bishop who assembles together clergy and worshippers to examine what the church is. Or imagine an old guerrilla fighter who chairs a round table in order to understand what is meant by guerrilla warfare. Imagine him with a kalashnikov resting on the chair next to him, carefully questioning bystanders about possible models and origins of guerrilla fighting which has been his life – its meaning, its legitimacy and status in history. This was what happened when Eugenio Barba, founder and protagonist of one of the most enduring theatre laboratories in history, decided that the time had come to discuss the meaning, usefulness and historical truth of theatre laboratories.* »

3 E. BARBA, J. BARBA (trad.), « *Burning the House [Brûler sa maison]* », *On Directing and Dramaturgy : Burning the House*, op. cit., p. 202 : « *small nomadic traditions* ».

4 Dans les tout derniers paragraphes de *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, Eugenio Barba écrit : « Ce ne sont pas les traditions qui nous choisissons ; c'est nous qui choisissons les traditions. [...] Le but à atteindre n'est pas de s'identifier à une tradition, mais de construire un noyau de valeurs, une identité personnelle, rebelle ou loyale envers ses propres racines. [...] C'est notre compétence dans le métier qui transforme une condition en vocation personnelle ; ce que les autres appelleront destin n'est qu'un héritage et une tradition. / C'est nous qui décidons, professionnellement, à quelle histoire nous appartenons, qui sont nos ancêtres dont nous reconnaissons les valeurs comme les nôtres. Ils peuvent appartenir à des époques et des cultures éloignées, mais le sens de leur travail constitue l'héritage qu'il nous faut protéger et transmettre. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « *L'escalier sur la berge du fleuve* », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 282-283.

5 Comme nous l'avons vu, cette stabilité s'est toutefois conquise, année après année, au prix de grands efforts, et d'une savante compréhension stratégique des dynamiques de groupe par Eugenio Barba, qui est parvenu à maintenir

iconoclastes, des « tremblements de terre », de profondes remises en question du sens et de la valeur du travail accompli – et dans des événements, fêtes et cérémonies qui semblent honorer cette tradition en même temps qu'elles l'inventent et la fondent. En dernier lieu, Eugenio Barba considère ainsi le théâtre comme un « rituel vide¹ », non pas parce qu'il est « insensé, vidé de ses valeurs, dégénéré² », dans une perspective évolutionniste plaçant le rituel avant le théâtre, tant historiquement qu'ontologiquement – mais « parce qu'il n'est pas usurpé par une doctrine³ », et constitue ainsi un moyen de créer performativement sa vérité et sa valeur personnelles, sa propre tradition et sa propre communauté :

Le vide est absence, mais potentialité aussi. [...] Dans le bouillon des cultures où les vieilles frontières se fissurent, se brisent ou se sclérosent, *le théâtre n'est pas le rituel d'un peuple ; il peut devenir le peuple du rituel.*

Il ne peut pas vivre dans l'isolement⁴, mais il peut être une île⁵.

C. RICHARD SCHECHNER ET VICTOR TURNER : « DU RITUEL AU THÉÂTRE ET RETOUR⁶ », LA NAISSANCE DES *PERFORMANCE STUDIES*

pendant plus d'un demi-siècle cet « équilibre de luxe ».

- 1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 221.
- 2 *Ibid.*
- 3 I. WATSON (éd.), *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate [Négocier les cultures : Eugenio Barba et le débat interculturel]*, Manchester University Press, Manchester et New York, 2002, p. 255 : « because it is not usurped by doctrine ». Cette affirmation résonne une nouvelle fois avec ce qu'écrit Eugenio Barba à propos des *Katas*, dans l'extrait précédemment mentionné : « Dans certains cas, le titre et le commentaire qui accompagnent un *Kata*, cette espèce de hiéroglyphe-en-action, s'est perdu et le *Kata* se présente comme une partition sans contenu manifeste. [...] L'expérience montre que l'acteur qui apprend à exécuter un *Kata* qui pour lui est une partition précise mais vide, s'il le répète inlassablement, finit par le personnaliser, découvrant ou rénovant son sens. Dans les faits, il n'existe pas de partition vide. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Vivre selon la précision d'un dessin », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 198-199. Le « vide » de ces formes performatives ne constitue ainsi pas une perte, un affaiblissement ou une dégénérescence – mais au contraire, un outil de création d'un sens nouveau et d'une identité personnelle à travers leur accomplissement.
- 4 Cette affirmation fait écho à ce qu'écrit Eugenio Barba dans « Théâtre-Culture » : « On ne peut jamais être “en dehors de la société”. On peut seulement s'écarter de ses normes. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Théâtre-Culture », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 204. Ce point illustre la complexité du parcours d'Eugenio Barba, qui s'est consacré toute sa vie durant à occuper une position de marginalité tout en étant conscient de la nécessité – et de l'utilité – de rester en contact avec la société : d'une part, pour continuer d'interroger le sens et la valeur du théâtre ; d'autre part, très prosaïquement, pour trouver des financements, des partenariats, des espaces de travail et des structures d'accueil, c'est-à-dire pour avoir les moyens concrets de vivre cette marginalité. Il ne s'agit pas de s'exclure radicalement du monde, mais de constituer une « île », un lieu de passage et de ressource. Nous reviendrons sur cette réflexion, qui constituera l'un des éléments de notre conclusion.
- 5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 221.
- 6 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid [Du rituel au théâtre et retour : La tresse efficacité-divertissement] », *Performance Theory*, op. cit., p. 103-146.

1. Quelques éléments de contexte : l'élargissement du champ de la performance et la « tresse efficacité-divertissement¹ »

La définition que fait Eugenio Barba du théâtre comme « île » fait écho à l'analyse proposée par Valentina Valentini dans son article sur « Le débat sur le théâtre aux USA : Schechner et *TDR* (1964-1971²) » :

[...] la seule alternative que Schechner trouve pour le théâtre, en tant que « domaine public³ », [...] est soit la soumission à l'institution (pour laquelle il devient une commodité artistique, un divertissement), soit la lutte et la marginalisation : une alternative qui implique la recherche d'un espace propre – une île – d'où faire passer en contrebande des messages radicaux, des éclairs d'opposition consciente, dans un petit cercle qui partage et nourrit ses principes de dissidence, [et] qui assure, au moins, l'harmonie avec son propre travail, à défaut d'atteindre l'harmonie avec la société – à moins et jusqu'à ce que la société ne change⁴.

Cependant, tout comme Eugenio Barba, Richard Schechner était tout à fait conscient de l'impossibilité, pour le théâtre, de « vivre dans l'isolement⁵ » : malgré sa revendication de marginalité ou d'anti-académisme, l'« île » théâtrale de Richard Schechner s'est elle aussi construite au cœur des institutions⁶, grâce à l'appui essentiel des universités au sein desquelles il a organisé sa

1 *Ibid.*

2 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) [Le débat sur le théâtre aux USA : Schechner et *TDR* (1964-1971)] », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, n°6/7, 1973, p. 148-251.

3 *Ibid.*, p. 185-186 : « [...] l'unica alternativa che Schechner trova per il teatro, in quanto “dominio pubblico”, [...] è o la resa all'istituzione (per cui diventa arte comoda, da intatteamento) o la lotta e l'emarginazione : alternativa che implica la ricerca di un proprio spazio – un'isola – da cui contrabbandare messaggi radicali, bagliori di opposizione cosciente, in una ristretta cerchia che condivide e alimenta i suoi principi di dissenso, [e] che gli assicura, almeno, l'armonia con il proprio lavoro, non potendo raggiungere quella con la società – a meno e fintanto che questa non cambi. »

4 Valentina Valentini fait ici référence au titre d'un livre de R. SCHECHNER, *Public Domain : Essays on the Theatre [Domaine public : Essais sur le théâtre]*, Bobb-Merrill, New York, 1969, rassemblant une série d'essais dans lesquels Richard Schechner établit un bilan critique du théâtre américain et de sa propre pratique, en prenant notamment pour points de référence le théâtre grec antique, le théâtre élisabéthain, les mystères médiévaux et les rituels dits « primitifs » comme des modèles de l'entrelacement entre théâtre et société. Nous reviendrons sur ce point en étudiant ce que Richard Schechner appelle la « tresse efficacité-divertissement ». Voir R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 103-146.

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, *op. cit.*, p. 221.

6 Valentina Valentini souligne ainsi les limites de cette volonté insulaire : « l'absence d'une communauté (réunissant des groupes de personnes convergeant en termes d'intérêts, d'idéaux et d'hypothèses à élaborer et à développer) vers laquelle se tourner et sur laquelle fonder son travail, rend l'existence du théâtre alternatif précaire, empêchant l'autogestion et l'indépendance vis-à-vis des structures économiques traditionnelles, provoquant le glissement vers le carriérisme et la consommation élitiste du produit artistique, sans grand impact politique ». V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, *op. cit.*, p. 169 : « la mancanza di una comunità (che riunisca gruppi di persone convergenti per interessi, ideali e ipotesi da elaborare e sviluppare) cui rivolgersi e su cui basare il proprio lavoro, rende precaria l'esistenza del teatro alternativo, impedendo l'autogestione e l'indipendenza dalle strutture economiche tradizionali,

pratique – la Tulane University entre 1962 et 1967, puis la New York University (NYU), et la New Paltz University, qui accueillit The Performance Group pour la création de la performance *Commune*¹ en 1970 –, ainsi que des Fondations Ford² et Rockefeller³, et de *The Drama Review*, qui en plus de devenir, comme nous le verrons, l'organe de théorisation et de diffusion officiel des *performance studies*, a constitué un support institutionnel et matériel important pour les travaux et les recherches de Richard Schechner. Par ailleurs, le terreau philosophique, culturel, historique et politique dans lequel s'enracinent la pratique et la pensée de Richard Schechner est extrêmement différent de celui de Grotowski ou d'Eugenio Barba. Comme nous l'avons vu, les premiers travaux de Richard Schechner s'inscrivent dans le contexte de « la réapparition du holisme dans la société contemporaine⁴ », un contexte profondément marqué par les tensions et les événements socio-politiques majeurs des années soixante aux États-Unis : la lutte pour les droits civiques des noirs américains, la protestation non-violente contre la guerre au Viêt Nam, le climat de rébellion dans les milieux étudiants, l'importance croissante de la pensée communautariste et de la contestation des valeurs du système capitaliste dans le mouvement hippie et *flower power*, ainsi que le développement de la culture *underground* et des avant-gardes artistiques. Ces tensions se cristallisèrent et atteignirent un point culminant à la fin des années soixante, avec l'assassinat de Martin Luther King⁵, celui de Robert F. Kennedy⁶, la révolte des étudiants de l'Université de Columbia⁷ à New York qui faisait écho au mai 68 français, les nombreux mouvements de

provocando lo slittamento nel carrierismo e nel consumo di élite del prodotto artistico, non scarda incidenza sul piano politico ». Dans son travail théâtral et académique, Richard Schechner s'est ainsi bien plus appuyé sur des soutiens institutionnels que sur une communauté comparable au Tiers Théâtre ou au « peuple secret » de l'Odin Teatret. Il est ainsi important de souligner le fait que la démarche profondément anti-académique qui caractérisa le développement des *performances studies* s'est enracinée au sein même du système universitaire américain, ce qui rend le parcours de Richard Schechner très différent de celui de Grotowski ou d'Eugenio Barba.

- 1 Entre juillet et août 1970, grâce au soutien financier de la Fondation Rockefeller, The Performance Group fut accueilli en résidence à l'Université de New Paltz, pour y préparer le spectacle *Commune*. Comme nous le verrons, cette pièce s'inscrivait dans une profonde remise en question de la notion de « communauté », très à la mode dans le mouvement libertaire de la fin des années soixante. En contrepartie de cet accueil en résidence, les membres du Performance Group organisèrent des ateliers pratiques et des répétitions publiques avec les étudiants de l'université, ce qui eut une influence importante sur la structure de la performance.
- 2 Entre août et septembre 1968, grâce au financement de la Fondation Ford, Richard Schechner se rendit en Amérique Latine pour y observer le théâtre latino-américain. De ce voyage résulta un numéro spécial de *TDR*, vol. 14, n°2 (Hiver, 1970), dédié au théâtre latino-américain.
- 3 C'est grâce à Porter McCray, le directeur de la Fondation Rockefeller, que Richard Schechner et sa compagne Joan MacIntosh purent, entre 1971 et 1972, entreprendre un long voyage de terrain en Asie, où ils observèrent des rituels, performances et spectacles, notamment en Inde, au Sri Lanka, en Malaisie, à Singapour, en Indonésie, en Thaïlande, en Papouasie Nouvelle-Guinée, dans les Philippines, à Hong Kong, à Taïwan, en Corée, au Japon et en Australie – tout cela entièrement aux frais de la Fondation Rockefeller. Ces observations exercèrent une influence considérable tant sur la pratique que sur la pensée théâtrale de Richard Schechner, principalement dans la conscience de la nécessité d'un entraînement psycho-physique rigoureux.
- 4 *Ibid.*, p. 106 : « *the re-advent of holism in contemporary society* ». Pour un approfondissement de ce que Richard Schechner entend par cette expression, voir l'entretien présenté en annexes, p. 824-825.
- 5 Le 8 mai 1968.
- 6 Le 5 juin 1968.
- 7 Voir A. LEVY-WILLARD, « Spécial mai 68 : À l'étranger aussi, les étudiants se révoltent. Columbia, foyer de la contestation à New York. Les policiers américains sont intervenus avec une grande violence contre les étudiants qui

protestation contre la violente répression du Printemps de Prague et l'invasion de la Tchécoslovaquie par les forces du Pacte de Varsovie¹, ainsi que le festival de Woodstock en 1969. Qui plus est, comme nous l'avons également évoqué en étudiant la réception américaine de Grotowski, la pensée de Richard Schechner s'est formée « à travers l'étude des théories critiques archétypales et anthropologiques – avec les influences typiques de l'éclectisme intellectuel américain² », entremêlant joyeusement des références aussi diverses que le « Théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud, le théâtre « de l'absurde³ » d'Eugène Ionesco, de Samuel Beckett ou de Jean Genet, la pensée politique ou sociale de Karl Marx, d'Herbert Marcuse⁴, de Johan Huizinga⁵,

occupent l'université », *Libération*, 4 mai 1998 : « Columbia, la prestigieuse université de New York, très blanche, se trouve à la lisière de Harlem et du ghetto noir. Ce qui n'est pas sans rappeler la situation particulière de Nanterre, campus entouré de bidonvilles algériens, qui accueille des étudiants venus de l'Ouest parisien. C'est d'ailleurs la construction d'une salle de sport de l'université sur un terrain de Harlem qui a déclenché le mouvement de contestation des étudiants de Columbia, qui y voient un "acte raciste". / Les étudiants se battent également contre le règlement de l'université qui, comme à Nanterre, interdit aux filles de recevoir les garçons dans leurs chambres. Et ils protestent contre la présence, sur le campus, d'un institut d'analyse militaire, quand leur pays mène une guerre au Vietnam. Enfin, les manifestations ont entraîné, comme à Nanterre, des poursuites disciplinaires contre les étudiants. / Le conflit entre les étudiants et les autorités est cependant plus violent et plus extrême aux États-Unis. Le 23 avril, après un meeting de militants du SDS (*Students for a Democratic Society*) et de la *Students Afro-American Society*, plusieurs centaines d'étudiants décident d'occuper leur université. Les Noirs ont exclu les Blancs d'un bâtiment qu'ils ont ensuite baptisé Malcolm X Hall. Les étudiants blancs ont occupé le bureau du président de l'université. » Cette description des événements de 1968 à l'Université de Columbia témoigne de la complexité et de l'entremêlement des nombreuses problématiques concurrentes qui agitaient les États-Unis à la fin des années soixante. Consulté le 03/10/2022 : https://www.liberation.fr/cahier-special/1998/05/04/special-mai-68-a-l-etranger-aussi-les-etudiants-se-revoltent-columbia-foyer-de-la-contestation-a-new_237766/

- 1 Cet événement entraîna, comme nous l'avons vu, l'annulation des visas des acteurs du Théâtre Laboratoire, ce qui provoqua en retour une forme de cristallisation des avant-gardes artistiques du milieu *underground* new-yorkais et la rédaction d'une lettre de protestation envoyée aux autorités américaines pour soutenir la venue du Théâtre Laboratoire. Voir A.A.V.V., « Grotowski Invades Czechoslovakia! [Grotowski envahit la Tchécoslovaquie !] », *TDR*, vol. 13, n°2, (Hiver, 1968), p. 27.
- 2 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 165 : « *lo studio delle teorie criciche archetipali e antropologiche – con le influenze tipiche dell'eclettismo intellettuale americano* ».
- 3 Comme nous l'avons précédemment évoqué, cette catégorie du « théâtre de l'absurde », utilisée notamment par le critique Martin Esslin pour définir et rassembler les œuvres théâtrales de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco et Jean Genet, à la lumière de la pensée de l'absurde d'Albert Camus, est évidemment discutable, et fut d'ailleurs rejetée par Beckett et Ionesco. Voir M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd [Le Théâtre de l'absurde]*, Garden City, New York, 1961 ; et M. ESSLIN, « The Theatre of the Absurd », *The Tulane Drama Review*, vol. 4, n°4, mai 1960, p. 3-15.
- 4 Voir notamment H. MARCUSE, *Eros and Civilisation : A Philosophical Inquiry into Freud [Éros et Civilisation : Une enquête philosophique sur Freud]*, Beacon Press, Boston, 1955 ; et H. MARCUSE, *An Essay on Liberation [Vers la libération]*, Beacon Press, Boston, 1969.
- 5 Le livre de J. HUIZINGA, *Homo Ludens*, Beacon Press, Boston, 1955, exerça une influence considérable sur la pensée théâtrale des avant-gardes américaines à cette période, comme le souligne Valentina Valentini : « *Homo Ludens* est un texte fondamental (avec ceux de Lévi-Strauss et ceux, moins répandus, de Mircea Eliade et de Freud) pour la croissance de l'intérêt pour les cultures primitives dans lesquelles puiser des indications et des modèles de vie, à une époque où l'on prend conscience des contradictions de la civilisation occidentale, de la valeur mystificatrice des concepts de progrès et de bien-être et de toutes les catégories propagées dans les discours officiels des détenteurs du pouvoir et des porte-parole à leur service. » V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) [Le débat sur le théâtre aux USA : Schechner et *TDR* (1964-1971)] », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, n°6/7, 1973, p. 185-186 : « *Homo Ludens indica come testo fondamentale (insieme a quelli di Lévi-Strauss e a quelli meno diffusi di Mircea Eliade, e di Freud) per il crescere dell'interesse verso le culture primitive a cui attingere indicazioni e modelli di vita, in un momento in cui si è presa coscienza delle contraddizioni della civiltà occidentale, del valore mistificante dei concetti di progresso e di benessere e di tutte le categorie propagandate nei discorsi ufficiali dei detentori del potere e dai portavoce al loro servizio.* »

de Marshall McLuhan¹ ou de Timothy Leary², les travaux anthropologiques de Claude Lévi-Strauss et de Mircea Eliade, les recherches sur l'inconscient de Carl Gustav Jung et de Sigmund Freud, ou encore le « mysticisme Zen³ ». Cet éclectisme revendiqué et souvent provocateur se retrouve de manière caractéristique dans les écrits de Richard Schechner, dans lesquels il prône une interdisciplinarité foisonnante et militante : « N'est-ce pas notre tâche à nous, anthropologues et artistes, d'encourager la communication réelle et respectueuse entre ceux qui sont possédés par les *orixás* et ceux qui sont possédés par le Grand collisionneur de hadrons⁴ ? » En analysant cette profusion de modèles parfois contradictoires, John Emigh, dont Richard Schechner a été le « professeur, mentor, voisin et ami⁵ » pendant ses études à la Tulane University entre 1964 et 1967, décrit le « passage de Lévi-Strauss à [Victor] Turner⁶ » dans la pensée de Schechner comme une forme de rupture ou de changement de paradigme. Toutefois, lorsque nous l'avons interrogé à ce propos, Richard Schechner a affirmé être sur ce point en désaccord son ancien étudiant :

Je ne suis pas d'accord avec lui, dans le sens où j'aime toujours Lévi-Strauss. Je pense que le structuralisme a été malmené par Derrida et les post-structuralistes – qui sont en réalité des

-
- 1 De même, le livre du théoricien de la communication M. MAC LUHAN, *Understanding Media [Pour comprendre les médias]*, McGraw-Hill, New York, 1964, a joué un rôle important dans le développement de la pensée de Richard Schechner, comme le souligne également Valentina Valentini : « Schechner a notamment été frappé par le concept de “village global” et de “culture en voie de tribalisation” avec lequel Mac Luhan exprime son interprétation des transformations dues aux médias électriques qui ont la capacité de rassembler et de socialiser l'expérience fragmentée et individualiste du monde mécanique [...] » V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 179 : « In particolare Schechner è rimasto colpito dal concetto di “villaggio globale” e “cultura in via di tribalizzazione” con cui Mac Luhan esprime la sua interpretazione delle trasformazioni dovute ai media elettrici i quali hanno la capacità di riunire e socializzare la frammentata e individualistica esperienza del mondo meccanico [...] » [Nous soulignons.] Richard Schechner s'appuie largement sur la pensée de Marshall Mac Luhan dans ses réflexions sur les médias et la mondialisation, notamment dans R. SCHECHNER, « Global and intercultural performances [Performances mondialisées et interculturelles] », *Performance Studies : An Introduction, op. cit.*, p. 326-330. À propos de ce « tribalisme de l'ère de l'automatisation », Voir l'entretien présenté en annexes, p. 827-828, où Richard Schechner développe cette réflexion en prenant en compte les évolutions récentes des moyens de communication en lien avec la pandémie mondiale.
- 2 Timothy Leary était un psychologue américain, qui milita dans les années soixante pour l'usage des drogues psychédéliques, notamment du LSD.
- 3 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 175 : « *misticismo Zen* ».
- 4 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Les “points de contact” entre performance et anthropologie », C. BIET, S. ROQUES (dirs.), *Communications, n°92, Performance – Le corps exposé*, 2013, p. 143. Richard Schechner explique, p. 129 : « Le savoir dansé lors d'un *terreiro* candomblé doit-il avoir autant de poids que l'annonce récente de la découverte du boson de Higgs par des scientifiques du CERN (Conseil européen pour la recherche nucléaire, près de Genève) [...] ? La découverte du Grand collisionneur de hadrons est-elle moins mystérieuse que les transes *shango* ou les *orixás* ? Laquelle a le plus d'impact sur notre vie quotidienne ? Qui parmi nous comprend suffisamment les deux pour en juger ? » Cette comparaison et cette interrogation, dont la dimension provocatrice est encore renforcée par l'emploi du terme « croire », qui place la « croyance » en l'existence du boson de Higgs sur même plan que celle des *orixás*, est caractéristique de la démarche et du mode d'être de Richard Schechner.
- 5 J. EMIGH, « Liminal Richard », J. M. HARDING, C. ROSENTHAL (éds.), *The Rise of Performance Studies – Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum [L'Essor des études sur la performance – Repenser le large spectre de Richard Schechner]*, Palgrave Macmillan, Londres, 2011, p. 162 : « *teacher, mentor, neighbor, and friend* ».
- 6 *Ibid.*, p. 174 : « *shift from Lévi-Strauss to Turner* ».

structuralistes, en d'autres termes. Je pense que la vraie guerre entre eux est la guerre œdipienne : il faut tuer son père pour faire son propre chemin ! Lévi-Strauss est très important, et ses livres *Anthropologie structurale*¹, ou *Le Cru et le Cuit*², étaient et restent très importants pour moi. Quoi qu'il en soit, dans ma vie intellectuelle, il a été largement question de « et, et, et », plutôt que de « et/ou », en laissant tomber des personnes ou des courants d'idées antérieurs. Je me suis rendu compte que les carrières universitaires se faisaient à travers des soi-disant « changements de paradigme » et en tuant ceux qui vous ont précédé, mais si vous avez une vision plus large des choses, en particulier dans les études interculturelles, on peut voir cela comme des disputes ou des tensions entre cousins ou frères et sœurs, plutôt que comme deux mondes séparés³.

Ainsi, en menant de front ses activités de chercheur, d'anthropologue, de théoricien, d'éditeur de *The Drama Review*, de metteur en scène et de pédagogue, et en s'appuyant sur des références et des disciplines extrêmement diverses et souvent contradictoires, l'ambition de Richard Schechner a été de défricher et d'élargir sans cesse le spectre des études de la performance « au-delà de l'étude du théâtre et de la danse⁴ », pour orienter la recherche vers « le comportement performatif [... et] la manière dont la performance est au cœur de la politique, des affaires, de la médecine, de la religion, des divertissements populaires et des interactions ordinaires en face à face⁵ ». Cette démarche a abouti à l'émergence puis à la considérable diffusion internationale des *performance studies*, qui ont constitué un véritable changement de paradigme dans la manière d'aborder les études théâtrales, spectaculaires et performatives, dans le monde entier. Nous avons déjà étudié l'importance que joua le Théâtre Laboratoire – ou plutôt, la lecture qu'en firent Richard Schechner et nombre de ses compatriotes, tant universitaires que metteurs en scène ou comédiens – dans le développement des *performance studies* et des avant-gardes américaines : dans le contexte socio-culturel des années soixante aux États-Unis, Grotowski incarnait la possibilité de reconquérir une forme de vitalité du corps et des rapports affectifs face à l'aliénation, « l'aphasie⁶ » et « l'asphyxie⁷ » de la société capitaliste. Son nom fut utilisé comme un étendard pour défendre la primauté du corps et du geste sur le texte et le verbe, et la nécessité de remettre en question l'espace théâtral. Valentina Valentini souligne ainsi :

1 C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.

2 C. LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques*, t. I : *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1964.

3 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 817.

4 R. SCHECHNER, « TDR Comment: Broadening the Broad Spectrum [Commentaire de TDR : Élargir le large spectre] », *TDR*, vol. 54, n°3 (Automne, 2010), p. 7 : « *beyond the study of theatre and dance* ».

5 *Ibid.* : « *performative behavior [... and] how performance is at the core of politics, business, medicine, religion, popular entertainments, and ordinary face-to-face interactions* ». Cette description fait écho au « continuum » de la performance tel que Richard Schechner l'a représenté à travers les modèles de « l'éventail » et du « réseau », comme nous l'avons vu précédemment. Voir R. SCHECHNER, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. X.

6 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, *op. cit.*, p. 176 : « *afasia* ».

7 *Ibid.* : « *asfissia* ».

La référence à Grotowski aux États-Unis sert fréquemment à justifier (nous nous référons en particulier à Schechner) les propositions d'un théâtre de participation, en s'appuyant de manière réductrice sur les expérimentations pionnières de ses premières pièces – *Les Aïeux* de Mickiewicz, *Kordian* de Słowacki, *Faust* de Marlowe, *Hamlet* de Shakespeare – qui s'intègrent dans le cadre de la recherche d'une réalité spatiale plus flexible, à réorganiser à chaque fois¹.

La chercheuse souligne le fait que ces considérations, qui constituent l'essence de ce que Richard Schechner appelle le « théâtre environnemental² », s'appuyaient essentiellement sur les premières expériences du Théâtre Laboratoire, que Grotowski avait pourtant lui-même méticuleusement et répétitivement disqualifiées, dans ses nombreuses conférences, interventions et apparitions publiques³. Dans un entretien avec Marc Fumaroli réalisé en 1968, suite au fameux séminaire pratique à Holstebro pendant lequel les comédiens américains s'étaient révoltés contre les méthodes d'enseignement de Grotowski⁴, ce dernier, après avoir copieusement critiqué le dilettantisme et la camaraderie ostentatoire des groupes théâtraux qui se réclamaient de sa « méthode », affirma à propos de cette question de l'espace :

L'importance de ce problème dans l'art théâtral a été beaucoup exagérée. En particulier, *la participation directe du public est devenue un nouveau mythe, une solution miraculeuse, et il est probable que notre théâtre ait inconsciemment contribué à la sanctionner. [...] Comme si en mêlant les acteurs et les spectateurs, on pouvait faire naître la participation directe ! L'expérience prouve qu'en mettant une distance entre les acteurs et les spectateurs dans l'espace, on redécouvre souvent une proximité entre eux ; et, inversement, le meilleur moyen de créer une sorte d'abîme entre eux est de les faire se mêler dans l'espace⁵.*

1 *Ibid.*, p. 225, note n°92 : « *Il richiamo a Grotowski negli USA serve a giustificare di frequente (ci riferiamo particolarmente a Schechner) i proposti di un teatro partecipatorio, basandosi riduttivamente sugli esperimenti precorritori delle sue prime rappresentazioni – Gli Avi di Mickiewicz, Kordian di Słowacki, Faust di Marlowe, Amleto di Shakespeare – che si integrano nell'ambito di una ricerca di una realtà spaziale più flessibile, da reorganizzare di volta in volta.* »

2 SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre [Six axiomes pour le théâtre environnemental] », *TDR*, vol. 12, n°3 (Printemps, 1968), p. 41-64.

3 Voir notamment J. GROTOWSKI, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », *France-Pologne peuples amis*, *op. cit.*, p. 13-20.

4 Ce séminaire pratique se déroula entre juin et juillet 1968.

5 M. FUMAROLI, J. GROTOWSKI, « External Order, Internal Intimacy [Ordre extérieur, intimité intérieure] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 112-113 : « *This problem's importance in theatrical arts has been much exaggerated. In particular, direct audience participation has become a new myth, a miraculous solution, and it is probable that our theatre has unconsciously contributed to giving sanction to it. [...] As if by mingling the actors and the spectators, we could bring about direct participation ! Experience proves that by putting a distance between the actors and the spectators in space, one often rediscovers a proximity between them ; and, inversely, the best means of creating a sort of abyss between them is to have them mingle in space.* » [Nous soulignons.]

Cependant, malgré ces mises en garde insistantes de Grotowski, les avant-gardes théâtrales aux États-Unis, informées par les enjeux sociaux, politiques et culturels que nous avons mentionnés précédemment, étaient à la recherche d'une situation dans laquelle « l'artiste trouverait son développement naturel au sein d'une communauté ou d'un groupe mythique¹ », pour lutter contre l'aliénation qui était « le fruit d'un rapport contre nature avec la société² » – ce qui provoquait une forme de « fascination pour les cultures tribales³ », qui auraient prétendument conservé un rapport originel et naturel avec le monde. Voyager horizontalement, à la rencontre d'autres cultures dans le monde, devait ainsi permettre de voyager verticalement, dans le temps, à la rencontre des racines de la culture et de la société. Ce discutabile fantasme essentialiste fut par ailleurs, comme nous le verrons, au cœur même du Théâtre des Sources de Grotowski – bien que ce dernier n'y ait pas recherché des moyens de fonder une communauté mais, plus concrètement, des techniques de corps et de voix ayant des effets objectifs sur ceux qui les accomplissent, ou comme le formule Richard Schechner, des moyens d'atteindre une « expérience religieuse sans religion⁴ ». Toutefois, à travers ce prisme, au moment où il présenta ses spectacles à New York en 1969, le Théâtre Laboratoire apparut, bien malgré lui, comme un modèle de la manière dont le théâtre pouvait rassembler la communauté⁵. Cette fascination se traduisit, dans le travail de Richard Schechner, par le recours au « théâtre élisabéthain, [aux] célébrations athéniennes, [aux] processions médiévales, [aux] rituels⁶ » et « aux activités ludiques des tribus primitives⁷ » comme modèles d'un « âge d'or⁸ » caractérisé par une interconnexion profonde entre le théâtre et la société. Cette réflexion, qui commença à prendre forme à la fin des années soixante⁹, fut développée en profondeur par Richard Schechner dans « Du

1 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, op. cit., p. 166 : « l'artista troverebbe un suo naturale sviluppo all'interno di una mitica comunità o gruppo ».

2 *Ibid.* : « la sua attuale alienazione è frutto di un rapporto innaturale con la società ».

3 *Ibid.*, p. 186 : « fascino delle culture tribali ».

4 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 832.

5 Il est d'ailleurs intéressant de noter à ce sujet que de nombreuses critiques écrites à propos de cette tournée américaine soulignent la dimension de groupe et l'esprit de corps du Théâtre Laboratoire – une dimension qui, quoi qu'elle y soit également présente, apparaît moins fréquemment dans la critique des tournées européennes de la compagnie, ce qui témoigne du fait que ces préoccupations étaient au cœur de la critique américaine. Jerry Talmer écrit ainsi : « Cette compagnie est aussi entraînée, aussi unifiée, aussi explosive qu'une équipe de football ou une troupe de ballet. » J. TALMER, *New York Post*, 17 octobre 1969 ; cité dans R. SCHECHNER, « Introduction : The Laboratory Theatre in New York, 1969 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 115 : « This company is as trained, as unified, as crackfire as a football team or ballet troupe. » De même, Walter Kerr souligne l'établissement d'une « relation exceptionnellement étroite sans insister sur cette fausse intimité, ce contact trop direct, qui marque et gâche le travail du Living Theatre, par exemple ». W. KERR, « Is Grotowski Right – Did the Word Come Last ? [Grotowski a-t-il raison – Le mot est-il venu en dernier ?] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 152 : « extraordinarily close relationship without insisting upon that false intimacy, that overbearing directness of contact, that marks and mars the work, say, of the Living Theatre ».

6 *Ibid.*, p. 194-195 : « teatro elisabettiano, celebrazioni ateniese, processioni medievali, rituali ».

7 *Ibid.*, p. 166 : « alle attività ludiche delle tribù primitive ».

8 *Ibid.* : « epoche d'oro ».

9 Voir notamment R. SCHECHNER, *Public Domain : Essays on the Theatre [Domaine public : Essais sur le théâtre]*,

rituel au théâtre et retour : La tresse efficacité-divertissement¹ », l'un de ses articles les plus importants et les plus repris² – et qui inspira le titre du livre de Victor Turner, *From Ritual to Theatre [Du Rituel au théâtre]*³. Dans les versions successives de cet article, Richard Schechner articule sa théorie de la performance en s'appuyant sur ses observations anthropologiques – notamment sur l'*Engwura* en Australie et sur la célébration du *kaiko* à Kurumugl, chez les Tsembaga de Nouvelle-Guinée. Le *kaiko* est une cérémonie symbolique et festive pendant laquelle deux tribus autrefois en guerre exécutent des danses martiales et font semblant de s'affronter, pendant que plus de deux cents cochons sont égorgés, cuisinés et offerts en « tribut » à la tribu invitée – ce qui la place en position de dette envers ses hôtes. Le *kaiko* devra par conséquent être répété en inversant les rôles, pour compenser cette dette, suivant le principe du « don » et du « contre don » comme moyen de régulation de la société⁴ : le « don » excédant très largement les ressources que le groupe peut se permettre de gaspiller, cela crée une relation de dépendance réciproque qui prévient les affrontements. Toutefois, comme nous le verrons, au-delà de servir ce but fonctionnel dans l'organisation de la société, le *kaiko* est également un événement festif et performatif, dont la valeur peut être trouvée dans le plaisir esthétique et sensoriel de son accomplissement même⁵. Richard Schechner définit ces événements, dans lesquels les dimensions

Bobb-Merrill, New York, 1969 ; et R. SCHECHNER, « Actuals: Primitive Ritual and Performance Theory [Actuels : Rituel primitif et théorie de la performance] », *Theatre Quarterly*, vol. 1, n°2, 1971, p. 49-65 ; également publié dans R. SCHECHNER, « Actuals », *Performance Theory*, op. cit., p. 35-66.

- 1 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid [Du rituel au théâtre et retour : La tresse efficacité-divertissement] », *Performance Theory*, op. cit., p. 103-146.
- 2 Comme pour la plupart de ses travaux, Richard Schechner a repris plusieurs fois cet article, en le complétant, en y ajoutant ou en retirant des éléments, en fonction des avancées de sa propre recherche et des évolutions du monde dans lequel cette recherche s'inscrivait. Ainsi, différentes versions de cet article se trouvent dans *Educational Theatre Journal*, vol. 46, n°4, décembre 1974, p. 455-481 ; dans R. SCHECHNER, *Performance Theory [Théorie de la performance]*, Routledge, Londres et New York, 1977, p. 103-146 ; ou encore dans D. ROTHENBERG, J. ROTHENBERG (éds.), *Symposium of the Whole – A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics [Symposium du Tout – Un ensemble de discours vers une ethnopoétique]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 311-324.
- 3 V. TURNER, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play [Du Rituel au théâtre : Le sérieux humain du jeu]*, Performing Arts Journal Press, New York, 1982. Richard Schechner nous expliqua par ailleurs les circonstances troubles de cet « emprunt » : « Eh bien, pour l'un de ses derniers livres, il m'a volé le titre sans le dire : *From Ritual to Theatre*. J'avais auparavant écrit un essai intitulé "From Ritual to Theatre and Back", que j'aimais beaucoup – et je ne sais même pas si Victor était conscient de ce vol. J'étais l'éditeur de cette série, j'aurais donc pu lui dire : "Pourquoi ne pas me créditer ?" – mais j'ai plutôt apprécié l'ironie de la chose. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 817.
- 4 Voir à ce propos M. MAUSS, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique*, t. 1, 1923-1924, p. 30-186 ; et M. GODELIER, *L'Énigme du don*, Flammarion, Paris, 1996.
- 5 Richard Schechner offre une description pour le moins saisissante de cet événement : « Les quelque 350 personnes rassemblées le premier jour appartenaient toutes à un même groupe tribal. Ils attendaient l'arrivée de leurs hôtes, un groupe de taille comparable, et récemment l'ennemi. Le deuxième jour commença par l'abattage par les hôtes d'environ 200 porcs. Ils furent frappés sur le groin et leur tête fut fracassée. Lorsque chaque propriétaire tue son animal, il récite – chante – un discours racontant la difficulté d'élever le cochon, à qui il est promis, quel bel animal il est, etc. Ces récitatifs *pro forma* [pour la forme] sont applaudis avec des rires et des cris, car ils contiennent souvent des plaisanteries et des invectives obscènes. Les oraisons sont accompagnées et ponctuées par les cris de mort des cochons, puis les animaux sont éviscérés, dépecés et déposés par moitiés et quartiers dans des fours en terre où ils cuisent sur des pierres chaudes. Leurs entrailles sont suspendues dans des filets au-dessus des fours et cuites à la vapeur. Leurs vessies sont gonflées pour en faire des ballons et données aux enfants qui courent dans tous les sens en criant et en jouant. La vue et l'odeur de tant de viande et de sang excitent les gens, moi y compris. » R.

sociales, économiques, politiques et religieuses sont indissociablement entrelacées au cœur du processus performatif, comme des rituels « écologiques¹ » : « le *kaiko* est un moyen d'organiser les relations des Tsembaga avec leurs voisins, avec leurs terres et leurs biens, avec leurs jardins et leurs territoires de chasse² ». Cette « transformation du comportement réel en comportement symbolique³ » s'inscrit ainsi selon Richard Schechner dans « l'écologie globale de la société⁴ » – et constituent ainsi un nœud particulièrement dense dans ce qu'il appelle la « tresse efficacité-divertissement⁵ ». Il est toutefois nécessaire de préciser que la traduction « divertissement » ne recouvre pas exactement la même réalité que le terme d'« *entertainment* », dans lequel la racine « entretenir » renvoie non seulement au fait de divertir – mais également à celui d'établir et d'entretenir une relation, de tenir compagnie, de recevoir, d'accueillir ou d'occuper quelqu'un, de nourrir une idée ou un projet, ou encore de caresser un rêve ou un espoir. Ainsi, en définissant sept fonctions essentielles de la performance – « 1. *entertain*, 2. créer de la beauté, 3. marquer ou changer l'identité, 4. créer ou encourager la communauté, 5. guérir, 6. enseigner ou persuader, 7. traiter avec le sacré et le démoniaque⁶ » –, tout en précisant qu'il n'existe pas de hiérarchie entre ces dernières et que la plupart des performances remplissent plusieurs fonctions à la fois, le rituel étant celui qui en recouvre généralement le plus⁷, Richard Schechner souligne à la fois l'importance

SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, op. cit., p. 109 : « *All of the about 350 people assembled on the first day were of one tribal group. They awaited the arrival of their guests, a group comparable in size, and recently the enemy. The second day began with the slaughter by the hosts of about 200 pigs. These were clubbed on the snouts, their heads smashed. As each owner kills his animal he recites – sings – a speech telling how difficult it was to raise the pig, who it is promised to, what a fine animal it is, etc. These pro forma recitatives are applauded with laughs and roars, as they often contain jokes and obscene invective. The orations are accompanied and punctuated by the death squeals of the pigs, Then the animals are gutted, butchered, and lowered in halves and quarters into earth ovens where they cook over hot rocks. Their guts are hung in nets over the ovens and steamed. Their bladders are blown into balloons and given to the children who rush around the grounds shouting and playing. The sight and smell of so much meat and blood excites the people, including me.* » Cette description met en évidence l'inextricable entremêlement entre les enjeux sociaux et écologiques, le divertissement et le jeu, la violence et les pulsions vitales, la cérémonie et la fête, au sein de cette performance. Il est important également d'en souligner la puissante saturation sensorielle : les cris des cochons se mêlent à ceux des enfants qui jouent, aux oraisons qui accompagnent l'abattage et aux rires des adultes, les odeurs de viande grillée et la vue du sang répondent à la violence de l'abattage et à la chaleur du feu – tous les sens sont mobilisés dans une expérience profondément « synesthétique », dans le sens où nous avons précédemment utilisé ce terme. Voir J. M. PRADIER, « Esthétique, corporéité des croyances et identités », J. M. PRADIER (dir.), *Horizons/théâtre*, n°4 : *Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire*, op. cit., p. 12-14.

- 1 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid [Du rituel au théâtre et retour : La tresse efficacité-divertissement] », *Performance Theory*, op. cit., p. 105 : « *ecological* ». Rappelons que ce terme dérive étymologiquement du terme grec « *oikos* [οἶκος] », signifiant la maison, la demeure, et plus radicalement le foyer, l'âtre : l'écologie est donc profondément l'art de prendre soin et d'honorer la demeure humaine.
- 2 *Ibid.* : « *the kaiko is a means of organizing the Tsembaga's relationships to their neighbors, to their lands and goods, to their gardens and hunting ranges* ».
- 3 *Ibid.*, p. 106 : « *transformation of real behavior into symbolic behavior* ».
- 4 *Ibid.* : « *Much performing among tribal peoples is, like the kaiko, part of the society's overall ecology.* »
- 5 *Ibid.*, p. 115 : « *the efficacy-entertainment braid* ».
- 6 R. SCHECHNER, « The functions of performance [Les fonctions de la performance] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 46 « *1. to entertain / 2. to create beauty / 3. to mark or change identity / 4. to make or foster community / 5. to heal / 6. to teach or persuade / 7. to deal with the sacred and the demonic.* »
- 7 Richard Schechner explique ainsi : « Par exemple, une manifestation de rue ou une pièce de propagande peut avoir pour objectif principal d'enseigner, de persuader et de convaincre, mais un tel spectacle doit également divertir et

essentielle – et la difficulté à définir ce qu'est l'« *entertainment* » :

Le terme « *entertainment* » désigne quelque chose produit dans le but de plaire à un public. Mais ce qui peut plaire à un public peut ne pas plaire à un autre. On ne peut donc pas définir exactement ce qui constitue l'« *entertainment* » – sauf à dire que presque toutes les performances cherchent, dans une certaine mesure, à « *entertain*¹ ».

Ainsi, si nous adoptons, faute d'un terme plus adapté, la traduction « divertissement », il est nécessaire de garder à l'esprit que cette traduction est imprécise et ambiguë, et que par ce terme nous entendons l'ensemble complexe et mouvant de réalités rassemblées par le terme « *entertainment* ». Dans « Du rituel au théâtre et retour : La tresse efficacité-divertissement », pour les besoins de son analyse, Richard Schechner propose un tableau opposant, d'une part, l'efficacité du rituel, définie par l'emphase sur le « résultat² » concret, l'établissement d'une relation à un « Autre absent³ », l'organisation d'un « temps symbolique⁴ », la possession ou la transe des performeurs, la participation et la croyance des spectateurs, l'absence de critique possible, et la « créativité collective⁵ » ; et d'autre part, le divertissement du théâtre, défini par l'« amusement⁶ », l'établissement d'une relation uniquement entre les participants, l'emphase sur le temps présent, la conscience maintenue des performeurs, l'observation et la critique des spectateurs, et la « créativité

peut encourager la communauté. Les chamans guérissent, mais ils divertissent aussi, encouragent la communauté et s'occupent du sacré et/ou du démoniaque. [...] Un service religieux chrétien charismatique guérit, divertit, maintient la solidarité communautaire, invoque à la fois le sacré et le démoniaque et, si le sermon est efficace, enseigne. Si une personne présente au service se déclare pour Jésus et renaît, son identité est marquée et changée. Une chef d'État qui s'adresse à la nation veut convaincre et encourager la communauté – mais elle a intérêt à divertir aussi si elle veut que les gens l'écoutent. Les rituels tendent à avoir le plus grand nombre de fonctions, les productions commerciales le plus petit nombre. Une comédie musicale de Broadway divertira, mais guère plus. Les sept fonctions sont mieux représentées comme des sphères qui se chevauchent et interagissent, un réseau. » *Ibid.* : « *For example, a street demonstration or propaganda play may be mostly about teaching, persuading, and convincing – but such a show also has to entertain and may foster community. Shamans heal, but they entertain also, foster community, and deal with the sacred and/or demonic. [...] A charismatic Christian church service heals, entertains, maintains community solidarity, invokes both the sacred and the demonic, and, if the sermon is effective, teaches. If someone at the service declares for Jesus and is reborn, that person's identity is marked and changed. A state leader addressing the nation wants to convince and foster community – but she had better entertain also if she wants people to listen. Rituals tend to have the greatest number of functions, commercial productions the fewest. A Broadway musical will entertain, but little else. The seven functions are best represented as overlapping and interacting spheres, a network.* » Richard Schechner met ici en évidence le fait que les « spectacles commerciaux » – ce que l'on aurait tendance à appeler le « théâtre de divertissement » – cherchent généralement uniquement à « *entertain* », mais que cette fonction est présente dans toutes les performances : il faut donc prendre garde à ne pas assimiler cette fonction d'« *entertainment* » à cette catégorie « commerciale ».

- 1 *Ibid.*, p. 48 : « *Entertainment means something produced in order to please a public. But what may please one audience may not please another. So one cannot specify exactly what constitutes entertainment – except to say that almost all performances strive, to some degree or other, to entertain.* »
- 2 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, op. cit. p. 116 : « *result* ».
- 3 *Ibid.* : « *absent Other* ».
- 4 *Ibid.* : « *symbolic time* ».
- 5 *Ibid.* : « *collective creativity* ».
- 6 *Ibid.* : « *fun* ».

individuelle¹ ». Toutefois, une fois cette schématisation arbitraire établie, il poursuit, en s'appuyant à nouveau sur son observation anthropologique du *kaiko* en Nouvelle-Guinée :

Il se peut qu'au début, les gens se soient rassemblés à Kurumugl pour danser afin d'échanger des cochons / des obligations sociales². Mais plus tard, ils se sont mis à échanger des cochons, etc., pour pouvoir danser. Ce n'est pas seulement que les créanciers et les débiteurs doivent échanger leurs rôles, mais aussi que les gens veulent montrer leur talent, veulent danser, veulent se divertir. Ce n'est pas seulement pour obtenir des résultats que les danses sont présentées, mais aussi parce que les gens aiment le *sing-sing*³ pour lui-même. *L'efficacité et le divertissement ne sont pas réellement opposés l'un à l'autre ; ils forment plutôt les pôles d'un continuum*. La polarité de base se situe entre efficacité et divertissement, et non entre rituel et théâtre. Le fait d'appeler une performance spécifique « rituel » ou « théâtre » dépend principalement de son contexte et de sa fonction. [...] Si le but de la représentation est d'*effectuer des transformations*⁴ – d'être efficace – alors les autres qualités énumérées sous la rubrique « efficacité » seront très probablement présentes [...]. Et vice versa pour ce qui est des qualités énumérées dans la rubrique « divertissement ». Aucun spectacle n'est purement efficace ou purement divertissant⁵.

En présentant ainsi l'efficacité et le divertissement comme deux pôles d'un « *continuum* », Richard Schechner rejoint l'analyse que nous avons développée à l'aide des écrits de Michael Houseman : c'est en dernier lieu le « mode de participation » ou le « régime d'attention » qui définit la dimension rituelle ou spectaculaire d'une performance, et le curseur entre l'un ou l'autre de ces modes de participation dépend essentiellement du contexte et de la fonction que l'on attribue à ladite performance⁶. Dans la suite de sa réflexion, Richard Schechner propose une analyse de

1 *Ibid.* : « *individual creativity* ».

2 Comme nous l'avons vu, le *kaiko* est une cérémonie festive dans laquelle des actes de guerre sont détournés en actions symboliques, et dont la fonction première est de maintenir un équilibre social – ou « écologique » – à travers la logique du don et du contre-don de cochons.

3 Terme pidgin désignant à la fois le théâtre, le chant et la danse.

4 Ces transformations peuvent être d'ordre relationnel, social, économique, politique, ou personnel, comme c'est le cas dans les rites de passage.

5 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 116 : « *It might be that at first people assembled at Kurumugl to dance so that they might exchange pigs / social-obligations. But later it became that they would exchange pigs etc., so that they might dance. It is not only that creditors and debtors need to exchange roles, but also that people want to show off, want to dance, want to have a good time. It is not only to get results that the dances are staged, but also because people like sing-sing for its own sake. Efficacy and entertainment are not so much opposed to each other; rather they form the poles of a continuum. The basic polarity is between efficacy and entertainment, not between ritual and theater. Whether one calls a specific performance "ritual" or "theater" depends mostly on context and function. [...] If the performance's purpose is to effect transformations – to be efficacious – then the other qualities listed under the heading "efficacy" will most probably also be present [...]. And vice versa regarding the qualities listed under "entertainment." No performance is pure efficacy or pure entertainment.* » [Nous soulignons.]

6 Lorsque nous avons présenté le travail de Michael Houseman à Richard Schechner, il nous a répondu : « [...] je suis d'accord avec Houseman, je ne connais pas son travail, mais assurément, la même performance peut être rituelle dans une circonstance, et esthétique dans une autre. Si je ne suis pas un catholique croyant, ou pas catholique du tout, et que j'entre dans la cathédrale Saint Pierre et regarde tout ce qui s'y passe, c'est un grand spectacle ! Peut-être

l'entrelacement des deux fils de cette « tresse efficacité-divertissement » au regard de l'histoire du théâtre, dont il propose une intéressante modélisation schématique [voir Fig. 2]. Richard Schechner prend soin de préciser que ce schéma « est bien sûr une simplification du processus historique du théâtre occidental¹ », et qu'il ne doit pas être compris comme une modélisation de la vérité historique, mais « comme une aide à la conceptualisation du processus² ». Il précise également que cette schématisation ne traduit pas « une “progression” évolutionniste rendant le théâtre d'aujourd'hui meilleur que celui d'hier ou celui de demain meilleur que celui d'aujourd'hui³ », mais simplement « un système dynamique produisant des changements, mais pas nécessairement une amélioration ou un déclin⁴ ». Cette précaution étant prise, il explique :

[Ce schéma] montre comment l'histoire du théâtre peut être présentée dans son ensemble comme le développement d'une structure tressée reliant continuellement l'efficacité (rituel) et le divertissement (théâtre). À chaque période, dans chaque culture, l'un ou l'autre est dominant – l'un monte tandis que l'autre descend. Naturellement, ces changements font partie des changements dans la structure sociale globale de la culture. Mais *la performance n'est pas un miroir passif de ces changements sociaux, mais une partie du processus complexe de rétroaction qui crée le changement*⁵.

que Jésus ne signifiera rien pour moi, ni ces rituels – mais le spectacle est extraordinaire. [...] En revanche, si je crois profondément en un saint, que j'allume une bougie et que je fais une offrande, je peux être absorbé par ce que ce saint pourrait faire pour moi, ou fait pour moi. En d'autres termes, ce n'est même pas l'accomplissement de la demande, c'est la demande elle-même qui est le processus. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 832.

- 1 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, op. cit., p. 119 : « [This figure] is of course a simplification of the historical process of western theater ».
- 2 *Ibid.* : « I present the figure as a help in conceptualizing the process. » John Emigh, l'ancien étudiant de Richard Schechner, précise avec humour : « Je suspecte que tous ceux qui ont étudié avec Richard ont fait des références humoristiques aux diagrammes, tableaux et listes qui apparaissaient sur les tableaux noirs pendant les cours et qui étaient parfois imprimés. Mais – et c'est important – Richard comprenait que ces diagrammes n'avaient pas de valeur de vérité en soi. Ils étaient et sont un moyen pour Richard de penser plus précisément, ce qui pour lui signifie plus concrètement et spatialement. Ils permettent d'extraire de possibles principes généraux à partir d'une multitude d'exemples, de déterminer et de tester la forme d'une idée et de ses applications. Ce sont des dispositifs heuristiques. Comme les modèles scientifiques, ils font signe vers des vérités possibles, mais ne sont pas eux-mêmes des vérités. » J. EMIGH, « Liminal Richard », J. M. HARDING, C. ROSENTHAL (éds.), *The Rise of Performance Studies – Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, op. cit., p. 162 : « I suspect that everyone who has ever studied with Richard has made joking references to the diagrams and charts and lists that would appear on blackboards during class and sometimes emerged into print. But – and this is important – Richard understood that these diagrams did not have any truth-value in their own right. They were and are Richard's way of thinking more precisely, which for him means more concretely and spatially. They provide a means to extract possible general principles out of a multitude of examples, to determine and test the shape of an idea and its applications. They are heuristic devices. Like scientific models, they gesture towards possible truths, but are not truths themselves. » [Nous soulignons.]
- 3 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, op. cit., p. 118 : « an evolutionary “progression” making today's theater better than yesterday's or tomorrow's better than today's ».
- 4 *Ibid.* : « a dynamic system yielding change, not necessary improvement or decay ».
- 5 *Ibid.* : « [This figure] shows how theater history can be given an overall shape as a development of a braided structure continuously interrelating efficacy (ritual) and entertainment (theater). At each period in every culture one or the other is dominant – one is ascending while the other is descending. Naturally, these changes are part of changes in the overall social structure of the culture. But performance is not a passive mirror of these social

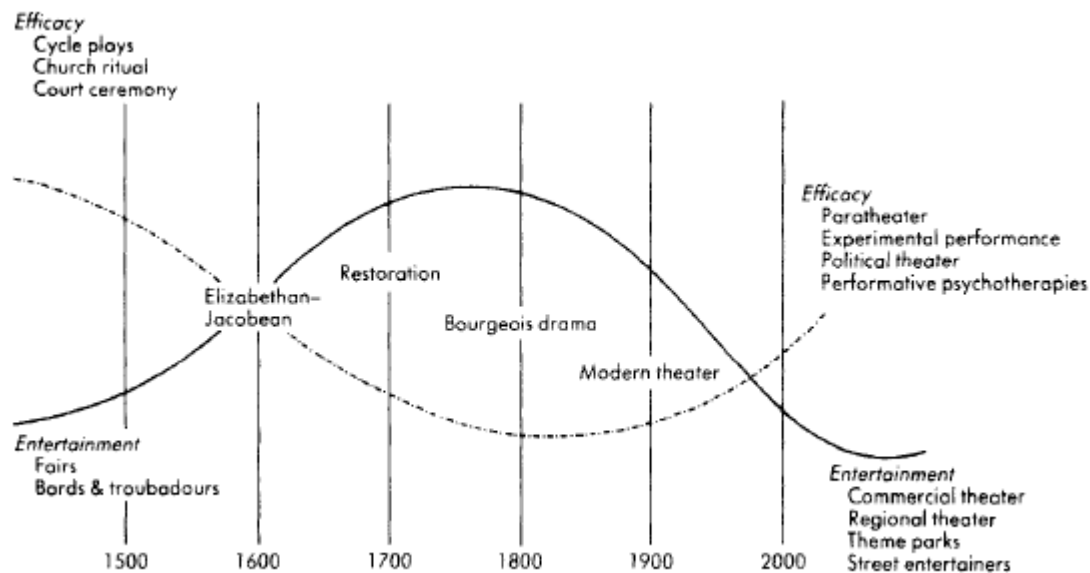


Fig. 2 : *The Efficacy-Entertainment Braid: Fifteenth to Twenty-First Centuries in the English and American Theatres* [La tresse efficacité-divertissement : Du XV^{ème} au XXI^{ème} siècle dans les théâtres anglais et américains], R. SCHECHNER, *Performance Theory* [Théorie de la performance], Routledge, New York et Londres, 1988 [1977], p. 118. (Schéma reproduit avec l'autorisation de l'auteur.)

L'insistance de Richard Schechner sur le fait que la performance n'est pas simplement un « miroir passif » de la société, mais un réel instrument de transformation de cette société, constitue comme nous le verrons un point de contact et de discussion essentiel entre sa pensée et celle des « *social dramas*¹ [dramas sociaux] » de Victor Turner. Après une brève analyse de l'histoire du théâtre occidental – dont Richard Schechner assume la dimension réductrice, et ayant pour fonction essentielle de justifier ce modèle –, du théâtre grec aux expériences parathéâtrales et aux

changes but a part of the complicated feedback process that creates change. » [Nous soulignons.]

1 À partir de ses observations de terrain, Victor Turner a développé un modèle d'analyse du processus de résolution des crises dans la société qui s'appuie sur le modèle théâtral de la tragédie grecque. Selon ce modèle, l'apparition et la résolution des crises sociales s'incarnent dans des actions théâtralisées, en traversant les étapes suivantes : brèche [*breach*], crise [*crisis*], action réparatrice [*redressive action*], réintégration ou schisme [*reintegration or schism*]. Nous reviendrons plus en détail sur ce modèle, présenté notamment dans V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic action in Human Society* [Dramas, terrains et métaphores : L'action symbolique dans la société humaine], Cornell University Press, Ithaca, 1974, p. 37-41. Comme nous le verrons, la rencontre entre Victor Turner et Richard Schechner a joué un rôle important dans le développement et l'élargissement de ce modèle, comme nous l'a expliqué Richard Schechner lui-même : « Lorsque nous nous sommes rencontrés, Victor avait déjà développé [...] le modèle de drame social. Et je lui ai fait remarquer que son modèle de drame social était bon jusqu'à un certain point, mais qu'il s'agissait fondamentalement d'un modèle aristotélicien : début, milieu et fin, crise et résolution, c'est la *Poétique* d'Aristote. La grande contribution de Victor a été de dire que la vie quotidienne suit dans une certaine mesure le modèle d'une tragédie aristotélicienne. Mais bien sûr, c'était un modèle auto-réalisateur, car il a utilisé les mêmes pièces qu'Aristote pour démontrer son point de vue ! Ma contribution a été de dire "oui, c'est vrai", mais j'ai développé ce modèle en sablier de la réalité sociale – qui est un peu plus ouvert que le modèle du drame social, "rupture – crise – actions réparatrices – réintégration", qui est complètement aristotélicien. Le modèle du sablier ou de la boucle d'infini dit que quelle que soit la réalité sociale, elle sera reflétée dans l'art, et que quelle que soit la réalité artistique, elle sera reflétée socialement. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 818.

performances d'avant-garde des années soixante qui mettent l'accent sur « les procédures de fabrication du théâtre [... dans] une tentative de ritualiser la performance, de faire en sorte que le théâtre produise des actes efficaces¹ », en passant par les mystères médiévaux et le théâtre bourgeois du XVIIIème siècle, il ajoute :

Pour le théâtre occidental, du moins, je pense que l'on peut démontrer que lorsque la tresse est serrée – c'est-à-dire lorsque l'efficacité et le divertissement sont tous deux présents à des degrés presque égaux – le théâtre s'épanouit. Pendant ces moments historiques relativement brefs, le théâtre répond à des besoins à la fois rituels et de plaisir. Le théâtre athénien du Vème siècle avant J.-C., le théâtre élisabéthain, et possiblement le théâtre de la fin du XIXème siècle à nos jours, montrent le type de convergence dont je parle. Lorsque l'efficacité domine, les performances sont universalistes, allégoriques, ritualisées, liées à un ordre établi stable [...]. Lorsque le divertissement domine, les performances sont axées sur la classe, l'individu, l'industrie du spectacle, et s'adaptent constamment aux goûts d'un public inconstant. Les deux convergences les plus récentes dans le théâtre occidental – l'essor du divertissement avant la période élisabéthaine et l'essor de l'efficacité pendant la période moderne – sont nécessairement des opposés structurels l'un de l'autre, bien que le type de théâtre de chaque période puisse paraître étonnamment similaire, reflétant l'équilibre-tension entre l'efficacité et le divertissement².

Dans la première version de cet article, en 1974, Richard Schechner concluait : « Je suis convaincu que les théâtres efficaces sont en plein essor et qu'ils domineront le monde du théâtre dans les vingt prochaines années³ ... ». Dans la version remaniée publiée en 1988, il nuance cette affirmation, en maintenant toutefois la conviction sur laquelle elle est fondée : « Au début des années 1970, je pensais que le théâtre efficace dominerait en 1990. Cela n'arrivera probablement pas, mais il est certain qu'un large éventail de performances mettant l'accent sur le lien entre l'art et la vie, sur le

1 *Ibid.*, p. 117 : « *the procedures of making theater [... in] an attempt to ritualize performance, to make theater yield efficacious acts* ».

2 *Ibid.*, p. 118-119 : « *For western theater, at least, I think it can be shown that when the braid is tight – that is, when efficacy and entertainment are both present in nearly equal degrees – theater flourishes. During these relatively brief historical moments the theater answers needs that are both ritualistic and pleasure-giving. Fifth-century-BCE Athenian theater, Elizabethan theater, and possibly the theater from the late nineteenth century to our own times show the kind of convergence I'm talking about. When efficacy dominates, performances are universalistic, allegorical, ritualized, tied to a stable established order [...]. When entertainment dominates, performances are class-oriented, individualized, show business, constantly adjusting to the tastes of fickle audiences. The two most recent convergences in western theater – the rise of entertainment before the Elizabethan period and the rise of efficacy during the modern period – are necessarily structural opposites of each other, though the kind of theater of each period may appear strikingly similar, reflecting the balance-tension between efficacy and entertainment.* »

3 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad [Du rituel au théâtre et retour : La structure et le processus de la dyade efficacité-divertissement] », *Educational Theatre Journal*, vol. 46, n°4, décembre 1974 ; repris dans D. ROTHENBERG, J. ROTHENBERG (éds.), *Symposium of the Whole – A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics [Symposium du Tout – Un ensemble de discours vers une ethnopoétique]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, p. 324 : « *It is my opinion that efficacious theatres are on the upswing and will dominate the theatrical world within the next twenty years ...* ».

témoignage personnel et sur le rituel ont émergé et continuent de se multiplier¹ ». C'est par ailleurs cette réflexion sur les relations entre efficacité et divertissement dans la performance qui amena Richard Schechner à décrire les pratiques performatives comme un « *continuum*² » allant « des ritualisations des animaux (y compris les humains) aux performances de la vie quotidienne [...] en passant par le jeu, le sport, le théâtre, la danse, les cérémonies, les rites et les performances de grande envergure³ », et à en proposer les modélisations que nous avons précédemment évoquées : « l'éventail et le réseau⁴ ». Ainsi, les travaux tant théoriques que pratiques de Richard Schechner ont à la fois reflété, théorisé, incarné et opéré ces transformations dans le champ théâtral, ce qui amena la naissance des *performance studies* : en 1980, grâce aux efforts prolongés de Richard Schechner – ainsi que de Michael Kirby, de Brooks MacNamara, et de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, qui enseignait alors au Département du Folklore et de la Culture Populaire –, le Département de Théâtre de la New York University devint officiellement le Département des *Performance Studies*, ce qui marqua un tournant essentiel dans le développement de ce champ disciplinaire, qui ne consistait pas en « un ensemble de notions et de concepts organisés en système, en vue d'une recherche obéissant à une méthodologie stricte⁵ », mais plutôt en « un mouvement général critique et militant ». Ce changement de nom, qui s'accompagna d'un changement d'équipe et de direction, marqua ainsi la cristallisation de plus d'une décennie de recherches et de travaux menés par Richard Schechner et par toute l'équipe éditoriale de *The Drama Review*. Dans la continuité du travail que nous avons mené à propos du Théâtre Laboratoire et de l'Odin Teatret, notre propos est à présent d'étudier historiquement la « constellation » de personnes et le faisceau d'événements qui ont été à l'origine d'un tel changement de paradigme.

2. Richard Schechner, Grotowski et les avant-gardes américaines : vers un « théâtre environnemental⁶ »

Dans son article sur le débat théâtral aux États-Unis dans la seconde moitié des années

1 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, op. cit., p. 120 : « In the early 1970s I thought efficacious theater would dominate by 1990. That probably won't happen, but certainly a whole range of art-life, personal testimony, and ritual performances have emerged and are multiplying. »

2 R. SCHECHNER, *Performance Theory*, op. cit., p. X.

3 *Ibid.* : « from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life [...] through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude. »

4 *Ibid.* : « the fan and the web ».

5 J.-M. PRADIER, « De la *Performance Theory* aux *Performance Studies* », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 288.

6 SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR*, op. cit., p. 41-64.

soixante, Valentina Valentini met en évidence la manière dont ce débat s'est incarné dans *The Drama Review*, dont Richard Schechner – qui venait de terminer une thèse de doctorat sur Eugène Ionesco à la Tulane University et de commencer à y enseigner – prit la direction en 1962¹, lorsque son fondateur, Robert Corrigan, quitta Tulane pour enseigner à New York. Sous la direction de Richard Schechner, la vocation d'analyse critique et d'étude historique de la revue, très estimée pour son sérieux académique, laissa la place à un profond engagement à la fois artistique et politique : abandonnant sa neutralité originelle, elle devint un véritable manifeste de lutte, avec pour ambition non plus simplement de refléter, mais d'agir et de transformer en profondeur le théâtre américain, en propageant les idées des avant-gardes théâtrales, en soutenant « les aventures les plus ambitieuses et artistiquement périlleuses du théâtre professionnel² » et en déplaçant « sa loyauté du théâtre académique vers le théâtre professionnel, de l'histoire vers le théâtre vivant, de l'éclectique vers le particulier³ ». À travers une constante réévaluation de ses objectifs et de ses méthodes – dont témoigne la section « TDR *Comment* [Commentaire de *TDR*] » placée au début des numéros, et dans laquelle les éditeurs adoptaient une position réflexive sur la revue –, *TDR* devint le lieu dans lequel s'incarnaient les crises et les contradictions du théâtre américain, ce qui se traduisit par plusieurs changements de direction et d'équipe éditoriale⁴ généralement accompagnés de vifs débats critiques⁵ – jusqu'à ce que Richard Schechner en reprenne la direction en 1986, en y adjoignant le

1 Lors de sa fondation en 1955 par Robert Corrigan, la revue s'appelait initialement *Carlton Drama Review*. Elle devint la *Tulane Drama Review* en 1957, lorsque Robert Corrigan commença à enseigner à la Tulane University. C'est en 1967, lors du déménagement de son siège à New York au moment où Richard Schechner commença à enseigner à la NYU, qu'elle devint officiellement *The Drama Review*.

2 R. CORRIGAN, « Corrigan on *TDR* [Corrigan à propos de *TDR*] », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964), p. 13 : « *the most ambitious standards and artistically perilous ventures of the professional theatre* ». Dans cet article, Robert Corrigan reprend les pétitions de principe de la nouvelle équipe éditoriale de *TDR* pour les critiquer avec virulence, et non sans condescendance.

3 *Ibid.*, p. 15 : « *TDR has shifted its loyalty from the academic to the professional theatre, from history to living theatre, from the eclectic to the particular* ».

4 Les directeurs successifs de *TDR* depuis sa fondation ont été : Robert Corrigan (1955-1962), Richard Schechner (1962-1969), Erika Munk (1969-1971), Michael Kirby (1971-1985), puis à nouveau Richard Schechner (1986 – aujourd'hui). Depuis 2011, la revue est éditée par plusieurs éditeurs (Richard Schechner, Jill Dolan, Stacy Wolf, Rebecca Schneider et William Huizu Sun), qui ont chacun tour à tour la responsabilité d'un numéro, ce qui contribue à la diversité et à la vitalité de la revue. Par ailleurs, depuis 2007, le *Richard Schechner Center for Performance Studies* de la Shanghai Theatre Academy a commencé la publication de *TDR/China*, à raison de deux publications annuelles. Richard Schechner nous a également précisé qu'une branche nord-africaine de la revue est en cours de création, avec la publication prochaine de *TDR Arabic*.

5 Valentina Valentini souligne par exemple le fait que Robert Corrigan est intervenu dans le débat sur les moyens et les financements du théâtre américain suscité dans *TDR* par la fermeture du Living Theatre en 1964 : « Les points de vue du gouvernement et des Fondations sont corroborés par les [...] représentants théâtraux bien pensants, dont [Robert] Corrigan, qui profite de l'occasion pour tirer opportunément les oreilles des successeurs de sa revue "anciennement sérieuse" : ses conseils paternalistes visent à empêcher *TDR* de s'aliéner les "vrais professionnels du théâtre" en faveur de "beatniks excentriques" [...] ». V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 166 : « *Il punto di vista del governo e delle Fondazioni è corroborato dagli [...] esponenti teatrali benpensanti, fra cui Corrigan, che trae occasione per un'opportuna tirata d'orecchi ai successori della sua "ex-seria" rivista : il suo consiglio paternalistico è volto a evitare che *TDR* si alieni "i veri professionisti del teatro" in favore di "eccentrici beatniks" [...]* ». La critique, très acerbe, de Robert Corrigan, et la réponse des éditeurs de *TDR* furent toutes deux publiées dans la revue : voir R. CORRIGAN, « Corrigan on *TDR* [Corrigan à propos de *TDR*] », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964),

sous-titre « *The Journal of Performance Studies* [Le journal des *performance studies*] » pour en faire l'organe officiel de ce nouveau champ disciplinaire¹. À partir de 1962, *TDR* eut donc pour ambition de proposer de « nouveaux instruments critiques² » et surtout de nouveaux modèles sur lesquels s'appuyer pour transformer le théâtre américain, en s'inspirant notamment des avant-gardes européennes des décennies précédentes – notamment le dadaïsme, le futurisme, l'actionnisme, et surtout le théâtre « de l'absurde » : dans le prolongement de ses recherches doctorales, Richard Schechner publia dès 1963 un numéro entièrement consacré au théâtre « antiréaliste et antipsychologique³ » d'Eugène Ionesco et de Jean Genet⁴. Antonin Artaud fut également érigé comme modèle d'un « théâtre spatial et gestuel, sensitif et anti-intellectuel, dans lequel le geste, le signe non traduit en discours logique, établit une communication totale et profonde⁵ », rejetant la *mimèsis* et le réalisme psychologique de la méthode *Actors Studio* endémique aux États-Unis⁶ au

p. 13-16 ; et T. HOFFMAN, C. L. MEE JR., P. GRAY *et al.*, « *TDR on Corrigan* [*TDR à propos de Corrigan*] », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964), p. 17-21. De même, le passage de la direction d'Eurika Munk à Michael Kirby suscita un débat très animé, qui s'incarna dans deux lettres ouvertes publiées dans *The New York Times* : A.A.V.V., « End of *The Drama Review* ? [La fin de *The Drama Review*?] », *The New York Times*, 21 février 1971 ; et M. KIRBY, « Not the End of *The Drama Review* ? [Pas la fin de *The Drama Review* ?] », *The New York Times*, 28 février 1971. La première lettre, critiquant le changement de l'orientation et des méthodes de la revue vers une dimension plus historique et moins polémique sous la direction de Michael Kirby, était signée par John Arden, Albert Bermel, Eric Bentley, Ed Bullins, Joseph Chaikin, Harold Clurman, Richard Gilman, Elizabeth Hardwick, Daniel Kaplan, Jan Kott, Joseph Papp, Donald Richie, Gordon Rogoff, Susan Sontag, Ronald Tavel, Megan Terry, Jean-Claude Van Itallie et Irving Wardle : il est intéressant de remarquer, premièrement, l'importance qu'avait acquis *TDR* pour la plupart des grands noms des avant-gardes américaines ; et deuxièmement, qu'une grande partie des signataires de cette lettre firent également partie des signataires de la lettre de protestation contre l'interdiction faite au Théâtre Laboratoire d'entrer sur le territoire américain en 1968, ce qui témoigne de la confluence des avant-gardes américaines rassemblées à la fois autour de *TDR* et de Grotowski, comme deux pôles essentiels de la contestation artistique. Ces deux lettres au ton virulent de 1971 sont citées intégralement et traduites en italien dans V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 244-246, note n°118.

- 1 Toutefois, si dans R. SCHECHNER, « *TDR Comment: Broadening the Broad Spectrum* [Commentaire de *TDR* : Élargir le large spectre] », *TDR*, vol. 54, n°3 (Automne, 2010), p. 7-8, Richard Schechner peut donner l'impression que cet élargissement du spectre des *performance studies* a toujours été l'objectif principal de *TDR*, cette cohérence n'est qu'apparente : l'histoire de la revue est comme nous l'avons vu tissée de crises, d'hésitations, de remises en question, de retours en arrière et de profondes polémiques, en tension entre l'analyse historique et le témoignage contemporain, la recherche esthétique et l'engagement politique, l'action et la documentation, la promotion de nouvelles valeurs et méthodes théâtrales et l'enregistrement des courants artistiques de son temps – et tout cela sur plus d'un demi-siècle. Ces contradictions et cette longévité en font un témoin précieux pour comprendre l'évolution du théâtre et des *performances studies* des années soixante à nos jours. Voir notamment M. PUCHNER, « Entanglements: The Histories of *TDR* [Enchevêtrements : Les histoires de *TDR*] », *TDR*, vol. 50, n°1 (Printemps, 2006), p. 13-27.
- 2 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 173 : « *nuovi strumenti critici* ».
- 3 *Ibid.*, p. 156 : « *antirealistico e antipsicologico* ».
- 4 Un numéro entier leur fut consacré en 1963 : *TDR*, vol. 7, n°3 (Printemps, 1963). L'intérêt de Richard Schechner, qui avait consacré une thèse à Eugène Ionesco, pour le théâtre dit « de l'absurde », réside dans le fait que les avant-gardes européennes (incluant également le futurisme, le dadaïsme, ou encore l'actionnisme) représentaient pour lui des modèles d'effervescence créative et de renouvellement artistique sur lesquels le théâtre américain pourrait s'appuyer pour sa propre révolution.
- 5 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 156 : « *un teatro spaziale e gestuale, sensitivo e anti-intellettuale un cui il gesto, il segno non tradotto in discorso logico, stabilisce una comunicazione totale e profonda* ».
- 6 Richard Schechner consacra deux numéros entiers à la réévaluation de l'influence de Stanislavski sur le théâtre aux

profit d'un « acte de vie, impliquant l'entière de l'acteur et du spectateur¹ ». C'est dans ce cadre que s'inscrivirent, comme nous l'avons vu, les toutes premières publications relatives au travail de Grotowski dans *TDR*² entre 1964 et 1965 – qui jouèrent un rôle important dans la conceptualisation du « théâtre environnemental » par Richard Schechner³. À ces références européennes s'ajoutèrent progressivement des références spécifiquement américaines : à partir de 1965, la revue s'intéressa essentiellement aux *Events* [Événements] et aux *Happenings*⁴, des formes performatives hybrides, informées par la musique et les arts visuels – peinture, sculpture, installation – ainsi que par la danse, le théâtre, la poésie, le cinéma et les nouvelles technologies, qui recherchaient généralement la confusion des distinctions entre la vie et l'art, en impliquant une large part d'improvisation et de hasard. Ces performances répondaient à la fragmentation et à l'aliénation de la société capitaliste par l'exaltation du corps et de l'immédiateté des rapports humains, en faisant appel à une forme transgressive d'effervescence collective et de « solidarité biologique⁵ ». À cette période, l'équipe éditoriale de *TDR* s'intéressa également au « théâtre de guérilla⁶ » et aux productions de l'« Off Off

États-Unis, notamment à travers une critique historicisée du développement de la méthode *Actors Studio*. Voir *TDR*, vol. 9, n°1 (Automne, 1964) et n°2 (Hiver, 1964).

- 1 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 156 : « *atto di vita, coinvolgente l'integrità dell'attore e dello spettatore* ».
- 2 Voir E. BARBA, R. SCHECHNER (trad.), « *Doctor Faustus in Poland [Le Docteur Faust en Pologne]* », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964), p. 120-133 ; E. BARBA, S. SANZENBACH (trad.), « *Theatre Laboratory 13 Rzędów [Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs]* », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 153-165 ; et E. BARBA, L. FLASZEN, S. SANZENBACH (trad.), « *A Theatre of Magic and Sacrilege [Un théâtre magique et sacrilège]* », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 166-189.
- 3 Comme nous l'avons précédemment mentionné, la principale raison de l'intérêt de Richard Schechner pour le travail de Grotowski était à cette époque le fait que les premières expériences théâtrales du maître polonais nourrissaient et servaient d'exemples à ses propres expérimentations sur le « théâtre environnemental » : « J'étais très attiré par Grotowski parce qu'il pratiquait un théâtre sans proscenium [...] et cela ressemblait beaucoup au travail artistique que je faisais déjà, en collaborant avec des artistes de performance et des musiciens, et en abandonnant la structure du proscenium. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 819.
- 4 Les premiers créateurs (et théoriciens) des *Happenings* sont le compositeur et plasticien John Cage, avec notamment la performance *Theater Piece n°1 [Pièce de théâtre n°1]* en 1952 ; et son élève Allan Kaprow, dont la performance *18 Happenings in 6 Parts [18 Happenings en 6 parties]*, créée en 1959 en collaboration avec, entre autres, John Cage et le danseur Merce Cunningham, marqua un tournant décisif dans l'essor de ces nouvelles formes performatives aux États-Unis. Pour plus de précisions sur le développement des *Happenings* et des *Events*, et sur leurs répercussions dans les avant-gardes américaines, voir notamment R. GOLDBERG, C.-M. DIEBOLD, L. ECHASSERIAUD LYDIE (trads.), *La performance : du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris, 2001 [1988] ; A. KAPROW, *Assemblage, Environments, and Happenings [Assemblage, environnements, et Happenings]*, H. N. Abrams, New York, 1966 ; A. KAPROW, J. KELLEY, *Essays on the Blurring of Art and Life [Essais sur le brouillage de l'art et de la vie]*, University of California Press, Berkeley, 2003 ; M. KIRBY, *Happenings, an Illustrated Anthology [Happenings. Une anthologie illustrée]*, Dutton, New York, 1965 ; ainsi que le numéro de *TDR* dirigé par Michael Kirby et spécialement consacré à ces expériences, M. KIRBY (éd.), *TDR*, vol. 10, n°2 (Hiver, 1965), *Happenings & Events*.
- 5 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 224, note n°92 : « *solidarietà biologica* ».
- 6 Le « théâtre de guérilla [*guerrilla theatre*] » est une forme d'activisme politique à travers des moyens théâtraux, plus radicalement engagée que les *Happenings* ou les *Events*. Marc Estrin souligne la difficulté à définir cette forme performative aux limites de l'art et de l'action réelle, dont l'efficacité réside précisément dans cette résistance à la définition : « Le terme de théâtre de guérilla commence à être utilisé de manière assez large, se référant en général à toute forme de théâtre politique ou d'avant-garde, de *Hair* à la San Francisco Mime Troupe ; il devient de plus en plus vide de sens. Je suggère de restreindre son utilisation à la forme de théâtre qui ne s'identifie pas comme telle. Le

Broadway¹ », un milieu théâtral en marge non seulement des grandes productions et des comédies musicales de Broadway, mais également de l'« Off Broadway » qui, tout en se revendiquant marginal et en s'adressant à de plus petites audiences, restait généralement dans des logiques commerciales et institutionnelles. Dans une logique non-commerciale et anti-conventionnelle, l'« Off Off Broadway » rassemblait ainsi une constellation d'artistes qui travaillaient généralement dans des lieux non-théâtraux – notamment des cafés et des églises – où ils organisaient des ateliers pratiques et des créations collectives expérimentales, laissant une large place à l'improvisation, et remettant profondément en question la spécialisation des tâches et le rôle du producteur dans la création théâtrale². Ce milieu artistique, que Valentina Valentini appelle le « ghetto intellectuel du

théâtre-qui-prétend-ne-pas-être-du-théâtre. Un théâtre qui EST un remodelage de la réalité. Ce type de théâtre est particulièrement efficace car il évite d'être enfermé dans la routine "Eh bien, ce n'est que du théâtre" ou "Oh, c'est encore cette folle de [Yayoi] Kusama [une artiste performeuse et créatrice de *Happenings*]" que la plupart des gens utilisent pour s'isoler de la possibilité d'un changement. Il s'attaque à un sujet non protégé, et est lui-même vulnérable puisqu'il voyage sans le manteau protecteur d'être ART. » M. ESTRIN, « Four Guerrilla Theatre Pieces: From the American Playground [Quatre pièces de théâtre de guérilla : Du terrain de jeu américain] », *TDR*, vol. 13, n°4 (Été, 1969), p. 75 : « *The term guerrilla theatre is beginning to be thrown around quite loosely, referring in general to any form of political or avant-garde theatre from Hair to the San Francisco Mime Troupe; it is becoming more and more meaningless. I suggest restricting its use to that form of theatre which does not identify itself as such. Theatre-which-pretends-not-to-be-theatre. Theatre which IS a reshaping of reality. This type of theatre is peculiarly effective since it avoids being boxed into that "Well, it's only theatre" or "Oh, it's that crazy Kusama again" routine that most people go through to insulate themselves against the possibility of change. It hits at an unguarded subject, and is itself vulnerable since it travels without the protective mantle of being ART.* » Le « théâtre de guérilla » incarne ainsi un nœud très dense dans la « tresse efficacité-divertissement » proposé par Richard Schechner : il cherche à accomplir un changement réel, à transformer les participants et les témoins – tout en incluant, dans son mode d'action, une part de divertissement. Parmi les groupes illustrant cette démarche se trouvent notamment la San Francisco Mime Troupe, le Bread and Puppet Theatre, The American Playground, les State Department Interventionists, le Youth International Party (YIP), ou encore, plus récemment, la Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, le « théâtre invisible » et le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal, ainsi que les FEMEN. Voir notamment R. G. DAVIS, « Guerrilla Theatre [Le théâtre de guérilla] », *TDR*, vol. 10, n°4 (Été, 1966), p. 130-136 ; M. ESTRIN, « Four Guerrilla Theatre Pieces: From the American Playground [Quatre pièces de théâtre de guérilla : Du terrain de jeu américain] », *TDR*, vol. 13, n°4 (Été, 1969), p. 72-79 ; et R. SCHECHNER, « Guerrilla Theatre: May 1970 [Le théâtre de guérilla : mai 1970] », *TDR*, vol. 14, n°3 (1970), p. 163-168.

- 1 Parmi les lieux et les ensembles emblématiques de ce milieu théâtral se trouvaient La MaMa, dirigé par Ellen Stewart – qui présida par ailleurs le Comité National pour l'Accueil du Théâtre Laboratoire polonais [*National Committee to Welcome the Polish Laboratory Theatre*] en 1968 –, le Caffè Cino de Joe Cino, le Theatre Genesis à la St. Mark's Church, la Judson Memorial Church gérée par le révérend Alvin [Al] Carmines, le Bread and Puppet Theatre de Peter Schumann, ou encore l'Open Theatre de Joseph Chaikin – qui comme nous l'avons vu fut l'un des seuls « héritiers » dont Grotowski reconnut le travail, et dont la pièce *America Hurrah*, d'après Jean-Claude Van Itallie, le dramaturge du groupe, connut un grand succès dans l'élite culturelle new-yorkaise, ce qui remit en question certaines des valeurs essentielles de l'« Off Off Broadway ».
- 2 Valentina Valentini affirme ainsi : « [...] L'Off Off Broadway] n'est pas seulement un lieu, mais une idée qu'un groupe de personnes [...], réagissant aux conditions imposées par les structures officielles, cherche à promouvoir : l'imagination plutôt que l'argent, la liberté d'expérimenter collectivement, la créativité de groupe plutôt que la séparation et la division des tâches ; ce qui détermine, entre autres, la modification de la figure classique du producteur, qui n'influe plus sur le spectacle mais met le théâtre à la disposition de ceux qui en ont besoin pour présenter un certain type de spectacle : Ellen Stewart en est un exemple typique, avec ses initiatives visant à connecter et à développer des relations avec les groupes expérimentaux les plus actifs de la scène underground internationale. » V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 181-182 : « [...] *l'OOB non è solo un luogo, ma un'idea che un gruppo di persone [...], reagendo alle condizioni imposte dalle strutture ufficiali, cerca di portare avanti : l'immaginazione al posto del denaro, la libertà di sperimentare collettivamente, la creatività di gruppo al posto della separazione e divisione dei compiti; ciò che determina, fral l'altro, la modificazione della figura classica del produttore, che non inferisce più sulla rappresentazione ma anzi mette il teatro a disposizione di che ne ha bisogno*

Village¹ » cherchait ainsi à « construire son propre espace libre de toute contamination et de toute considération pratique, libéré des conventions esthétiques en vigueur avec *l'illusion partagée d'exister dans un microcosme sain et purifié au sein d'un organisme entièrement corrompu*² ». Toutefois, pour maintenir cette logique non-commerciale tout en affirmant « comme pratique[s] et comme principe[s] de vie la polyvalence contre la spécialisation, la variété et l'intensité des expériences contre une vie mécanisée et unidimensionnelle, l'artisanat contre la production de masse, la validité des qualités humaines contre la technicité³ », la plupart des artistes de l'« Off Off Broadway » devaient travailler à côté de leur pratique artistique pour gagner de l'argent, ce qui entraînait nécessairement une forme d'amateurisme et de dilettantisme, qui fut parfois revendiquée comme l'identité même de ce milieu. En tenant compte de ce contexte, aux antipodes des conditions de travail du Théâtre Laboratoire, les critiques adressées par Grotowski aux groupes de théâtre américains sont tout aussi compréhensibles que les réactions de ces groupes face à la pédagogie autoritaire du maître polonais, telles qu'elles sont résumées par Marc Fumaroli dans son compte rendu du séminaire pratique de 1968 à Holstebro⁴. Cette incompréhension mutuelle témoigne d'une profonde fracture⁵ entre la pratique théâtrale de Grotowski et les aspirations des avant-gardes américaines, qui espéraient trouver dans son enseignement des moyens ou des outils pour nourrir leur lutte politique et sociale, à travers un affranchissement et une transgression des normes corporelles et émotionnelles⁶, sans pour autant avoir les moyens matériels de s'engager radicalement

di presentare un certo tipo di spettacolo : Ellen Stewart ne è un tipico esempio, con le sue iniziative volte a collegare e sviluppare i rapporti con i gruppi sperimentali più attivi nel panorama underground internazionale. »

- 1 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 182 : « ghetto intellettuale del Village ». Le « village » en question est le Greenwich Village, le quartier intellectuel et « bohème » de Manhattan, à New York, dans lequel l'« Off Off Broadway » a vu le jour. L'effervescence artistique de ce quartier dans les années soixante est lisible dans les colonnes de *The Village Voice*, un hebdomadaire fondé en 1955, largement consacré à la contre-culture new-yorkaise.
- 2 *Ibid.* : « costruire un suo spazio libero dalle contaminazioni e dalle considerazioni pratiche, affrancato dalle convenzioni estetiche vigenti con la condivisa illusione di esistere in un microcosmo sano e purificato calato in un intero organismo corrotto ». [Nous soulignons.]
- 3 *Ibid.*, p. 185 : « a pratica e principio di vita la versatilità contro la specializzazione, la varietà e intensità di esperienze contro una vita meccanizzata e unidimensionale, l'artigianato contro la produzione di massa, la validità delle qualità umane contro il tecnicismo ».
- 4 Voir M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 26.
- 5 Voir M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 27 : « Un tel malentendu, entre Grotowski et les jeunes Américains [...], m'apparaît encore aujourd'hui comme symptomatique de ce qui, spirituellement, séparait encore, en 1968, l'Europe et les U.S.A. D'un côté, la mémoire et l'appel possible à l'énergie créatrice de la mémoire ; de l'autre, *l'atrophie de la mémoire et l'exploitation mécanique de la vitalité superficielle, érotique ou cérébrale [...]*. » [Nous soulignons.]
- 6 Valentina Valentini affirme ainsi, à propos du fantasme ritualiste dans la pensée théâtrale des avant-gardes américaines : « l'expérience rituelle doit nous inciter à détruire nos identités, à dépasser les rôles sociaux dans lesquels nous sommes enfermés pour acquérir et découvrir un autre [...] mode d'être, révolutionnaire par rapport au conformisme et à la répression » de la société capitaliste. V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 225 : « *l'esperienza rituale deve stimolarci a distruggere le nostre identità, a superare i ruoli sociali in cui siamo calati per acquisire e prospettare un diverso [...] modo di essere, rivoluzionario rispetto al conformismo e alle*

dans une pratique quotidienne rigoureuse¹ – ce qui selon Richard Schechner fut l'une des causes du « déclin [et de la] chute de l'avant-garde (américaine²) ». Quoi qu'il en soit, au même titre que ceux d'Antonin Artaud, d'Eugène Ionesco ou de John Cage, les travaux de Grotowski servirent de modèle à Richard Schechner pour proposer une « révolution einsteinienne³ » du théâtre américain, selon une méthode qui consistait bien souvent à « dissoudre les problèmes dans des oppositions simples : le nouveau contre l'ancien, l'expérience contre la tradition, et à considérer comme acquise la correspondance entre les mouvements de renouveau artistique et les mouvements radicaux⁴ ». Valentina Valentini commente ainsi :

On peut donc dire que, bien que les sujets des propositions changent – Ionesco, Beckett, Genet dans un premier temps ; Cage, Kirby, Kaprow, Chaikin ensuite – on retrouve, à la base de la position critique de Schechner, la même attitude de rejet total de la tradition théâtrale américaine : enfin, Schechner peut documenter dans *TDR* l'existence d'activités expérimentales qui se rattachent idéalement à la matrice de l'avant-garde européenne du vingtième siècle et qui n'ont rien en commun – note-t-il avec satisfaction – avec les [Edward] Albee, [Tennessee] Williams et [Lee] Strasberg nationaux, même s'ils opèrent dans l'environnement artistique

repressione ». Comme nous le verrons, cette considération n'est pas sans rappeler le fonctionnement de ce que Victor Turner appelle la « liminalité » dans le processus rituel.

- 1 Toutefois, comme nous l'avons évoqué, Grotowski reconnut *a posteriori* certains membres de ce milieu théâtral comme des acteurs essentiels de ce qu'il appelait la « Seconde Réforme du théâtre » – tout en soulignant les difficultés économiques qui entraînèrent son déclin : « Mais la deuxième réforme a connu la même fin que la première ; c'est-à-dire que les années soixante ont été les années opulentes [...] ; mais déjà les années quatre-vingt ont été désastreuses, surtout en ce qui concerne le théâtre, *non pas tant à cause mais sous prétexte des difficultés économiques*. En Amérique notamment, le théâtre en tant qu'ensemble a presque disparu car la période de répétition est plus courte et oblige les acteurs à utiliser ce qu'ils connaissent déjà, alors que la créativité consiste à découvrir l'inconnu. [...] La vie des compagnies de théâtre établies a été presque anéantie, surtout en Amérique. » J. GROTOWSKI, F. QUADRI, « Jerzy Grotowski. Uno sguardo dal Workcenter [Jerzy Grotowski. Un aperçu du Workcenter] », *Patalogo*, n°17, *Annuario '94 dello spettacolo : Teatro [Annuaire du spectacle de l'année 1994 : Théâtre]*, Ubulibri, Milan, 1994, p. 110 : « *Ma anche la seconda riforma ha subito la stessa fine della prima ; cioè gli anni Sessanta sono stati gli anni opulenti [...] ; ma già gli anni Ottanta sono stati disastrosi, particolarmente riguardo al teatro, non tanto a causa ma col pretesto delle difficoltà economiche. Soprattutto in America è quasi sparito il teatro come ensemble perché il periodo di prova è sempre più breve e costringe gli attori a utilizzare quello che già sanno, mentre creatività è scoprire l'ignoto. [...] La vita della compagnia teatrale stabile è stata quasi affossata specialmente in America.* » [Nous soulignons.]
- 2 Dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, *op. cit.*, p. 314, Richard Schechner énumère six causes principales de ce déclin : « 1. L'émergence de "textes de performance", distincts des "textes dramatiques". / 2. L'échec des modes de transmission des connaissances théâtrales d'une génération à l'autre. / 3. La dissolution des groupes et l'essor concomitant des monologues. / 4. Le manque d'argent associé aux procédures requises pour lever des fonds, à savoir les demandes et apports à envoyer aux fondations et à différentes agences gouvernementales. / 5. La bêtise des journalistes qui éreintent souvent l'expérimentation au théâtre. Les journaux sérieux qui n'ont pas accordé l'espace de parole nécessaire à l'émergence d'une autorité efficace. / 6. La fin de l'activisme dans la société en général. »
- 3 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e *TDR* (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, *op. cit.*, p. 198 : « *rivoluzione einsteiniana*. »
- 4 *Ibid.*, p. 155 : « *dissolvere i problemi in semplici opposizioni : il nuovo contro il vecchio, l'esperimento contro la tradizione, e un dare per scontato la corrispondenza fra movimenti di rinnovamento artistico e movimenti radicali* ».

américain¹.

En 1965, en réaction au théâtre américain dominé par le réalisme psychologique et par la méthode *Actors Studio*, ces revendications s'incarnèrent dans deux événements particulièrement significatifs : la publication d'un numéro spécial de *TDR* dirigé par Michael Kirby et entièrement dédié aux *Happenings & Events*² ; et l'organisation par l'équipe éditoriale de *TDR* d'une conférence intitulée « *The New Establishment ?* [Le nouvel establishment³ ?] », à New York, le 21 novembre 1965. Cette importante conférence, à laquelle participèrent non seulement d'éminents artistes d'avant-garde, mais également des représentants du théâtre américain traditionnel⁴, constitua en elle-même une performance qui cristallisa à la fois l'opposition des avant-gardes envers le théâtre dominant – et les profondes fractures à l'intérieur même des propositions de ce « nouveau théâtre⁵ », comme en témoigne le compte rendu de Richard Schechner : « [Theodore] Hoffman a qualifié cette Conférence qui dura neuf heures [...] de *Happening*. [...] Seuls] les fous – et il y en a eu un nombre impressionnant – qui sont restés jusqu'au bout peuvent évaluer les avantages d'être immergés aussi longtemps⁶ ». De cet événement, la presse retint essentiellement le départ indigné de Peggy Wood,

1 *Ibid.*, p. 175 : « *Così si può dire che, pur cambiando i soggetti delle proposte – Ionesco, Beckett, Genet prima ; Cage, Kirby, Kaprow, Chaikin ora – si ritrova, alla base della posizione critica di Schechner, lo stesso atteggiamento di totale rifiuto della tradizione teatrale americana : finalmente Schechner puo documentare in TDR l'esistenza di attività sperimentali che si riagganciano idealmente alla matrice dell'avanguardia europea del Novecento e che nulla hanno in comune – nota con soddisfazione – con gli Albee, i Williams e gli Strasberg nazionali, pur operando nell'ambiente artistico americano.* »

2 M. KIRBY (éd.), *TDR*, vol. 10, n°2 (Hiver, 1965), *Happenings & Events*. Ce numéro spécial rassemblait notamment des contributions de Robert Ashley, John Cage, Ann Halprin, Dick Higgins, Theodore Hoffman, Allan Kaprow, Robert Morris, Yvonne Rainer, Richard Schechner, Paul Sills, La Monte Young, et bien sûr de Michael Kirby, son éditeur.

3 Richard Schechner nous a confié que le titre de cette conférence était un acte d'ironie et d'auto-critique : « La conférence était en quelque sorte l'incarnation de certaines des idées que nous publiions dans *TDR* à cette époque [...]. Ces idées ont vraiment tracé de nouvelles directions très fortes, pour le journal, mais aussi pour la performance, pour le théâtre. Et c'est pourquoi il était assez ironique d'appeler cette conférence « *The New Establishment* », parce que bien sûr aucun d'entre nous ne voulait faire partie de l'establishment, mais en même temps, nous le voulions, d'une certaine manière ! Le mythe d'Œdipe est toujours vivant chez les gens : nous voulons tuer nos ancêtres et les remplacer, et coucher avec la mère Culture qui nous a donné naissance, etc. Aujourd'hui, je suis de l'autre côté de ce fossé : je viens de demander à participer à une conférence, et on m'a refusé, parce qu'ils voulaient des chercheurs plus jeunes ! Bien sûr, je comprends cela. On me range du côté de l'establishment aujourd'hui. Mais avec cette conférence sur le « *New Establishment* », l'idée était de mettre en avant cet art non commercial et, pas exactement une quête spirituelle, mais une manière non matérialiste, non marchande de créer de l'art. C'était l'objet de la conférence, et c'était l'objet de *TDR* dans ces années-là. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 842-843.

4 À cette conférence participèrent notamment Herbert Blau, Joseph Chaikin, Erving Goffman, Paul Gray, André Gregory, Theodore Hoffman, Donald Kaplan, John O'Neal, Gordon Rogoff, Richard Schechner, Edwin Sherin et Peggy Wood. Pour un compte rendu des moments saillants de cette conférence, voir R. SCHECHNER, « «The New Establishment ?» : Fragments of the *TDR* Theatre Conference [“Le nouvel establishment ?” : Fragments de la Conférence théâtrale de *TDR*] », *TDR*, vol. 10, n°4 (Été, 1966), p. 109-129.

5 Voir M. KIRBY, « The New Theatre [Le nouveau théâtre] », *TDR*, vol. 10, n°2 (Hiver, 1965), p. 23-43. Cet article, présenté en ouverture du numéro de *TDR*, constitue à la fois une tentative de définition et un manifeste de ce « nouveau théâtre ».

6 R. SCHECHNER, « «The New Establishment ?» : Fragments of the *TDR* Theatre Conference [“Le nouvel establishment ?” : Fragments de la Conférence théâtrale de *TDR*] », *TDR*, vol. 10, n°4 (Été, 1966), p. 109 : « *Ted Hoffman called the nine-hour Conference [...] a Happening. [...] Only] those nuts – and there were an astonishing*

une importante actrice du théâtre « dominant », qui s'offusqua contre le ton général de l'événement et plus spécifiquement contre « le thème constant (exprimé par Gordon Rogoff, Edwin Sherin, [Paul] Gray et [Herbert] Blau, et contesté par personne) selon lequel les acteurs américains étaient généralement mal formés et incapables d'assumer des tâches difficiles dans leur travail d'acteurs¹ ». Richard Schechner conclut ainsi :

Il s'agit d'un conte moral. La Conférence a été conçue à l'origine pour ouvrir le dialogue. En cela, elle a échoué. Mais une question plus fondamentale a émergé : un dialogue est-il possible entre deux (ou plusieurs) visions totalement différentes du théâtre ? Et s'il est possible, est-il souhaitable ? [...] Peut-être était-ce une bonne chose que Mademoiselle Wood parte. Ce faisant, bien sûr, elle est devenue une abstraction².

Je ne sais pas si nous organiserons une autre conférence. *TDR* a perdu de l'argent, et gagné de la publicité maladroite. Les panélistes eux-mêmes sont divisés sur la question de savoir si la session avait de la valeur ou non³.

C'est donc dans ce milieu spécifique – qui lui-même n'était pas exempt de crises et de contradictions, et qui se caractérisait par une remarquable effervescence créative ainsi que par le rejet des valeurs traditionnelles de la société et du théâtre américains – que Richard Schechner commença à développer sa conception du « théâtre environnemental », à travers la publication, en 1968, de son article « Six axiomes pour le théâtre environnemental⁴ », puis de son livre *Le Théâtre environnemental*⁵, en 1973. Pour élaborer ces six axiomes, Schechner s'appuya essentiellement sur

number – who stayed for the whole thing can evaluate the advantages of being immersed for so long. »

- 1 *Ibid.* : « the constant theme (voiced by Gordon Rogoff, Edwin Sherin, Gray, and Blau, and disputed by no one) that American actors were generally untrained and unable to handle difficult acting assignments ».
- 2 Richard Schechner entend par là que ce départ ne fit que conforter les critiques des détracteurs du théâtre traditionnel, prompts à projeter tous leurs griefs sur ce qui devint de fait une catégorie générale et abstraite, opposant de manière réductrice l'ancien et le nouveau, le conservatisme et l'expérimentation, l'oppression et la liberté, etc., sans tenir compte des spécificités et des particularités de chaque cas, du fait de l'absence d'une personne réelle pour les défendre et les incarner.
- 3 R. SCHECHNER, « “The New Establishment ?” : Fragments of the *TDR* Theatre Conference [“Le nouvel établissement ?” : Fragments de la Conférence théâtrale de *TDR*] », *TDR*, vol. 10, n°4 (Été, 1966), p. 110 : « This is a moral tale. The Conference was originally designed to open dialogue. In this it failed. But a more basic question emerged : is a dialogue possible between two (or more) entirely disparate view of theatre ? And if it is possible, is it desirable ? [...] Perhaps it was good that Miss Wood left. In doing so, of course, she became an abstraction. / I do not know whether we shall have another Conference. *TDR* lost money, earned some left-handed publicity. The panelists themselves split on whether or not the session had value. »
- 4 R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre [Six axiomes pour le théâtre environnemental] », *TDR*, vol. 12, n°3 (Printemps, 1968), p. 41-64. Comme nous l'avons précédemment mentionné, une traduction française de cet article est présente dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA, op. cit.*, p. 121-147. Toutefois, il s'agit de la version révisée en 1987 de cet article – or notre objectif est ici de rendre compte du contexte de la gestation des théories de Richard Schechner, et de saisir cette gestation dans son incandescence historique. Par conséquent, nous nous appuyerons parallèlement sur les deux versions de cet article, en établissant dans certains cas un dialogue avec cette traduction.
- 5 R. SCHECHNER, *Environmental Theatre [Du Théâtre environnemental]*, Hawthorn Books, New York, 1973.

les expériences – pourtant radicalement différentes – de Grotowski, de John Cage¹ et d'Allan Kaprow, sur son propre travail de metteur en scène², ainsi que sur les rituels de peuples « non alphabétisés³ » :

Deux circonstances retiennent l'attention : d'abord, le groupe des interprètes est parfois constitué de la population entière du village ou alors d'une classe particulière de la population, par exemple les hommes adultes et déjà initiés. Dans ce cas, les non-initiés (femmes et enfants) n'ont pas le droit d'assister au spectacle et on les tient à distance, à moins que la performance ait lieu dans une zone isolée. Deuxièmement, ces performances ne sont pas des « spectacles » isolés, mais font partie de cycles en cours qui durent des mois, voire plus longtemps. Ces rituels sont avant tout divertissants et sont perçus comme tels par ceux qui y participent, même s'ils ont aussi une autre dimension. Les performances rituelles font partie intégrante de la vie en communauté, *et trouvent leur place dans l'écologie de la société*⁴ ; par exemple, le cycle *hevehe* chez les Orokolo⁵ de

- 1 Comme nous l'avons évoqué, John Cage fut une figure majeure des avant-gardes artistiques américaines à partir des années soixante, ainsi que l'un des principaux pionniers des *Happenings* et des *Events*. Compositeur et plasticien de formation, il s'inspira largement de ces deux disciplines pour transformer la manière dont étaient envisagés le montage et la composition artistiques. Richard Schechner affirme ainsi, à propos de cette notion de montage : « Il n'est pas nécessaire de choisir entre Cage et Grotowski. Chaque spectacle est porteur de ses propres possibilités, qu'elles soient "riches" ou "pauvres". Il est surtout frappant de voir que ces deux hommes, malgré leurs positions aussi divergentes à l'égard des technologies, ont une compréhension aussi proche de la fonction du texte. Cage voit le répertoire comme un matériau et Grotowski pratique le montage, qui consiste à ré-organiser, extrapoler, assembler, éliminer et combiner des textes. » R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 146.
- 2 Notamment sur la performance *Victims of Duty* [*Victimes du devoir*], d'après Eugène Ionesco, créée en mai 1967 par Richard Schechner avec le New Orleans Group, que Schechner avait co-fondé en 1965 avec le peintre Franklin Adams et le musicien Paul Epstein, deux collègues de la Tulane University. Brooks MacNamara, un ancien étudiant devenu collègue de Richard Schechner à la New York University, définit *Victims of Duty* comme la première pièce de « théâtre environnemental » aux États-Unis. Voir B. MACNAMARA, « Performance Space: The Environmental Tradition [L'espace de la performance : la tradition environnementale] », *Architectural Association Quarterly*, vol. 7, n°2, avril-juin 1975, p. 3-10.
- 3 R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR*, op. cit., p. 48 : « *nonliterate* ». Cette formule n'apparaît pas dans la traduction française, qui indique simplement : « Pour trouver des exemples d'échanges systématiques et continus entre des interprètes et des spectateurs, il faut consulter les comptes rendus ethnographiques de rituels. » R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 129.
- 4 Cette formule de « écologie de la société » n'apparaît pas dans la version de 1968, dans laquelle Schechner écrit : « Nous comprenons maintenant que le théâtre rituel non alphabétisé est un divertissement, et qu'il est accepté comme tel par ceux qui l'accomplissent ; mais, en même temps, c'est quelque chose de plus : une partie intégrante de la vie de la communauté, appartenant à des cycles de pièces qui durent des années et qui, comme le cycle *Hevehe* des Orokolo, récapitulent l'expérience de vie de chaque individu ». R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR*, op. cit., p. 49 : « *We understand now that nonliterate ritual theatre is entertainment, and accepted as such by those doing it; but, at the same time, it is something more: an integral part of community life, part of years-long cycle plays which, like the Hevehe Cycle of the Orokolo, recapitulate the life experience of each individual.* » Comme nous l'avons montré, c'est dans les années qui suivirent la première publication de cet article que Schechner développa et approfondit sa réflexion sur ce qu'il appelait les « rituels écologiques » – ce qui explique l'ajout de cette notion dans la version de 1987. Voir notamment R. SCHECHNER, « Actuals: Primitive Ritual and Performance Theory [Actuels : Rituel primitif et théorie de la performance] », *Theatre Quarterly*, vol. 1, n°2, 1971, p. 49–65.
- 5 Richard Schechner s'appuie notamment sur sa lecture de F. E. WILLIAMS, *The Drama of the Orokolo* [*Le Théâtre des Orokolo*], Oxford University Press, Londres, 1940.

Ces deux remarques mettent en évidence l'entrelacement de l'efficacité et du divertissement au sein de la performance, une réflexion que Richard Schechner approfondit et formula théoriquement quelques années plus tard dans « Du théâtre au rituel et retour² », comme nous l'avons montré précédemment. Par ailleurs, dans l'élaboration de ses six axiomes, Schechner insiste sur le fait que l'espace utilisé par ces rituels n'est en général pas spécialement dédié à la performance, ni séparé de l'espace public quotidien, comme le sont les théâtres occidentaux. Ainsi, « la performance ne reste pas immobile ; elle se déplace sur un territoire vaguement défini. S'il y a des spectateurs, ils suivent la performance, en lui cédant la place quand elle s'approche et en se pressant vers elle quand elle s'éloigne³ ». Cette négociation de l'espace et de l'environnement entre les performeurs et les spectateurs entraîne une forme de responsabilité de ces derniers dans l'action, amenant ainsi une « plus grande souplesse de la situation [qui] conduit parfois les spectateurs à contrôler la performance⁴ ». Par ailleurs, malgré l'intérêt qu'il porte à ces réflexions anthropologiques et ethnographiques, Richard Schechner souligne le fait que cet « espace d'échange entre interprètes et spectateurs, de même que l'exploration de l'espace entier par les deux groupes, n'est pas apparu au théâtre grâce à des ethnologues devenus metteurs en scène⁵ » :

Le modèle qui a influencé le théâtre est plus proche : il se trouve dans la rue. La vie quotidienne est ponctuée par les déplacements et l'échange d'espace. Les manifestations de rue représentent une forme particulière de scènes de rue car elles sont fortement théâtralisées. Une marche pour les libertés civiques ou contre la guerre du Viêt Nam est une performance : les rues deviennent la

1 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 130.

2 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, op. cit., p. 103-146. Les premières ébauches de cette théorie apparaissent dans R. SCHECHNER, *Public Domain : Essays on the Theatre*, op. cit., 1969 ; et R. SCHECHNER, « Actuals: Primitive Ritual and Performance Theory », *Theatre Quarterly*, op. cit., p. 49-65.

3 R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR*, op. cit., p. 49 : « *the performance does not stand still; it ranges over a loosely defined territory. If there are spectators, they follow the performance, yielding to it when it approaches, pressing in on it when it recedes* ». La version française indique, dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 130 : « La performance ne reste pas en un lieu fixe, mais elle reste dans les limites d'un territoire défini ». Cette formulation diminue l'importance du fait que cet espace soit vaguement défini, c'est-à-dire fluctuant et soumis aux décisions et aux mouvements des performeurs et des spectateurs. Ainsi, dans son article de 1968, Schechner insiste sur le « va-et-vient spatial, ainsi que [sur] l'utilisation complète d'un espace mal défini ». R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR*, op. cit., p. 49 : « *spatial give-and-take, as well as the full use of an ill-defined space* ». [Nous soulignons.]

4 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 132.

5 *Ibid.*, p. 131.

scène et l'on joue pour des spectateurs à la fois présents et pour ceux qui regardent la télévision de chez eux ou lisent le journal. [...] L'obtention d'une autorisation signifie que les manifestations obéissent à une série de conventions, le contraire rattachant l'événement au théâtre de guérilla. Quoi qu'il en soit, la marche (doit-on dire la parade ?) est soumise aux règles du genre auquel elle appartient ; elle peut donc enfreindre les règles d'un genre du moment qu'elle respecte celles d'un autre¹. Cette utilisation croissante de l'espace public pour des activités de plein air, répétées, allant des manifestations aux artistes de rue, commence à peser sur le théâtre en salle².

Cette analyse des manifestations en tant que performances obéissant à des règles de genre³ est extrêmement fertile, en ce qu'elle souligne une nouvelle fois le tissage serré de la « tresse efficacité-divertissement » dans ces événements. L'efficacité des manifestations réside non seulement dans les effets qu'elles cherchent à produire – transmettre un message, afficher un soutien ou un refus, provoquer un changement dans la société – mais aussi, et peut-être surtout, dans leur processus performatif même : elles renforcent la cohésion et les valeurs du groupe, en définissant ou en renforçant les rôles et les identités symboliques de chacun des « performeurs », souvent dans des oppositions claires et schématiques⁴, à la fois externes – manifestants ou forces de l'ordre, rebelles ou autorités – et internes – militants radicaux ou sympathisants curieux, pacifistes ou « casseurs ». Toutefois, cette dimension efficace est indissociable de la dimension de divertissement de ces événements, qui s'incarne dans l'effervescence collective, l'investissement subversif de l'espace public, le plaisir biologique de la proximité des corps et de la saturation sensorielle, les cris, chants et slogans, les costumes et les pancartes, etc. Cette analyse témoigne de la démarche militante d'élargissement du champ des *performance studies* continuellement menée par Richard Schechner – qui, de manière évidemment provocatrice, mais non dénuée d'intérêt et marquée par une profonde

1 Dans la version originale de 1968, Richard Schechner dit plus catégoriquement : « On peut manifester avec ou sans permis, avec ou sans sanction officielle ; dans les deux cas, l'événement est défini par les règles, respectées ou transgressées. » R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR, op. cit.*, p. 50 : « *One marches with or without a permit, an official sanction; in either case, the event is defined by the rules kept or broken.* »

2 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA, op. cit.*, p. 131-132.

3 Dans ces événements performatifs, l'espace est organisé spécifiquement et détourné de son usage habituel, les rôles symboliques sont clairement répartis entre les manifestants, les *leaders*, et les représentants des forces de l'ordre ou des institutions, des costumes spécifiques sont revêtus (on peut par exemple penser aux « *black block* » ou aux gilets jaunes), des accessoires (pancartes, drapeaux) sont impliqués, des slogans sont préparés, répétés et transmis comme une forme de texte performatif, etc.

4 Voir R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA, op. cit.*, p. 122-123 : « Au cinéma, la bataille amène la résolution du conflit ; tandis que dans une manifestation politique, les contrastes sont aiguisés et rien n'est résolu. [...] Les rues de Birmingham et les marches du Pentagone sont des frontières visibles, [...] qui voient deux camps s'opposer radicalement par leur style. Au Pentagone, on a vu des troupes en rangs serrés affronter des protestataires dansant la danse du serpent [...] ».

critique de ce qu'il appelle l'« *infotainment* [info-divertissement¹] » dans les médias contemporains, est allé jusqu'à proposer une analyse de l'attentat du 11 septembre 2001 en tant que performance et que divertissement :

Presque au moment où elles se sont produites, les attaques du 11 septembre ont été commercialisées comme un divertissement populaire. À Yueqing, en Chine, [...] des vidéos montrant les attentats étaient en vente dès le 14 septembre. Les DVD étaient exposés à côté de films hollywoodiens, emballés et vendus comme un divertissement. L'un des DVD était intitulé « La plus grande catastrophe du siècle ». Le dos de la boîte informait les spectateurs que le matériel était classé R pour la violence et le langage. Le 11 septembre en tant que divertissement est précisément la façon dont la télévision américaine a présenté et vendu l'attaque².

Pour en revenir au développement du « théâtre environnemental », l'organisation dynamique de l'espace performatif, nourrie à la fois par ces observations ethnographiques, par ces études de la ritualisation de l'espace public, et par ces réflexions sur la « mise en scène de la vie quotidienne³ », a été développée et approfondie de création en création par Richard Schechner – et tient une place essentielle dans sa dernière performance, *Imagining O*⁴. Cette performance occupe l'intégralité d'un grand bâtiment, en jouant sur la multiplicité des espaces, les déplacements entre les différentes salles, les choix des spectateurs, la simultanéité des actions et l'entremêlement de l'espace intime à l'espace public :

La vision de Schechner de l'espace performatif comme dynamique et en mouvement explique le caractère inachevé de l'espace performatif dans *Imagining O*. Il [est] en constante négociation ;

1 R. SCHECHNER, « Jihad/terrorism as performance [Le *jihad* et le terrorisme en tant que performance] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 278.

2 *Ibid.*, p. 277 : « *Almost as they were occurring, the 9/11 attacks were marketed as popular entertainment. In Yueqing, China, [...] videos showing the attacks were for sale by 14 September. The DVDs were displayed next to Hollywood movies, packaged and sold as entertainment. One DVD was titled, "The Century's Greatest Catastrophe." The back of the box informed viewers that the material was rated R for violence and language. 9/11 as entertainment was precisely how American television displayed and sold the attack.* »

3 Voir E. GOFFMAN, A. ACCARDO, A. KIHM (trads.), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973. Ce livre est la traduction de deux ouvrages essentiels du sociologue canadien Erving Goffman : E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life [La Présentation de soi dans la vie quotidienne]*, Doubleday, Garden City, 1959 ; et E. GOFFMAN, *Relations in Public : Microstudies of the Public Order [Relations en public : micro-études de l'ordre public]*, Harper & Row, New York, 1971.

4 La performance *Imagining O [Imaginer O]* fut créée en 2011 par Richard Schechner avec le groupe East Coast Artists (ECA), qu'il fonda en 1991. La performance, jouée uniquement par des femmes, s'appuyait sur des fragments du roman érotique *Histoire d'O*, de Pauline Réage et sur les monologues d'Ophélie dans *Hamlet*, de Shakespeare. Elle connut par ailleurs plusieurs remaniements entre 2011 et 2014. Voir notamment R. E. KLICH, « Work in Progress: Audience Engagement and an "Aesthetic of Unfinish" in Richard Schechner's *Imagining O* (2011/12) [Work in progress : L'engagement du public et une "esthétique de l'inachevé" dans *Imagining O* de Richard Schechner (2011/12)] », *Body, Space & Technology*, n°12, 2013, consulté le 05/10/2022 : <https://www.bstjournal.com/article/id/6805/>

les individus et les groupes revendiqu[ent] certains territoires à différents moments, puis ces territoires se dépla[cent], se dissolv[ent] et s'ouvr[ent]. Bien que dans la seconde moitié de la pièce, des membres individuels du public aient [...] l'opportunité d'interagir avec une seule performeuse, il n'y [a] pas d'espace privé. Ces rencontres « intimes » [ont] lieu en présence d'autres spectateurs, et donc le participant individuel « perform[e] » ses réactions et interactions avec la performeuse pour les autres spectateurs. De même, les performeuses [sont] toujours des spectatrices, observant à la fois les réactions du public et les rencontres des autres performeuses¹.

La performance *Imagining O* témoigne ainsi du fait que les hypothèses développées par Richard Schechner à partir des années soixante sont, aujourd'hui encore, au cœur de sa pratique et de sa recherche. Bien que cette performance n'ait évidemment pas pour objectif d'en être une pure illustration, elle constitue un excellent exemple des principes du « théâtre environnemental » mis en action. Ces six axiomes proposés par Richard Schechner sont :

Un. L'événement théâtral est un ensemble de transactions connexes. [...]

Deux. Tout l'espace est utilisé pour la performance, tout l'espace est utilisé pour le public². [...]

Trois. L'événement théâtral peut avoir lieu soit dans un espace totalement transformé³, soit dans un « espace trouvé⁴ ». [...]

-
- 1 R. E. KLICH, « Work in Progress: Audience Engagement and an “Aesthetic of Unfinish” in Richard Schechner's *Imagining O* (2011/12) [*Work in progress* : L'engagement du public et une “esthétique de l'inachevé” dans *Imagining O* de Richard Schechner (2011/12)] », *Body, Space & Technology*, n°12, 2013 : « *Schechner's vision of the performance space as dynamic and in flux explains the unfinished performance space of Imagining O. It was under constant negotiation; individuals and groups would lay claim to certain territories at various points, and then these territories would shift, dissolve and open. Although in the second half of the piece individual audience members were given the opportunity to interact with a single performer, there was no private space. These “intimate” encounters took place in full view of other spectators and so the individual participant would “perform” their reactions and interactions with the performer for others who were watching. Similarly, the performers were always spectators, viewing both the audience's responses and the encounters of other performers.* » Consulté le 05/10/2022 : <https://www.bstjournal.com/article/id/6805/>
 - 2 La version de 1987 indique simplement, dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA, op. cit.*, p. 129 : « L'intégralité de l'espace est utilisée pour la performance ». L'intégration du public est sous-entendue dans cette affirmation.
 - 3 Richard Schechner illustre cette notion en prenant pour exemple sa performance *Victims of Duty* [*Victimes du devoir*], d'après Eugène Ionesco, créée en mai 1967 avec le New Orleans Group. Cette performance se déroulait dans un vaste espace transformé en salon fantasmagorique : les meubles et les objets étaient détournés de leur fonction, des spirales de chaises montaient jusqu'au plafond, les performeurs jouaient tout autour des spectateurs – voire au-dessous et au-dessus d'eux, grâce à des trappes et des trapèzes, ou encore dans la rue. Les spectacles du Théâtre Laboratoire, avec leurs architectures spatiales soigneusement élaborées par Jerzy Grotowski, sont un excellent exemple de performances se déroulant dans un espace totalement transformé – à l'exception d'*Apocalypsis cum figuris*, qui se déroulait dans un espace vide. Toutefois, Grotowski portait une extrême attention au choix du lieu même de la représentation, qu'il choisissait notamment en fonction de ses qualités sonores et vibratoires : ces spectacles se déroulaient ainsi dans un espace transformé – lui-même au sein d'un « espace trouvé ».
 - 4 Les rituels étudiés par les anthropologues se déroulent généralement dans ce que Schechner appelle des « espaces trouvés », c'est-à-dire des lieux appartenant à l'espace public, et qui ne sont pas spécifiquement destinés à la performance. Cette catégorie rassemble toutes les performances qui se déroulent dans des lieux non-théâtraux : on peut ainsi y inclure des formes aussi diverses que les spectacles de rue, les *Happenings* et le « théâtre de guérilla », les manifestations et les spectacles en plein air, les fêtes populaires et les célébrations comme le *kaiko* en Nouvelle-

Quatre. La focalisation est flexible et variable¹. [...]

Cinq. Toutes les composantes du spectacle parlent leur propre langue². [...]

Six. Le texte n'est pas forcément le point de départ ni le but du spectacle. Il peut ne pas y avoir de texte du tout³.

À ce stade de notre réflexion, il est aisé de comprendre les axiomes deux à six, et d'y lire la profonde influence de Grotowski et de Jerzy Grotowski, ainsi que celle de John Cage, d'Allan Kaprow et du milieu des avant-gardes théâtrales américaines. Le premier axiome appelle toutefois quelques éclaircissements. En affirmant que l'« événement théâtral est un ensemble de transactions connexes⁴ », Richard Schechner définit cet événement comme « un tissu social complexe, un réseau

Guinée – mais également le *Mahābhārata* de Peter Brook, qui fut joué dans une ancienne carrière, en 1985, dans le cadre du Festival d'Avignon, ou encore, plus récemment, la mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès, par Roland Auzet, créée en 2017 avec Anne Alvaro et Audrey Bonnet, et jouée dans des lieux publics, des centres commerciaux, des stades, ou sur le carrefour animé de la Porte de la Chapelle à Paris. Les spectacles donnés au Théâtre des Bouffes du Nord de Peter Brook combinent ces deux aspects : ils peuvent avoir une scénographie spécialement élaborée, mais le théâtre en lui-même fut, de manière très littérale, « trouvé » par Peter Brook et Micheline Rozan, qui le préservèrent de la démolition et le firent rénover en veillant à conserver dans une certaine mesure son apparence de ruine. Il existe ainsi toute une variété de nuances entre ces deux pôles.

- 1 Comme nous l'avons vu à propos la performance *Imagining O*, dans le « théâtre environnemental », l'action peut se dérouler simultanément à plusieurs endroits, amenant ainsi le spectateur à orienter son regard et son attention – voire à se déplacer physiquement – vers un élément plutôt qu'un autre. Bien plus que dans le théâtre traditionnel, dont l'espace est généralement conçu pour que le spectateur puisse embrasser toute l'action d'un seul regard ; dans le « théâtre environnemental », l'expérience du spectateur est ainsi conditionnée par sa position dans l'espace et par ses propres choix – bien qu'il existe encore une fois une infinité de nuances sur le « continuum » de la performance. Les « axiomes » proposés par Richard Schechner ne sont pas à comprendre comme des catégories absolues, mais comme des outils pour les théoriciens et les créateurs.
- 2 Richard Schechner s'appuie, paradoxalement, sur le théâtre « pauvre » de Grotowski, pour affirmer l'importance de la musique, des costumes, de la lumière, des décors, des accessoires, etc., qui ne doivent pas être simplement subordonnés à l'action des performeurs, mais doivent avoir leur propre existence et leur propre raison d'être au sein de la production. Chacun de ces éléments doit entrer dans un jeu de dialogue et de contraste avec les autres. Cette interprétation, qui peut paraître surprenante, n'est pas infondée : comme nous l'avons montré, dans les faits, les spectacles du Théâtre Laboratoire n'excluaient pas réellement tous ces éléments que le théâtre « pauvre » affirmait rejeter – à condition que ces éléments ne soient pas décoratifs, mais organiquement nécessaires au déroulement de l'action. Sur ce point, l'affirmation de Richard Schechner n'est donc pas radicalement opposée à la pensée de Grotowski. Toutefois, il est important de rappeler que dans le travail du Théâtre Laboratoire, ces éléments devaient en dernier lieu être effectivement subordonnés à la maîtrise technique et à la présence de l'acteur – alors que Richard Schechner s'interroge : « Pourquoi l'interprète devrait-il avoir plus d'importance que les autres composantes du spectacle ? Parce qu'il est humain ? » R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 143. Grotowski répondrait évidemment : « Oui ». Schechner poursuit toutefois, en marquant une nouvelle différence entre sa pratique et celle de Grotowski : « Mais les autres composantes sont produites par des humains et ce sont des humains qui les font fonctionner. [...] Les interprètes peuvent se trouver au sommet d'une pyramide de composantes qui les soutiennent ; mais à d'autres moments, les interprètes sont à la base de la pyramide [...]. [Les interprètes peuvent être] traités comme des poids, des volumes, des couleurs, des matières et des mouvements [...] comme s'ils] faisaient partie de l'environnement. » R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 143-144.
- 3 R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR*, op. cit., p. 41-60 : « One. The theatrical event is a set of related transactions. [...] Two. All the space is used for performance ; all the space is used for audience. [...] Three. The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in a "found space". [...] Four: Focus is flexible and variable. [...] Five. All production elements speak their own language. [...] Six. The text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be no text at all. »
- 4 *Ibid.*, p. 41 : « The theatrical event is a set of related transactions. »

d'attentes et d'obligations¹ ». Il ajoute : « L'échange de stimuli – qu'ils soient sensoriels, cognitifs ou les deux – est au fondement du théâtre² » – ce qui renvoie une nouvelle fois à l'importance, que nous avons précédemment soulignée, de l'expérience « synesthétique » et de la dimension profondément « biologique³ » du théâtre de Grotowski, d'Eugenio Barba et de Richard Schechner. Pour appuyer son propos, ce dernier insiste sur la polysensorialité de la performance *Victims of Duty*, qui n'impliquait pas uniquement les « sens publics⁴ », c'est-à-dire la vue et l'ouïe des spectateurs, mais également l'odorat, le toucher et le goût, qui selon John Cage « relèvent davantage des situations intimes, non- publiques⁵ » :

[Dans *Victims of Duty* ...], les trois sens « privés » étaient stimulés. Pendant une scène de séduction, on mettait du parfum dans la salle ; les interprètes étaient fréquemment amenés à communiquer avec les spectateurs au moyen du toucher. À l'extrême fin du spectacle, les interprètes forçaient les spectateurs à ingérer des morceaux de pain, prolongeant ainsi la cruauté du geste final de la pièce de Ionesco⁶.

Cette stimulation des sens « privés » ou « intimes », généralement négligés dans l'histoire du théâtre occidental centré sur la vision⁷ – étymologiquement, « *theatron* [θέατρον] » désigne le « lieu où l'on

-
- 1 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 122. Richard Schechner s'appuie ici sur la pensée du sociologue Erving Goffman, dont les réflexions sur la mise en scène, la codification ou la ritualisation de la vie quotidienne ont joué un rôle essentiel dans le développement des *performance studies* : Erving Goffman étudie en effet la manière dont nous « performons » en permanence nos propres rôles sociaux en relation aux autres – même lorsque nous avons l'impression d'être « naturels ». Voir notamment E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life [La Présentation de soi dans la vie quotidienne]*, Doubleday, Garden City, 1959 ; E. GOFFMAN, *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior [Rituel d'interaction : Essais sur le comportement face à face]*, Doubleday, Garden City, 1967 ; E. GOFFMAN, *Relation in Public : Microstudies of the Public Order [Relations en public : micro-études de l'ordre public]*, Harper & Row, New York, 1971 ; ainsi que E. GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience [Les Cadres de l'expérience]*, Harper and Row, New York, 1974. Sur l'influence d'Erving Goffman dans le développement des *performance studies*, voir notamment R. SCHECHNER, « Is Performance Studies an Independent Field ? [Les *performance studies* sont-elles un champ indépendant ?] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 12-17.
- 2 *Ibid.*
- 3 Voir à ce sujet J.-M. PRADIER, « Towards a Biological Theory of the Body in Performance [Vers une théorie biologique du corps en performance] », *New Theatre Quarterly*, vol. 6, n°21, février 1990, p. 86-98.
- 4 J. CAGE, « An Interview with John Cage [Un entretien avec John Cage] », *TDR*, vol. 10, n°2, p. 50 ; cité dans R. SCHECHNER, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR*, op. cit., p. 42 : « *The two public senses are seeing and hearing* ».
- 5 *Ibid.* : « *the senses of taste, touch and odor are more proper to intimate, non-public, situations* ».
- 6 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 123.
- 7 Jean-Marie Pradier affirme par exemple, en s'appuyant sur la biologie et des neurosciences : « Chez l'homme, les récepteurs sensoriels de la vue sont considérablement plus nombreux que ceux des autres sens. Ils sont environ 135 millions (7 millions de cellules coniques et 128 millions de cellules en bâtonnets), contre 5 millions de récepteurs olfactifs (700 000 pour le toucher, et 20 000 à 30 000 pour l'ouïe). [...] Percevoir la vie, c'est discerner la présence du prédateur et de la proie, du partenaire sexuel, de la progéniture à protéger, du congénère, de celui qui commande et de celui qui obéit. La vie sociale, la sexualité et l'agressivité sont principalement régies par des composantes visuelles. C'est peut-être la raison pour laquelle le regard est si sévèrement contrôlé par des codes précis et des

regarde » – joua par ailleurs un rôle essentiel dans l'élaboration des *rasaboxes*¹, une méthode d'entraînement des performeurs développée à partir des années quatre-vingt-dix par Richard Schechner, et dont le sens primordial n'est pas la vue, mais le goût². Nous étudierons en détail cette méthode en interrogeant l'influence de Richard Schechner sur la pratique théâtrale et performative contemporaine. Qui plus est, au-delà de l'importance de cette dimension sensorielle, l'« ensemble de transactions connexes » désigné par le premier axiome du « théâtre environnemental » appelle une « approche relationnelle³ » de la performance. Cette approche permet de donner du théâtre « une définition plus ouverte que celle qui comprend la représentation d'un texte, le jeu et la mise en scène⁴ », en prenant en compte toute la variété des « systèmes d'interactions et de transformations⁵ » recouverts par le « continuum » de la performance – du « théâtre orthodoxe conventionnel⁶ » et des rituels les plus codifiés aux manifestations et aux « événements publics⁷ » les plus chaotiques, en passant par les *Happenings* et les « performances non-matricées⁸ ». En effet, selon Richard

règles d'affichage. C'est aussi la raison pour laquelle la plupart des cultures humaines ont créé des objets librement regardés (peintures, sculptures, photographies, films) et des individus librement regardés (sportifs, danseurs, acteurs/actrices, mais aussi prostituées, prêtres, personnalités publiques), ainsi que des espaces et des événements librement regardés (théâtre, carnaval, quartiers urbains chauds) où il est possible d'être voyeur. Cette « liberté » est souvent strictement organisée et limitée. » J.-M. PRADIER, « Towards a Biological Theory of the Body in Performance [Vers une théorie biologique du corps en performance] », *New Theatre Quarterly*, vol. 6, n°21, février 1990, p. 89 : « *In man the sensory receivers of sight are considerably more numerous than those of the other senses. There are about 135 million of them (7 million cone cells and 128 million rod cells), as opposed to 5 million olfactory receivers (700,000 for touch, and 20,000 to 30,000 for hearing). [...] Being able to perceive life means discerning the presence of the predator and the prey, the sexual partner, the young offspring needing protection, the fellow creature, the one who commands and the one who obeys. Social life, sexuality, and aggression are mainly ruled by visual components. This is perhaps why gazing is so severely controlled by precise codes and display rules. It is also why most of the human cultures have created freely viewed objects (paintings, sculptures, photographs, films) and freely viewed individuals (sportsmen/women, dancers, actors/actresses, but also prostitutes, priests, public figures), along with free viewing spaces and events (theatre, carnival, hot urban districts) where it is possible to be a voyeur. This "freedom" is often strictly organized and limited.* » Voir également J. M. PRADIER, « Théâtre et neurosciences. Ou l'interminable aporie », *Culture Teatralli*, n°16 (Printemps, 2007), p. 73-87.

- 1 L'expression signifie littéralement « boîtes *rasa* ». Le terme sanskrit *rasa* désigne le fait de « goûter » l'émotion ». R. SCHECHNER, « Rasaesthetics [Rasaesthétique] », *TDR*, vol. 45, n°4 (Automne, 2001), p. 31 : « "taste" the emotion ». Dans le *Nāṭya-shāstra*, un traité antique de la performance indienne dont s'inspire Richard Schechner dans son travail, les *rasa* sont, en termes généraux, les émotions principales qui définissent les nuances de l'expérience humaine : *srīngara* (le désir, l'amour), *hasya* (l'humour, le rire), *karuṇa* (la pitié, l'affliction), *raudra* (la colère), *vīra* (l'énergie, la vigueur), *bhayanaka* (la peur, la honte), *bībhasta* (le dégoût), et *adbhuta* (la surprise, l'émerveillement). *Ibid.* : « *desire, love / humor; laughter / pity, grief / anger / energy, vigor / fear, shame / disgust / surprise, wonder* ».
- 2 Voir R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Esthétique *rasa* et théâtralité », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 468 : « Le *rasa* est la saveur, la sensation éprouvée au contact de la nourriture, mise en bouche, mâchée, mélangée et savourée. [...] Le *rasa* est aromatique, il remplit l'espace ; absorbé par le corps, il en devient partie, il le travaille de l'intérieur. Une esthétique fondée sur le *rasa* est fondamentalement différente de celle fondée sur le *theatron*, le panoptique agencé rationnellement et distancié analytiquement. »
- 3 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 465-483.
- 4 *Ibid.*
- 5 *Ibid.*, p. 121.
- 6 *Ibid.*
- 7 *Ibid.*
- 8 *Ibid.* Richard Schechner emprunte cette formule à Michael Kirby, qui oppose les performances « matricées », qui

Schechner, l'événement performatif établit des liens transactionnels multiples :

- Entre les performeurs.
- Entre les membres du public.
- Entre les performeurs et le public. [...]
- Entre les éléments du spectacle.
- Entre les éléments du spectacle et les performeurs.
- Entre les éléments du spectacle et le public.
- Entre la totalité du spectacle et l'espace dans lequel il a lieu¹.

La performance telle que la décrit Richard Schechner rejoint ainsi, de manière intéressante, l'approche « relationnelle » du rituel proposée par Michael Houseman, qui comme nous l'avons vu définit les actions rituelles comme des « mises en forme et en acte d'un réseau de relations, à la fois entre les participants et avec des entités non humaines (esprits, ancêtres, objets, images, paroles, lieux, etc.²) ». Ainsi, tout en conservant une dimension essentielle de divertissement, l'événement performatif tend vers une forme d'efficacité, du fait de cette « condensation relationnelle³ » caractéristique des actions rituelles.

3. Richard Schechner et The Performance Group : fascination de la communauté, dangers du communautarisme

impliquent des personnages et des lieux fictifs ; aux performances « non-matricées », qui impliquent des personnes et des lieux réels : « L'acteur fonctionne à l'intérieur de matrices personne-lieu subjectives ou objectives. Le musicien, en revanche, est *non-matricé*. Il n'essaie pas d'être quelqu'un d'autre que lui-même, et il ne fonctionne pas dans un lieu autre que celui qui le contient physiquement, lui et le public. [...] Le prêtre à l'église qui exécute une partie de l'office, le joueur de football qui s'échauffe et joue le match, le peintre d'enseignes sur un échafaudage sous le regard des passants, ne sont pas matricés par un personnage ou un lieu. Même les vêtements spécifiques qui les identifient ne font pas d'eux des "personnages". Pourtant, les mêmes personnes pourraient faire exactement les mêmes choses dans une pièce impliquant une scène de culte, un match de football ou la création d'une grande enseigne, et devenir des "acteurs" en raison du contexte. » Voir M. KIRBY, « The New Theatre [Le nouveau théâtre] », *TDR*, vol. 10, n°2 (Hiver, 1965), p. 25-26 : « *The actor functions within subjective or objective person-place matrices. The musician, on the other hand, is non-matrixed. He attempts to be no one other than himself, nor does he function in a place other than that which physically contains him and the audience. [...] The priest in church performing part of the service, the football player warming-up and playing the game, the sign-painter raised on a scaffold while passers-by watch, are not matrixed by character or place. Even their specific, identifying clothing does not make them "characters". Yet the same people might do exactly the same things in a play involving a scene of worship, a football game, or the creation of a large sign, and become "actors" because of the context.* » [Italiques originaux.] Une nouvelle fois, la différence essentielle dans la nature de ces actions réside en dernier lieu dans le contexte et le « mode de participation ».

- 1 *Ibid.*, p. 44-45 : « *Among performers. / Among members of the audience. / Between performers and audience. [...] Among production elements. / Between production elements and performers. / Between production elements and audience. / Between the total production and the space in which it takes place.* »
- 2 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 15.
- 3 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, *op. cit.*, p. 24.

Les premières expériences théâtrales de Richard Schechner témoignent de cette recherche d'efficacité, dans laquelle « les distinctions traditionnelles entre l'art et la vie cessent d'être valables¹ ». Ainsi, en 1963, il co-fonda, avec Gilbert Moses, John O'Neal, Doris Delby et Denise Nichols, le Free Southern Theater², un groupe théâtral qui fut actif dans le sud des États-Unis, dans le cadre de la lutte pour les droits civiques et du *Black Theatre Movement*³. Il s'engagea également dans le « théâtre de guérilla » : le 28 octobre 1967, il participa à l'organisation d'une vaste performance intitulée *Guerrilla Warfare [Guérilla]*⁴, qui se déroula simultanément dans trente-trois lieux différents de New York, et qui rassemblait une série d'événements performatifs antimilitaristes faisant irruption dans l'espace public pour protester contre la guerre au Viêt Nam⁵. Dans les premiers paragraphes de son article « Spéculations sur le radicalisme, la sexualité et la performance⁶ », Richard Schechner décrit par ailleurs son engagement politique dans la lutte pour les droits civiques, son activisme pendant le soulèvement des étudiants de l'Université de Columbia en 1968, ou encore les actions de protestation qu'il organisa avec ses étudiants de la Tulane University en 1967⁷. Il ajoute :

-
- 1 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 121.
 - 2 Ce groupe théâtral était implanté au Tougaloo College, dans le Mississippi. Richard Schechner le quitta en 1966, lorsque le groupe s'installa à la Nouvelle-Orléans.
 - 3 Par ailleurs, juste après l'assassinat de Martin Luther King (le 8 mai 1968), un numéro spécial de *TDR*, dirigé par Ed [Edward] Bullins, le dramaturge du New Lafayette Theatre à Harlem, fut entièrement dédié aux questions du *Black Theatre Movement*. Voir E. BULLINS (éd.), *TDR*, vol. 12, n°4 (Été, 1968), *Black Theatre [Théâtre noir]*. Cette publication témoigne de la volonté d'extrême incandescence de la revue, sous la direction de Richard Schechner, face à l'actualité politique et sociale.
 - 4 Cette performance s'appuyait sur le texte de la pièce *Kill Viet Cong*, de Robert Head.
 - 5 Richard Schechner explique, à propos de l'un de ces événements qui se déroula dans un centre de conscription, à deux heures du matin : « Le centre de conscription était habitué aux manifestations et la police savait comment réagir. Mais là, notre pièce antiguerre a attiré une foule hostile qui s'en est prise aux interprètes, non en les menaçant mais en les agressant. [...] Parce que la pièce était sciemment ambivalente (l'«histoire» racontait l'exécution publique d'un Viêt-cong : un ultrapatriote aurait pu penser que nous étions pour la guerre), plusieurs adolescents nous prenaient pour des nazis américains et de là ont commencé à remettre en question leur propre position en faveur à la guerre. » R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 138.
 - 6 R. SCHECHNER, « Speculations on Radicalism, Sexuality, & Performance [Spéculations sur le radicalisme, la sexualité et la performance] », *TDR*, vol. 13, n°4 (Été, 1969), p. 89-110.
 - 7 Il explique notamment : « [...] Alors] que j'enseignais à Tulane, j'ai participé à des perturbations d'exercices du ROTC [*Reserve Officers' Training Corps* / Corps de formation des officiers de réserve]. Lors de l'un d'eux, nous étions une quinzaine à défiler aux côtés du contingent ROTC de l'armée de l'air et à crier des ordres contraires à ceux de l'exercice. [...] Au bout du terrain de parade, le chef de la sécurité du campus nous attendait. [...] Le colonel Scruton (le chef de la sécurité du campus) m'a regardé et a dit : "Eh bien, professeur Schexnayder [*sic*], j'aurais dû savoir que c'était vous". J'ai sorti ma carte d'identification du campus et j'ai menacé de la brûler. » R. SCHECHNER, « Speculations on Radicalism, Sexuality, & Performance », *TDR*, op. cit., p. 90 : « *Still earlier (1967), while teaching at Tulane, I participated in disruptions of ROTC drills. At one of these, a group of about 15 of us marched alongside the Air Force ROTC contingent and shouted contrary drill commands. [...] At the end of the parade grounds the campus security chief waited for us. [...] Colonel Scruton (the head campus cop) looked at me and said, "So, Professor Schexnayder, I should've known it was you." I took out my campus identification card and threatened*

Malgré ma propre participation timide à des perturbations minimales, j'admirais les étudiants français qui (avec les travailleurs) avaient presque fait tomber de Gaulle en 1968. Et j'étais émerveillé par la pure bravoure de la jeunesse tchèque qui résistait aux chars russes à Prague. Par ailleurs, j'étais exalté par ce que les militants noirs faisaient aux États-Unis. [...] Quand les choses deviennent sérieuses, je tends généralement la main aux radicaux – parce que j'estime que leurs revendications sont justes¹.

Toutefois, si dans cet article, publié en 1969, Richard Schechner prend la précaution initiale de rappeler sa position idéologique et ses sympathies pour les mouvements radicaux, c'est parce que le reste de l'article constitue une vaste remise en question critique de l'extrémisme et du radicalisme de ces mouvements. Après s'être personnellement engagé dans le « théâtre de guérilla », avoir participé à des actions politiques subversives, et avoir fréquenté les milieux communautaristes de la contre-culture américaine, à la charnière des années soixante et soixante-dix, Richard Schechner commença à exprimer son malaise et ses inquiétudes grandissantes face à ces mouvements contestataires et libertaires – une posture qu'il avait en commun avec Grotowski, mais également avec Eugenio Barba et Henri Laborit, comme le souligne Jean-Marie Pradier : « Tous deux [Eugenio Barba Barba et Henri Laborit] étaient irrités par le désordre émotionnel de 1968, et la spontanéité tapageuse exigée par les jeunes insurgés de la classe moyenne. La réponse de [...] Barba [à mai 68] fut une publication caustique intitulée “Théâtre et révolution”^{2,3} ». Il est par ailleurs significatif que cet article ait été publié en 1969 : cette année fut une période de profonde crise pour The Performance Group (TPG), qui entraîna une « extraordinaire explosion/scission⁴ » du groupe. Pour comprendre cette crise, il est nécessaire de revenir brièvement sur les premières années d'existence de l'ensemble, qui comme nous l'avons vu vit le jour pendant le stage dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak à la New York University, en novembre 1967⁵. Deux mois

to burn it. »

- 1 *Ibid.* : « *Despite my own timid participation in minimal disruption, I admired the French students who (along with workers) almost brought de Gaulle down in 1968. And I marveled at the sheer bravery of Czech youth who resisted Russian tanks in Prague. Furthermore I was exhilarated by what black militants were doing in the USA. [...] When things get close, I usually make moves in the direction of the radicals – because I feel their demands are just.* »
- 2 Voir E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Théâtre et révolution », *Théâtre : Solitude, métier, révolte, op. cit.*, p. 39-42.
- 3 J.-M. PRADIER, S. J. NORMAN (trad.), « The Pre-Expressive Level : A Mechanicist-Atheist Concept ? [Le niveau pré-expressif : un concept mécaniciste-athéiste ?] », R. YARROW (éd.), *Presence & Pre-Expressivity 1*, vol. 6, n°4, 1997, p. 14 : « *Both were irritated by the emotional disorder of 1968, and the uproarious spontaneity demanded by the young, middle-class insurgents. [...] Barba's [response to May 68] was a caustic publication entitled “Theatre and revolution”.* »
- 4 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA, op. cit.*, p. 325.
- 5 Lorsque nous avons demandé à Richard Schechner de détailler la manière dont The Performance Group s'est formé après ce stage, il nous a expliqué : « C'était même pendant le stage ! Ce qui s'est passé, c'est que je trouvais ce travail

auparavant, Richard Schechner avait quitté la Tulane University pour venir enseigner au Département d'Art Dramatique [*Drama Department Graduate*] de la New York University – à l'invitation de Robert Corrigan, devenu le doyen de l'Université. Schechner en profita pour transférer le siège de *TDR*, qui fêtait ses dix années d'existence, à New York, ce qui amena un nouveau changement de nom – passant de *The Tulane Drama Review* à *The Drama Review* – et un renouvellement partiel de l'équipe éditoriale, dont plusieurs membres étaient d'ailleurs des collègues de Schechner à la New York University¹. À partir de son installation à New York, Richard Schechner travailla activement à l'élaboration et à la diffusion de ses théories sur la performance, ainsi qu'à la formation d'un petit groupe d'universitaires, rassemblés par la volonté de renouveler les objectifs et les méthodes des études théâtrales :

Avant de rencontrer Turner, je donnais une série de cours à la New York University, appelés « *Performance Theory Courses* [Cours de théorie de la performance] », et ils ont été la genèse, dans la pratique, des *performance studies*. À ce moment-là, au milieu des années 1970, l'endroit où j'enseignais à la NYU s'appelait le « *Drama Department Graduate* [Département d'Arts Dramatiques] », c'était un département que j'avais essentiellement mis sur pied de 1967 à 1970, avec plusieurs amis et associés : Brooks MacNamara, Theodore Hoffman, Michael Kirby [...], et nous étions un très petit département, quatre ou cinq personnes, nous nous connaissions tous. Kirby et MacNamara avaient tous deux été mes étudiants [...]. MacNamara avait obtenu son diplôme à Tulane, où j'avais obtenu le mien, et Kirby avait obtenu son diplôme à la NYU : nous lui avons donné son diplôme et l'avons ensuite engagé. Dans ce cours sur la « théorie de la performance », chaque trimestre explorait un champ différent, des thèmes différents. Ainsi, un trimestre était consacré au chamanisme, un autre au rituel, etc².

tellement intéressant que le soir, je rassemblais un groupe de personnes et j'essayais d'enseigner ce que Grotowski avait enseigné, le jour même ! Donc cela se chevauchait, et ce groupe est devenu le Performance Group. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 838.

- 1 Dans cette nouvelle équipe se trouvaient notamment Ed Bullins, Theodore Hoffman, Jan Kott, Michael Kirby, Brooks MacNamara et Richard Schechner.
- 2 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 818-819. Richard Schechner avait toutefois déjà commencé cette entreprise à la Tulane University, comme en témoigne son ancien étudiant John Emigh : « C'est dans le cadre de ce cours que Richard s'est peu à peu détourné de l'étude de l'art dramatique pour se tourner vers l'étude de la performance. Le premier jour de classe, Richard s'est perché, à la manière d'un yogi et pieds nus, sur la table de séminaire (ce n'était pas la première fois) et a annoncé que le sujet avait été modifié [...]. Il n'y avait pas de syllabus, et tout le monde dans la classe recevrait un "A". C'était maintenant à nous de le mériter. Le cours consisterait en une enquête sur la performance dans la vie humaine, toujours dans l'optique d'examiner comment des œuvres écrites selon différentes perspectives et dans différents domaines d'étude pouvaient nous aider à repenser la nature du théâtre. Il avait quelques sujets à approfondir et nous en avons cherché d'autres. Je n'ai plus la liste, mais elle comprenait le jeu animal, la performance de et dans la vie quotidienne, le jeu en relation avec le développement de l'enfance, la théorie mathématique du jeu, les études anthropologiques du rituel, l'art et la psychologie, et bien plus encore. » J. EMIGH, « Liminal Richard », J. M. HARDING, C. ROSENTHAL (éds.), *The Rise of Performance Studies – Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum [L'Essor des études sur la performance – Repenser le large spectre de Richard Schechner]*, Palgrave Macmillan, Londres, 2011, p. 169 : « *It was in the context of this class that Richard took a tentative turn away from the study of Drama and towards the study of Performance. On the first day of class, Richard perched, yogi-style and barefooted, on the seminar table (not for the first time) and announced that the topic had been changed: he didn't want to teach the assigned topic and we didn't want to study it. There was no*

Parallèlement à ses activités universitaires et éditoriales, Richard Schechner fonda The Performance Group¹, qu'il conçut au départ comme un atelier hebdomadaire, dans le prolongement de ses expériences théâtrales avec le New Orleans Group, et rassemblant dans un premier temps des personnes ayant participé au stage de Grotowski ou la performance *Guerrilla Warfare*. Il ne sélectionna pas les participants par des auditions ou des entretiens, mais établit « des normes de participation très strictes [...]. Chaque personne devait être à l'heure ; si elle manquait plus d'un atelier, elle n'était pas autorisée à revenir² ». Dans ces ateliers, Richard Schechner dirigeait des *trainings* psycho-physiques exigeants, en s'appuyant sur le travail qu'il avait précédemment commencé à développer avec le New Orleans Group et en s'inspirant largement des exercices de Grotowski, auxquels s'ajoutaient d'autres influences³, notamment les arts performatifs orientaux et le *kathakali*, les travaux de John Cage, de Merce Cunningham et d'Ann Halprin – ou encore les « techniques de groupe de rencontre⁴ » très en vogue dans le cadre des réflexions communautaires des années soixante. En s'appuyant sur un entretien avec Joan MacIntosh, qui était alors la compagne de Richard Schechner et membre du Performance Group, Arnold Aronson résume ainsi :

[Joan] MacIntosh décrit les premiers exercices du groupe comme violents et axés sur le mouvement du corps. Ils étaient basés sur des adaptations du *kathakali* par Grotowski, filtrées par la personnalité de Schechner et traduites par le climat de la fin des années soixante. C'était une époque, dit-elle un peu facétieusement, « où tout le monde perdait la tête ; vous savez – “il faut

syllabus, and everyone in the class would receive an “A.” It was now up to us to earn it. The class would consist of an investigation of performance in human life, always with an eye towards how work written from various perspectives and in various fields of study could help us to rethink the nature of theatre. He had some topics to pursue and we brainstormed for others. I no longer have the list, but it included Animal Play, Performance of and in Everyday Life, Play in Relation to Childhood Development, Mathematical Game Theory, Anthropological Studies of Ritual, Art and Psychology, and much more. »

- 1 Au fil des années, de nombreuses personnes ont quitté le groupe ou s'y sont ajoutées – mais parmi les membres les plus importants du Performance Group figurent notamment Stephen Borst, James Clayburgh, Paul Epstein, William Finley, Spalding Gray, James Griffiths, Elizabeth LeCompte, Patrick McDermott, Joan MacIntosh, Jerry Rojo, Richard Schechner et Timothy Shelton.
- 2 R. SCHECHNER, « Groups [Groupes] », *Environmental Theatre [Du Théâtre environnemental]*, Hawthorn Books, New York, 1973, p. 257 : « *very strict standards of attendance [...]. A person had to be on time ; if he missed more than one workshop, he would not be let back in.* »
- 3 Pour un compte rendu détaillé des diverses sources d'inspiration dans le travail du Performance Group, voir notamment E. SUNDELL LITCHI, « Influences », *Richard Schechner and The Performance Group : A Study of Acting Techniques and Methodology [Richard Schechner et The Performance Group : Une étude des techniques et de la méthodologie du jeu d'acteur]*, thèse de doctorat en Philosophie et arts de la scène, sous la direction de Richard A. Weaver, Texas Tech University, 1986, p. 50-103.
- 4 *Ibid.* : « *encounter group techniques* ». Dans son étude des disciplines ayant influencé la pratique du Performance Group, Esther Sundell Litchi insiste sur l'apport des sciences sociales et des pratiques thérapeutiques : elle souligne ainsi l'importance du psychiatre Ronald David Laing, des rencontres et des thérapies de groupe, de la *Gestalt* thérapie, ou encore de la thérapie de l'analyse transactionnelle développée par le docteur Eric Berne. Voir E. SUNDELL LITCHI, « Influences », *Richard Schechner and The Performance Group : A Study of Acting Techniques and Methodology, op. cit.*, p. 78-87. Il apparaît ainsi que le travail du Performance Group était, au moins à ses débuts, explicitement orienté vers une dimension de thérapie de groupe et de communautarisme.

revenir au corps, sentir, aimer, respirer et oublier l'intellectualisme et la conscience". Les exercices – qui faisaient appel au toucher, à l'odorat et au son – impliquaient l'exploration de soi, les relations avec les autres membres dans Le Groupe, et la relation des performeurs avec le public¹.

Cette description met en évidence la manière dont le travail de Grotowski fut « filtré », transformé et réinterprété pour correspondre aux valeurs, souvent « naïves² », des groupes qui s'en emparèrent aux États-Unis – à commencer par l'assimilation réductrice de ce travail à de simples « adaptations du *kathakali* », et par le rejet de la « conscience », si fréquemment condamné par Grotowski. Le témoignage de Joan MacIntosh démontre également l'importance primordiale du « Groupe », avec une majuscule, dans les aspirations de ces milieux d'avant-garde. Richard Schechner avoue par ailleurs avoir lui-même participé, aux commencements du Performance Group, à encourager cette dynamique :

Même si je n'en étais pas tout à fait conscient à l'époque, le fait que beaucoup des personnes participant à l'atelier étaient également dans mes classes a considérablement renforcé mon autorité. De plus, j'ai largement encouragé ma propre élévation au rang de père-leader. [...] Dans le groupe, je suis devenu un gourou, aimé et détesté par les personnes avec lesquelles je travaillais. La nature de certains exercices – les tripotages, les improvisations de plusieurs heures évoquant à la fois des matériaux mystiques et intimes, le travail de rencontre et de confrontation – corroborait ma position³.

La première création du Performance Group, *Dionysus in '69*⁴, vit le jour en juin 1968 dans

-
- 1 A. ARONSON, « Joan MacIntosh of the Performance Group [Joan MacIntosh du Performance Group] », *TDR*, vol. 20, n°3 (Septembre 1967), p. 33 : « *Macintosh describes the early exercises of the Group as violent and concerned with body movement. They were based on Grotowski adaptations of Kathakali, filtered through Schechner's personality and translated by the mood of the late '60's. It was a time, she says, somewhat facetiously, "when everyone was getting out of [their] heads; y'know – 'we have to get back to the body and feel and love and breathe and forget about intellectualism and consciousness'". The exercises – which utilized touch, smell and sound – involved self-exploration, relating to others in The Group, and the relationship of the performers to the audience.* »
 - 2 Joan MacIntosh affirme ainsi, à propos des premières années du Performance Group : « À bien des égards, en y repensant, c'était, pour moi, [...] très doux et très naïf ... ». *Ibid.* : « *In many ways, looking back on it, it was, to me, [...] very sweet and very naïve ...* »
 - 3 R. SCHECHNER, « Groups », *Environmental Theatre*, op. cit. p. 257 : « *Although I was not entirely conscious of it at the time, the fact that many of the people in the workshop were also in my classes reinforced my authority greatly. Also in no small way I encouraged my own elevation as a father-leader. [...] Group-wise I became a guru, loved and hated by the people I worked with. The nature of some of the exercises – the gropes, the hours-long improvisations evoking both mystic and intimate material, encounter and confrontation work – corroborated my position.* »
 - 4 Le travail sur *Dionysus in '69*, d'après *Les Bacchantes* d'Euripide, commença au tout début de l'année 1968. Le titre du spectacle est une référence explicite à un acte sexuel, dans le contexte de la libération sexuelle des années soixante. Pour une description de la performance, de sa préparation, de ses évolutions et de sa réception, voir notamment R. SCHECHNER (éd.), *Dionysus in '69 : The Performance Group*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970. Voir également C. BARNES, « Development of the Environmental Experience and Audience Involvement in

le Performing Garage, une ancienne usine de sidérurgie de la Wooster Street louée par Richard Schechner pour en faire l'espace de travail de son groupe¹. Cette performance fournit une excellente illustration de tous les principes du « théâtre environnemental » : l'entièreté du Performing Garage était occupée par des praticables, des plate-formes de hauteurs différentes et des échafaudages, qui étaient investis à la fois par les performeurs et les spectateurs. L'action de pièce, qui s'appuyait sur un montage d'extraits des *Bacchantes* d'Euripide et d'éléments biographiques des acteurs du Performance Group, se déroulait dans tout l'espace, autour des spectateurs et parmi eux, les obligeant à se déplacer et à orienter leur attention vers un élément plutôt qu'un autre. Ainsi, Penthée, poursuivi par Dionysos, s'enfuyait à travers le public, bousculant les spectateurs, essayant de se cacher parmi eux ou leur demandant de l'aider. Au cours de certaines scènes collectives, des acteurs venaient s'adresser personnellement à un ou plusieurs spectateurs, pendant que l'action principale se poursuivait². Par ailleurs, dans un échange personnel, Richard Schechner nous a expliqué que lorsqu'il faisait entrer les spectateurs, il séparait volontairement ceux qui étaient venus en groupe, en les obligeant à entrer un par un, à quelques minutes d'intervalle : ainsi, en pénétrant dans l'espace de la performance, ils devaient découvrir et explorer seuls cet espace, à la recherche de leurs amis, ce qui participait dès le départ à l'établissement d'un rapport personnel avec le lieu de la représentation, dont les différents espaces étaient en constante négociation entre les performeurs et les spectateurs. Qui plus est, le spectacle jouait sur une permanente opposition entre « participation et distanciation³ », traduisant la tension entre Dionysos et Apollon qui selon Friedrich Nietzsche est au fondement de la tragédie grecque⁴. Les spectateurs étaient ainsi directement invités à participer à des danses orgiaques, pendant lesquelles les performeurs se dénudaient, se mêlaient, s'embrassaient

Dionysus in '69 [Le développement d'une expérience environnementale et de la participation du public dans Dionysus in '69] », *The New York Times*, 19 novembre 1968, p. 58 ; et S. BRECHT, « "Dionysus in 69", from Euripides' "The Bacchae" [Dionysus in '69, d'après *Les Bacchantes* d'Euripide] », *TDR*, vol. 13, n°3 (Printemps, 1969), p. 156-168.

- 1 En mars 1968, Richard Schechner constitua The Performance Group en société – qu'il appela « Wooster Group Incorporated » – et contracta un emprunt pour louer, puis nettoyer, aménager et repeindre l'espace qui deviendrait The Performing Garage.
- 2 Pour traduire cinématographiquement cette multiplicité de points de vue et cette focalisation variable, lorsqu'il réalisa la captation de ce spectacle, Brian de Palma eut l'idée d'employer le procédé du « *split screen [écran divisé]* » : l'écran est divisé en deux parties, et le film présente constamment deux points de vue différents à la fois. Les prises sont faites caméra à l'épaule, ce qui renforce l'impression d'immersion à travers le dynamisme et la proximité du cadrage. Bien entendu, il est impossible de rendre cinématographiquement la dimension profondément sensuelle et biologique de la performance – mais selon Baptiste Villenave, l'inaccessibilité même de cette expérience à travers le médium filmique participe à traduire, dans une certaine mesure, la tension entre participation et distanciation qui était au cœur de la performance. Voir B. VILLENAVE, « Participation et distanciation dans *Dionysus in '69* : De la performance de Richard Schechner au film de Brian De Palma », *Double Jeu*, n°11, 2014, p. 51-63 ; ainsi évidemment que B. DE PALMA, R. SCHECHNER (réals.), *Dionysus in '69*, The Performance Group, Sigma III Corporation, New York, 1970.
- 3 B. VILLENAVE, « Participation et distanciation dans *Dionysus in '69* : De la performance de Richard Schechner au film de Brian De Palma », *Double Jeu*, n°11, 2014, p. 51-63.
- 4 Voir F. NIETZSCHE, C. HEIM (trad.), *La Naissance de la tragédie*, Gonthier, Paris, 1972.

et se caressaient – et étaient souvent rejoints et imités par les spectateurs¹ – dans une forme de cérémonie rituelle et festive :

Les corps nus des acteurs, la musique, le travail de la voix incitent le public, mêlé aux acteurs [...], à vivre une forme d'expérience communautaire et érotique, version hippie du dionysisme ! La naissance de Dionysos ou le démembrement de Penthée seulement racontés dans le texte grec, sont joués par la troupe de Schechner comme une célébration rituelle².

Toutefois, suivant la logique dramatique même des *Bacchantes*, qui se fonde sur une opposition entre le chaos sauvage et pulsionnel de Dionysos, et l'ordre apollinien de la cité incarné par Penthée, les spectateurs étaient fréquemment renvoyés à leur condition de spectateurs, dans une forme de distanciation brechtienne. Ainsi, au point culminant de l'ivresse collective, l'acteur incarnant Penthée venait rétablir l'ordre en interrompant de force les danses et les étreintes, et en forçant les spectateurs à s'éloigner, s'asseoir et se taire :

[...] le public, tout à coup exclu de la piste centrale, retrouve son statut traditionnel à la périphérie de l'action, comme s'il s'agissait, alors, de le désenivrer. Or, quel meilleur moyen pour atteindre cet objectif que de mettre fin au rituel et de réinstaurer une distance entre les spectateurs et les acteurs, de supprimer tout contact ? Ce n'est pas un hasard si c'est précisément en ces instants que les acteurs rappellent leur véritable identité, et redisent qu'il ne s'agit que d'un spectacle : « Ce que vous regardez est un genre de performance et mon nom est William Finley », déclare au public, à un moment donné, le comédien qui incarne Dionysos. Plus tard, s'adressant à l'un de ses partenaires qui se présente comme Penthée, il déclare : « Tu dis des fadaïses, tu es William Shephard et tu fais partie de la troupe³ ».

Cependant, sous ses apparences de spectacle participatif invitant à la fusion entre la salle et la scène, à l'effusion des corps et à l'expression cathartique des pulsions du groupe, cette performance

1 Esther Sundell Litchi rapporte ainsi : « Les caresses représentaient un défi et une épreuve tant pour les acteurs que pour le public. Elles créaient une frénésie qui n'était pas sans rappeler celle des Bacchantes. Mais de plus en plus, les spectateurs ont cessé de participer au rituel ou ont essayé de le transformer en une orgie d'amour libre. » E. SUNDELL LITCHI, « *Dionysus in '69* », *Richard Schechner and The Performance Group : A Study of Acting Techniques and Methodology*, op. cit., p. 110 : « *The caress provided a challenge and ordeal for both actors and audience. It created a frenzy not unlike that of the Bacchantes. But increasingly, audiences stopped participating in the ritual, or tried to turn it into a free-love orgy.* » Cette tendance s'accrut à mesure du succès de la performance : certains spectateurs « habitués » venaient de soir en soir, non pas pour voir le spectacle – mais pour participer aux ébats. En conséquence, à partir de décembre 1968, les acteurs du Performance Group décidèrent de modifier cette danse et garder leurs vêtements (ou au moins leurs sous-vêtements).

2 P. VASSEUR-LEGANGNEUX, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2004, p. 43-44.

3 B. VILLENAVE, « Participation et distanciation dans *Dionysus in '69* : De la performance de Richard Schechner au film de Brian De Palma », *Double Jeu*, n°11, 2014, p. 60.

constituait en réalité une mise en garde contre les déviances du libertarisme et du communautarisme de la fin des années soixante : si Dionysos incarnait le « symbole du plaisir, de l'homme libéré des contraintes et des tabous [...] de la puissance orgiaque, du sens joyeux de la vie¹ » et invitait – de manière coercitive – les spectateurs à rejoindre sa communauté d'adorateurs² en dansant avec ses Bacchantes ; cette libération jouissive se muait en dangereux fanatisme lorsque Agavé, la mère de Penthée, démembrait son propre fils au milieu des Bacchantes en furie. À la fin du spectacle, Dionysos/William Finley faisait un discours politique enflammé, puis entraînait le public à sa suite, à l'extérieur du Performing Garage, investissant l'espace public en scandant des slogans hédonistes. Le critique Stephan Brecht souligne l'atmosphère fanatique de ce final : « Le Groupe qui défile avec enthousiasme dans la rue a été unifié en un collectif spontané, discipliné par l'idéologie de l'amour : la violence agressive est maintenant fondée sur et fusionnée avec la sociabilité coopérative du début du spectacle³ ». La question posée par Richard Schechner était fondamentalement : « Sommes-nous prêts à danser avec Dionysos sans finir comme Agavé⁴ ? ». *Dionysus in '69* constituait ainsi « dénonciation du fascisme et de l'esprit totalitaire qui se cach[aient] dans l'idéologie de la libération, incarnée par le hippie Dionysos qui propage[ait] son idéologie⁵ ». Valentina Valentini souligne l'importance du contexte dans lequel s'inscrivait cette mise en garde :

Les événements du printemps et de l'été 1968, qui avaient amené la guérilla dans les villes et les universités américaines, n'apparaissent à Schechner que comme des explosions de violence, à condamner parce qu'elles menaient à la destruction. Il considérait que les jeunes, qui avaient abandonné la stratégie de la non-violence et cherchaient une organisation sur le modèle des cellules révolutionnaires noires, étaient manipulés par leurs leaders et représentaient une menace

1 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 198 : « simbolo del piacere, dell'uomo libero da coercizioni e tabù [...] della potenza orgiastica, del senso gioioso della vita ».

2 Valentina Valentini, en décrivant l'atmosphère de « rite initiatique » et de « cérémonie ouverte » qui caractérise la performance, écrit ainsi : « Dionysos, dont la naissance est présentée par les acteurs nus, selon un rituel emprunté aux Asmates de Nouvelle-Guinée, est un hippie arrogant qui proclame sa divinité et veut l'adoration du public, auquel il s'adresse directement pour établir les rituels qui lui sont dus. » V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 209, note n°65 : « Dionisio, la cui nascita è presentata dagli attori nudi, secondo un rito preso dagli Asmata della Nuova Guinea, è un hippie arrogante che proclama la sua divinità e vuole adorazione dal pubblico, a cui si rivolge direttamente per stabilire i rituali che gli spettano. »

3 S. BRECHT, « "Dionysus in 69", from Euripides' "The Bacchae" ["Dionysus in '69", d'après "Les Bacchantes" d'Euripide] », *TDR*, vol. 13, n°3 (Printemps, 1969), p. 161 : « The Group enthusiastically marching out into the street has been unified into a spontaneous collective, disciplined by the ideology of lovingness: the aggressive violence is now based on & fused with the cooperative sociability of the beginning of the show. »

4 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 825. Richard Schechner a par ailleurs formulé cette interrogation dans R. SCHECHNER, « The Politics of Ecstasy [La politique de l'extase] », *Public Domain : Essays on the Theatre [Domaine public : Essais sur le théâtre]*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1969, p. 209–228.

5 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 210 : « una denuncia del fascismo e dello spirito totalitario che si annida nell'ideologia della liberazione, impersonata dall'hippie Dionisio che propaganda la sua ideologia ».

totalitaire, et en arrivait à l'identification du fascisme et de la Nouvelle Gauche¹.

Dans son article « Spéculations sur le radicalisme, la sexualité et la performance² », Richard Schechner rapporte ainsi un événement qui a considérablement renforcé la défiance et les inquiétudes du Performance Group face à cette montée de la violence dans les groupes libertaires : en octobre 1968, dans le cadre d'un événement caritatif, le Performance Group fut invité à présenter une performance intitulée *Out in the Aisles [Dans les allées]* au Fillmore East, à New York. Lors de cet événement, auquel participèrent également le Living Theatre, l'Open Theatre, le Bread and Puppet Theatre, et le New York Free Theatre, après une intervention de Julian Beck qui scanda « FREE THEATRE, FREE THEATRE, FREE THEATRE³ ! », le théâtre fut littéralement pris d'assaut par les participants : « Des centaines de personnes se ruèrent sur la scène, quelqu'un prit un micro et annonça que “le Fillmore East [était] libéré⁴” ». Le théâtre fut par la suite occupé de force. Pour tenter d'apaiser la situation, le propriétaire du Fillmore East, Bill Graham, accepta d'ouvrir gratuitement son espace de travail, une fois par semaine, pour y accueillir ces groupes souhaitaient l'en déposséder : « Pendant plusieurs semaines, “la communauté” s'est réunie au Fillmore chaque mercredi pour voir ce qu'elle pouvait en faire. Ils n'ont pas réussi à se mettre d'accord sur la façon de l'utiliser, n'ont rien fait, et finalement le mercredi est revenu à Graham⁵ ». Face à la violence des participants, les membres du Performance Group décidèrent par vote de ne pas présenter leur travail et de quitter l'événement. Richard Schechner témoigne :

Beaucoup d'entre nous étaient choqués et désemparés par la prise de contrôle et le déchaînement de la foule. J'étais effrayé et je m'attendais à une émeute. [...] J'étais bouleversé par le fossé qui séparait le public du Fillmore et les intentions pacifiques du Performance Group. [...] « Ce sont des fascistes », a dit l'un des nôtres. « Des putain de sales fascistes⁶ ».

1 *Ibid.*, p. 211 : « *Gli avvenimenti della primavera e dell'estate del '68, che avevano portato la guerriglia nelle città e università americane, appaiono a Schechner solo esplosioni di violenza, da condannare perché portano alla distruzione. Considera i giovani, che avevano abbandonato la strategia della non violenza e cercano un'organizzazione sul modello delle cellule rivoluzionarie nere, manipolati dai loro leaders, una minaccia totalitaria, e arrivava all'identificazione di fascismo e Nuova Sinistra.* »

2 R. SCHECHNER, « Speculations on Radicalism, Sexuality, & Performance [Spéculations sur le radicalisme, la sexualité et la performance] », *TDR*, vol. 13, n°4 (Été, 1969), p. 89-110.

3 *Ibid.*, p. 93.

4 *Ibid.* : « *Hundreds rushed the stage, someone took a microphone and announced that “The Fillmore East is liberated”.* »

5 *Ibid.* : « *For several weeks “the community” met at the Fillmore each Wednesday to see what they could do with it. They couldn't agree on how to use it, did nothing, and finally Wednesdays reverted to Graham.* »

6 *Ibid.* : « *Many of us were shocked and disturbed by the take-over and the temper of the crowd. I was scared and expected a riot. [...] I was shaken by the gap between the Fillmore audience and the pacific intentions of TPG. [...] “They're fascists”, one of our people said. “Dirty, fucking fascists”.* »

Ainsi, à la fois découragé par « l'agonie de la désobéissance civile non violente¹ » et « effrayé par sa transformation [...] en des formes plus agressives, orientées vers le pouvoir et la violence² », Richard Schechner se retira de l'engagement politique et social qui avait caractérisé ses premiers travaux, et proposa dans ses créations une profonde mise en garde contre les dangers du communautarisme³ – comme en témoigne le troisième spectacle du Performance Group, *Commune*, qui fut créé entre juillet et août 1970, pendant une résidence du Performance Group à l'Université de New Paltz. Il s'agissait d'une création collective, qui prit la forme d'une « exploration de l'idée de communauté dans l'histoire américaine⁴ » en s'appuyant principalement sur l'histoire de la « Commune » criminelle de Charles Manson et sur le meurtre de Sharon Tate⁵. L'année précédente, en 1969, Richard Schechner avait quitté la direction de *TDR*⁶, afin de se consacrer pleinement à son travail pratique et théorique, en affirmant son ambition de « faire pour la théorie de la performance ce que Freud a fait pour la psychologie⁷ » – rien de moins. Toutefois, cette ambition entraîna une profonde situation de crise au sein du Performance Group pendant son travail sur *Makbeth*⁸, ce qui provoqua la scission du groupe. La source de cette crise résidait dans l'hétérogénéité constitutive du Performance Group : comme nous l'avons vu, lors de sa fondation en 1967, Richard Schechner n'imposa aucun critère d'admission et de participation, sinon la ponctualité et la présence à toutes les séances de travail. De nombreuses personnes avaient ainsi rejoint le groupe, avec des ambitions

1 S. BRECHT, « “Dionysus in 69”, from Euripides' “The Bacchae” [“Dionysus in '69”, d'après “Les Bacchantes” d'Euripide] », *TDR*, vol. 13, n°3 (Printemps, 1969), p. 168 : « *the agony of non-violent civil-disobedience* ».

2 *Ibid.* : « *scared by its transformation [...] in more aggressive, power- & violence-oriented forms* ».

3 Ce retrait de l'engagement politique lui valut d'ailleurs de nombreuses critiques. Stephan Brecht affirme par exemple : « Idéologiquement, cette identification du gauchisme sérieux et militant avec le fascisme (en le confondant avec le mouvement hippie et en identifiant des aspects du mouvement hippie avec le fascisme [...]) est une excuse pour ne pas s'engager dans la révolution contre les répressions vécues comme insupportables ». S. BRECHT, « “Dionysus in 69”, from Euripides' “The Bacchae” », *TDR*, *op. cit.*, p. 168 : « *Ideologically, this identification of serious & militant leftism with fascism (by the way of confusing it with the hip & identifying aspects of the hip with fascism [...]) is an apology for not committing oneself to revolution against repressions experienced as insufferable.* »

4 E. SUNDELL LITCHI, « Commune », *Richard Schechner and The Performance Group : A Study of Acting Techniques and Methodology*, *op. cit.*, p. 141 : « *exploration of the idea of community in American history* ».

5 Charles Manson était un criminel et un manipulateur de masse, connu pour avoir fondé une « commune » appelée la « Manson Family [Famille Manson] », au sein de laquelle il commandita de nombreux meurtres, dont celui de Sharon Tate, l'épouse de Roman Polanski. La performance incluait également des références à la guerre au Viêt Nam, ainsi que des fragments de textes de *Moby Dick* d'Herman Melville, du *Roi Lear* de Shakespeare, et d'*Edward II* de Marlowe.

6 Il fut remplacé à la direction de *TDR* par Erika Munk.

7 E. LESTER, R. SCHECHNER, « Professor of Dionysiac Theatre [Professeur de théâtre dionysiaque] », *The New York Times*, 23 mars 1969, p. 33 : « *I would like to do for performance theory what Freud did for psychology.* »

8 *Makbeth*, d'après *Macbeth* de Shakespeare, fut la deuxième création du Performance Group. Comme nous l'avons précédemment évoqué, cette performance fut en partie préparée en résidence à Boka Kotorska, dans les Balkans, après la dernière performance de *Dionysus in '69* au Festival BITEF de Belgrade, en 1968 – pendant lequel Grotowski critiqua sévèrement la performance, tout en reconnaissant la valeur du travail psycho-physique des acteurs du Performance Group. Voir l'entretien présenté en annexes, p. 843 : « [...] l'arrangement que nous avons avec Yovhan Ćirilov [l'organisateur du Festival] était que nous viendrions au festival et ferions *Dionysus in '69* une toute dernière fois, s'ils pouvaient nous obtenir un mois de pension gratuite, quelque part dans les magnifiques Balkans, à Boka Kotorska, où nous pourrions travailler et répéter notre prochaine production – qui était *Makbeth*. »

et des aspirations extrêmement différentes. Qui plus est, dans les premiers temps, Richard Schechner avait lui-même poursuivi deux objectifs distincts, qui avec le temps devinrent contradictoires :

[...] celui de créer un théâtre professionnel, et parallèlement de donner vie à une communauté, puisque l'idée de l'atelier pour Schechner [était] fondée sur ses intérêts anthropologiques : l'atelier devait devenir un petit embryon de vie communautaire, non pas basé sur la hiérarchie, mais sur l'échange de fonctions, sur la créativité du groupe, sans révérence envers une culture abstraite, mais en se tournant vers la tradition orale des sociétés non alphabétisées¹.

Ces deux voies entraînaient des divergences croissantes au sein du groupe. Ainsi, au moment où Richard Schechner, insatisfait de la qualité du travail de ses acteurs sur *Makbeth* – et inquiet à l'idée de ne pas être capable de reproduire l'exploit de *Dionysus in '69*, qui avait connu un succès remarquable – exprima son besoin de « travailler avec des performeurs qualifiés, pas seulement avec des gens qui faisaient partie de la communauté² », le groupe se scinda en deux : une partie des performeurs continua à travailler avec Richard Schechner³, et une autre, partiellement dirigée par William Finley, poursuivit ses propres expérimentations, en se partageant le Performing Garage⁴. En mars 1970, Richard Schechner fit passer des auditions pour recruter de nouveaux acteurs et reprendre son travail, qui mena à la création de *Commune*.

La critique des dérives du communautarisme par Richard Schechner s'incarna ainsi à la fois

1 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, op. cit., p. 210 : « quello di creare un teatro professionale e di dar vita parallelamente a una comunità, dato che l'idea del workshop per Schechner si sostanzia dei suoi interessi antropologici : il workshop doveva diventare un piccolo embrione di vita comunitaria, non fondato sulla gerarchia, ma sulla interscambialità delle funzioni, sulla creatività di gruppo, senza ossequi a una cultura astratta, ma guardando alla tradizione orale delle società illiterate ».

2 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 843-844. Richard Schechner ajoute : « C'était ma décision, à ce moment-là, de ne pas devenir une communauté, mais de devenir un théâtre professionnel ».

3 Notamment Stephen Borst, Paul Epstein, Spalding Gray, Joan MacIntosh et Jerry Rojo.

4 Cette scission amena, à partir de 1975, à l'éviction progressive de Richard Schechner de son propre groupe, et à la formation d'un autre ensemble, le Wooster Group. Lorsqu'en 1980 Richard Schechner fonda le Département des *Performances Studies* à la New York University, il quitta définitivement le Performance Group, qui prit alors officiellement le nom de Wooster Group, sous la direction d'Elizabeth LeCompte, avec notamment Jim Clayburgh, Willem Dafoe, Spalding Gray, Peyton Smith, Kate Valk et Ron Vawter. La plupart des membres du groupe y développèrent leurs propres projets individuels : Spalding Gray et Elizabeth LeCompte, créèrent notamment la trilogie *Three Places in Rhode Island [Trois endroits à Rhode Island] : Sakonnet Point, Rumstick Road, Nayatt School*. Le Wooster Group est encore actif aujourd'hui, et continue de créer des performances et d'organiser des formations et des ateliers pratiques. Lorsque nous avons interrogé Richard Schechner à propos de ses héritiers dans la sphère théâtrale, il a affirmé : « Bien sûr, le Wooster Group est une réponse évidente. Elizabeth LeCompte n'était pas seulement une actrice dans mes pièces : elle était mon assistante à la mise en scène, et elle a repris l'espace physique que j'utilisais. [...] Lorsqu'elle] est arrivée au Performing Garage, elle était une artiste visuelle, et la compagne de Spalding Gray. Donc tout ce qu'elle a appris formellement sur le théâtre, elle l'a appris par elle-même et avec moi [...]. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 850.

dans ses écrits théoriques et polémiques¹, et dans sa pratique concrète – dans ses spectacles, et dans l'organisation même du Performance Group. Toutefois, cette critique ne remet pas entièrement en question ses propres aspirations à trouver, à travers la performance, des moyens de créer ou de restaurer une expérience communautaire harmonieuse. En janvier 1971, Richard Schechner organisa des rencontres régulières après les performances de *Commune* au Performing Garage, pour y réfléchir collectivement à la question de la participation du public. Ces rencontres, auxquelles participèrent notamment André Gregory, Dan Newman et Tom Driver, amenèrent Schechner à reconsidérer en profondeur la manière dont il envisageait cette participation, et à affirmer que le public devait « être autorisé à contrôler l'espace, à sentir véritablement que c'est son espace² ». Dans son article sur « La participation du public », en rendant compte de ces évolutions, il précise :

Je n'ai pas toujours pensé de cette façon. J'ai souvent parlé d'« articulation » et de « contrôle » de l'espace, et j'ai dirigé plusieurs scènes d'introduction – comme l'ouverture chorale de *Dionysus in '69* et les chansons au début de *Commune* – pour montrer clairement qui était le patron de l'espace. Après avoir travaillé avec Tom Driver et Dan Newman pendant plusieurs semaines, j'ai vu que j'avais tort. Les chansons ont été retirées de *Commune*, et une nouvelle phase de la relation entre le public et les performeurs dans l'espace s'est ouverte³.

Ainsi, tout en étant conscient des « dangers inhérents à la participation du public⁴ », parmi lesquels il reconnaissait entre autres l'inévitable dimension de manipulation, et le fait que ni « l'acteur, ni le spectateur ne sont “entraînés” à gérer la participation⁵ », à partir de 1971, Richard Schechner réaffirma son aspiration à « forger des moments communautaires non aliénés dans la société américaine aride et réifiée⁶ », en partant du principe que le fait d'« encourager la participation

1 Voir notamment R. SCHECHNER, « Speculations on Radicalism, Sexuality, & Performance », *TDR*, *op. cit.*, p. 89-110 ; et R. SCHECHNER, « The Politics of Ecstasy [La politique de l'extase] », *Public Domain : Essays on the Theatre [Domaine public : Essais sur le théâtre]*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1969, p. 209-228.

2 R. SCHECHNER, « Audience Participation [La participation du public] », *TDR*, vol. 15, n°3 (Été, 1971), p. 73-74 : « *The audience must be permitted to control the space, to actually sense that it is their space.* » Comme nous l'avons vu, cette réflexion est particulièrement développée dans *Imagining O*, la dernière performance créée par Richard Schechner. Voir R. E. KLICH, « Work in Progress: Audience Engagement and an “Aesthetic of Unfinish” in Richard Schechner's *Imagining O* (2011/12) [Work in progress : L'engagement du public et une “esthétique de l'inachevé” dans *Imagining O* de Richard Schechner (2011/12)] », *Body, Space & Technology*, n°12, 2013, consulté le 05/10/2022 : <https://www.bstjournal.com/article/id/6805/>

3 *Ibid.*, p. 74, note n°1 : « *I used to think quite differently. I often spoke of “articulating” and “controlling” the space, and staged several introductory scenes – such as the choric opening of Dionysus in '69 and the songs at the start of Commune – to make clear who was boss of the space. After working with Tom Driver and Dan Newman for several weeks, I saw that I was wrong. The songs were dropped from Commune, and a new phase of the relationship between audience and performers in the space opened.* »

4 *Ibid.*, p. 74 : « *dangers inherent in audience participation* ».

5 *Ibid.* : « *Neither the actor, nor the spectator is “trained” to deal with participation.* »

6 *Ibid.* : « *forge unalienated communal moments from the stony reifications of American society* ».

encourage le changement dans le système social¹ ». C'est cette volonté qui l'amena à explorer des situations dans lesquelles « les distinctions traditionnelles entre l'art et la vie cessent d'être valables² », tant dans ses écrits théoriques que dans sa pratique créative. Son article « Actuels : Rituel primitif et théorie de la performance³ » marqua une étape importante dans le développement de cette réflexion. Dans cet article, en s'appuyant notamment sur l'étude ethnographique des rites initiatiques de communautés aborigènes en Australie, ainsi que sur les travaux de Claude Lévi-Strauss et de Mircea Eliade, Richard Schechner interroge les notions de participation et de communauté en relation au théâtre et au rituel. Il définit ainsi quatre « aspirations qui ont déclenché non seulement un intérêt pour les peuples primitifs, mais aussi des mouvements artistiques qui concrétisent cet intérêt et commencent à satisfaire ces aspirations⁴ » en s'inspirant de rites extra-occidentaux : la recherche de la « complétude⁵ », impliquant une harmonie entre le corps et l'esprit, l'individu et la société⁶ ; l'insistance sur le « processus et [la] croissance organique⁷ » ; le « caractère concret⁸ » et efficace des actions qui constituent ces rituels ; et la recherche d'une « expérience religieuse transcendantale⁹ ». Dans son étude du parcours de Richard Schechner en relation avec les avant-gardes américaines, Valentina Valentini met en évidence les nombreuses contradictions dans le cheminement du fondateur du Performance Group. Elle souligne ainsi : « “Actuals” révèle l'acceptation et l'adhésion tardives aux positions de refus des modèles de vie de la société contemporaine que la contre-culture avait proposées depuis longtemps, et que Schechner avait rejetées avec *Dionysus in '69*¹⁰ ». À partir du début des années soixante-dix, Richard Schechner se

1 *Ibid.* : « *To encourage participation encourages change in the social system.* »

2 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Six axiomes pour le théâtre environnemental », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 121.

3 R. SCHECHNER, « Actuals: Primitive Ritual and Performance Theory [Actuels : Rituel primitif et théorie de la performance] », *Theatre Quarterly*, vol. 1, n°2, 1971, p. 49-65 ; également publié dans R. SCHECHNER, « Actuals », *Performance Theory*, op. cit., p. 35-66.

4 R. SCHECHNER, « Actuals », *Performance Theory*, op. cit., p. 38-39 : « *yearnings which have triggered not only an interest in primitive peoples but artistic movements that concretize that interest and start to satisfy those yearnings* ».

5 *Ibid.*, p. 39 : « *Wholeness* ».

6 Cette recherche s'inscrit dans le cadre du « holisme » que nous avons précédemment étudié.

7 *Ibid.* : « *Process and organic growth* ».

8 *Ibid.* : « *Concreteness* ».

9 *Ibid.* : « *Religious transcendental experience* ». Dans ces expériences, Richard Schechner rassemble pêle-mêle : « Le mysticisme, le chamanisme, le messianisme, les drogues psychédéliques, les épiphanies. Le zen, le yoga et d'autres voies d'accès à la vérité par la participation ou la formulation, comme dans [...] le yoga et le chant de mantras. Les aspirations eschatologiques : quel est le sens de la vie ? Donner un sens à toute expérience. Sacraliser la vie quotidienne. La poésie chantée, les groupes de rencontre, le théâtre expérimental, les marathons, les groupes de *training*, les performances réalisées dans et par des communautés, le tribalisme, les festivals de rock, les drogues, les trips, les pétages de plomb, les extases. » *Ibid.* : « *Mysticism, shamanism, messianism, psychedelics, epiphanies. Zen, yoga, and other ways to truth through participation or formulation, as in [...] yoga, and mantra-chanting. Eschatological yearnings: what is the meaning of life? Make all experience meaningful. Sacralize everyday living. Sung poetry, encounter groups, experimental theater, marathons, T-groups, performances made in and by communities, tribalism, rock festivals, drugs, trips, freak-outs, ecstasies.* »

10 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F.

tourna donc de manière croissante vers l'anthropologie¹ et l'étude des rituels, pour y chercher des moyens de fonder ou de régénérer la communauté, à travers la participation du public et l'accomplissement d'actions concrètes et efficaces, censées amener « une transformation, un changement d'état pour les participants, qui sont ainsi initiés aux rites de la communauté (théâtrale) à laquelle ils se trouvent associés et réunis² » : « Si le théâtre pouvait être *un jeu participatif initiatique* – écrit Schechner –, il pourrait être *à la fois divertissant et fatidique*³ ». Dans ses créations, cette recherche se traduit concrètement par la responsabilisation croissante des spectateurs au sein du processus de la performance, et par l'introduction d'actions « réelles » au sein des spectacles – en s'inspirant, comme nous l'avons vu, de ce que Richard Schechner appelait les rituels « écologiques⁴ », entremêlant les dimensions sociales, économiques, politiques et religieuses. Ainsi, dans l'adaptation que Richard Schechner fit, en 1975, de *Mother Courage and Her Children* [*Mère Courage et ses enfants*], d'après Bertolt Brecht, au milieu de la performance – qui durait près de cinq heures –, tous les participants, acteurs comme spectateurs, partageaient un repas préparé et servi par les membres du Performance Group : il s'agissait ainsi d'un événement « non-matricé⁵ », pour reprendre la formule de Michael Kirby, enchâssé au sein de la représentation. De la même façon, le déroulement de *Commune* était interrompu par un « jeu » enchâssé dans la représentation. Au milieu du spectacle, l'un des performeurs demandait à quinze spectateurs de se rassembler au centre de la salle, et leur annonçait que la performance était suspendue – et que c'était à eux de décider quand elle reprendrait, en quittant le centre et en rejoignant le cercle des spectateurs :

Lorsque [le performeur] énonçait ces conditions, il y avait un sentiment de choc dans la salle. Les performeurs, entendant que la performance était « arrêtée », se détendaient, prenaient un verre

TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, op. cit., p. 235 : « “Actuals” rivela la tardiva accettazione e aderenza alle posizioni di rifiuto dei modelli di vita della società contemporanea che l'altra cultura aveva proposto da tempo e che Schechner aveva rifiutato con il Dionysus in '69 ».

- 1 En 1968, Richard Schechner déclara ainsi : « J'ai consacré ma vie à l'anthropologie du théâtre ... Une partie de ma formation est le théâtre, l'autre est l'anthropologie. Si je devais faire un choix, je préférerais sans aucun doute l'anthropologie au théâtre ». R. SCHECHNER, « Una seconda forma di vita. Una tavola rotonda sul Workshop [Une seconde forme de vie. Une table ronde sur le workshop] », *Sipario*, n°272, décembre 1968, p. 27 ; cité dans V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale*, op. cit., p. 232 : « Ho dedicato la mia vita all'antropologia del teatro ... Parte della mia formazione è il teatro, parte è l'antropologia. Se dovessi fare una scelta preferirei decisamente l'antropologia al teatro ».
- 2 *Ibid.*, p. 237 : « una trasformazione, un cambiamento di stato per i partecipanti, che vengono così iniziati ai riti della comunità (teatrale) con cui si trovano associati e riuniti ».
- 3 R. SCHECHNER, « Actuals », *Performance Theory*, op. cit., p. 58 : « If theater could be an initiatory participatory game, it could be at once entertaining and fateful. » [Nous soulignons.] Par « fatidique », Richard Schechner entend qu'il pourrait s'agir d'expériences qui changent la vie de ceux qui y participent.
- 4 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, op. cit., p. 105 : « ecological ».
- 5 M. KIRBY, « The New Theatre [Le nouveau théâtre] », *TDR*, vol. 10, n°2 (Hiver, 1965), p. 25 : « non-matrixed ».

d'eau, parlaient entre eux [...]. Le public commençait à comprendre que le spectacle s'était arrêté. Ce n'était pas un tour. Un spectateur décrivit cela comme « le premier véritable entracte auquel j'aie jamais participé ». Habituellement, la pause était brève [...]. Un dimanche soir, cependant, la pause dura plus de trois heures¹.

Pendant ces pauses, les performeurs et les spectateurs se détendaient, discutaient, commentaient le spectacle, et commençaient à investir l'espace non pas comme un lieu théâtral, mais comme un lieu de vie ou comme un espace public. Richard Schechner rapporte que lorsque l'interruption dura trois heures – trois personnes étant restées au centre de la scène et refusant d'en partir, la performance ne pouvait pas, selon les règles annoncées, reprendre –, des débats, des disputes et des invectives éclatèrent entre les spectateurs qui voulaient voir la suite du spectacle, et les trois irréductibles qui exerçaient leur droit de rester au centre. Pour passer le temps, les acteurs et les spectateurs commencèrent à échanger et à faire connaissance, autour d'un café. Un groupe d'étudiants de l'Université de Columbia profita de l'espace pour faire une improvisation théâtrale. Certains spectateurs commencèrent à chanter, d'abord individuellement, puis en groupe, avant de se rassembler pour chanter ensemble autour des trois personnes qui empêchaient la reprise du spectacle. Richard Schechner a publié les notes qu'il prit suite à cet événement :

C'était trop pour eux. Ils ont pris leurs manteaux et se sont dirigés vers la porte. Un sentiment d'excitation et de triomphe m'a traversé. Même les Trois semblaient heureux. Pas seulement du fait de partir (enfin !) mais aussi parce que quelque chose s'était produit ; d'une certaine manière, ils avaient été la source d'une libération et d'une célébration. Lorsqu'ils sont arrivés à la porte, je suis allé vers la dame et l'ai serrée dans mes bras. Elle m'a répondu. Ils sont partis. [...] Le public est resté, non pas pour savoir ce qui se passait dans la pièce, mais pour être témoins de l'accomplissement même de la pièce. [...] L'événement qui avait lui-même été remis en question pendant trois heures s'accomplissait maintenant. Tout le monde y collaborait².

Ce processus, présenté comme un jeu, avec des règles simples, et donnant aux spectateurs une responsabilité dans le déroulement de l'événement performatif, contribuait ainsi à transformer – ou

-
- 1 R. SCHECHNER, « Audience Participation », *TDR*, *op. cit.*, p. 79 : « When [the performer] recited these conditions there was a sense of shock in the house. The performers, hearing that the performance was "stopped", relaxed, took a drink of water, talked to each other [...]. The audience began to understand that the show had stopped. Not a trick. One spectator described it as "the first real intermission I ever took part in". Usually, break was brief [...]. One Sunday night, however, the break lasted more than three hours. » Cet événement se produisit le 28 février 1971.
 - 2 *Ibid.*, p. 82 : « It was too much for them. They picked up their coats and moved towards the door. A feeling of excitement and triumph shot through me. Even the Three seemed happy. Not simply about leaving (at last !) but also because something had happened ; somehow they had been the source of liberation and celebration. As they got to the door, I went to the lady and embraced her. She responded. They left. [...] The audience remained not to find out what happened in the play, but to witness the play completing itself. [...] The event that had itself been in question for three hours was now completing itself. Everyone was collaborating in that. »

tout du moins à interroger – le mode de participation des spectateurs au sein de la performance, qui n'appartenait alors plus entièrement au champ de la représentation théâtrale. Elle devenait ainsi une zone aux contours flous, marquée par l'hésitation et la réflexivité, dissolvant les frontières entre « art et vie, structure sociale et structure théâtrale, fiction et réalité, [...] illusion scénique et action spontanée, acteur [...] et individu présentant sa propre essence humaine, [...] “organisation” et absence de structure¹ », et maintenant cet état d'indifférenciation en restant volontairement au seuil des uns et des autres : une « zone d'ambiguïté, une sorte de limbes sociales² » – que Victor Turner qualifiait de « liminoïde³ ».

4. L'amitié entre Richard Schechner et Victor Turner et la naissance des *performance studies*

C'est dans le courant des années soixante-dix, c'est-à-dire au moment où l'anthropologie commença à occuper une place prépondérante dans les travaux de Richard Schechner, que ce dernier rencontra l'anthropologue écossais Victor Turner, de quatorze ans son aîné. Cette rencontre donna naissance à une profonde amitié intellectuelle et humaine, et eut un impact considérable sur les travaux de l'un comme de l'autre : cette influence mutuelle poussa Victor Turner à élargir sa conception du théâtre et des « drames sociaux [*social dramas*⁴] » au champ plus large de la performance, ce qui l'amena à formuler, avec sa femme Edith Turner, l'idée de l'« ethnographie performative⁵ » – et joua un rôle essentiel dans le développement des *performance studies* par Richard Schechner. Avant d'en venir à cette rencontre, et d'étudier ses conséquences dans le travail des deux hommes, il est nécessaire de présenter rapidement certains concepts essentiels des travaux

1 V. VALENTINI, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) », F. CRUCIANI, F. MAROTTI, F. TAVIANI (éds.), *Biblioteca Teatrale, op. cit.*, p. 235 : « arte e vita, struttura sociale e teatrale, finzione e realtà, [...] illusione scenica e azione spontanea, attore [...] e individuo che si porge la propria essenza umana, [...] “organizzazione” e assenza di struttura ».

2 V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbology [Du liminal au liminoïde dans le jeu, le *flow* et le rituel : un essai de symbologie comparative] », *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play [Du Rituel au théâtre : Le sérieux humain du jeu]*, Performing Arts Journal Press, New York, 1982, p. 57 : « *area of ambiguity, a sort of social limbo* ».

3 Voir V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbology », *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play, op. cit.*, p. 20-60 ; précédemment publié dans V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbology [Du liminal au liminoïde dans le jeu, le *flow* et le rituel : un essai de symbologie comparative] », *Rice University Studies*, n°60, 1974, p. 53-92. Dans ce texte, Victor Turner forge le terme « liminoïde » pour désigner les phénomènes incarnant la « liminalité » dans les sociétés industrialisées. Nous développerons le sens de ces termes dans les pages suivantes.

4 Voir notamment V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society [Drames, terrains et métaphores : L'action symbolique dans la société humaine]*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

5 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography [Performer l'ethnographie] », *TDR*, vol. 26, n°2 (Été, 1982), p. 47 : « *performed ethnography* ».

de Victor Turner – notamment les notions de « liminalité », de « *communitas* », et de « drame social ». Après avoir commencé ses recherches anthropologiques en faisant du travail de terrain, avec sa femme Edith, chez les Ndembu en Zambie¹, pour en étudier les structures sociales et les processus rituels², Victor et Edith Turner s'installèrent aux États-Unis en 1964. Victor Turner commença par enseigner l'anthropologie à la Cornell University d'Ithaca, à New York, avant de partir pour l'Université de Chicago, en 1969 – puis pour l'Université de Virginie, à Charlottesville, à partir de 1977, où il enseigna jusqu'à sa mort, le 18 décembre 1983. Dans ses travaux sur les Ndembu, à partir de ses observations de terrain et en s'inspirant du modèle théâtral de la *Poétique* d'Aristote, Victor Turner commença à développer l'idée selon laquelle la résolution des crises dans la société suivait un modèle dramaturgique comparable à celui de la tragédie grecque. Il explique ainsi : « Les drames sociaux sont donc des unités de processus aharmoniques ou disharmoniques, qui se produisent dans des situations de conflit. Typiquement, ils présentent quatre phases principales d'action publique, accessibles à l'observation³ ». Ces phases sont :

1. La *brèche* dans des relations sociales régulières, régies par des normes [...]. Une telle brèche est signalée par la transgression publique et manifeste ou le non-respect délibéré d'une norme cruciale régissant les relations entre les parties. [...]
2. Après une brèche [...] survient une phase de *crise* de plus en plus grave, au cours de laquelle [...] la brèche a tendance à s'élargir [...]. Chaque crise publique présente ce que j'appelle désormais des caractéristiques liminales, puisqu'il s'agit d'un seuil entre des phases plus ou moins stables du processus social, mais ce n'est pas un *limen* sacré, encadré par des tabous et écarté des centres de la vie publique. Au contraire, il prend sa position menaçante dans le forum même et, pour ainsi dire, met au défi les représentants de l'ordre de lui faire face. [...]
3. Ceci nous amène à la troisième phase, l'*action réparatrice*. Afin de limiter la propagation de la crise, certains « mécanismes » d'ajustement et de réparation [...] sont rapidement mis en œuvre par les membres dirigeants ou structurellement représentatifs du système social perturbé. [...] Ils peuvent aller du conseil personnel et de la médiation ou de l'arbitrage informels à l'appareil

1 Ces recherches de terrain se firent sous les auspices de l'Institut Rhodes-Livingstone en Rhodésie du Nord [Zambie], à partir de 1950.

2 Voir la thèse de Victor Turner, publiée sous le titre V. TURNER, *Schism and Continuity in an African Society : A Study of Ndembu Village Life* [Schisme et continuité dans une société africaine : une étude de la vie de village des Ndembu], Manchester University, Manchester, 1957. Voir également V. TURNER, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual* [La Forêt des symboles. Aspects du rituel Ndembu], Cornell University Press, Ithaca, 1967 ; V. TURNER, *The Drums of Affliction : A Study of Religious Processes Among the Ndembu of Zambia* [Les Tambours d'affliction : Une étude des processus religieux chez les Ndembu de Zambie], Clarendon Press, Oxford, 1968 ; et V. TURNER, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure* [Le processus rituel : structure et anti-structure], Aldine, Chicago, 1969.

3 V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society* [Drames, terrains et métaphores : L'action symbolique dans la société humaine], Cornell University Press, Ithaca, 1974, p. 37 : « Social dramas, then, are units of aharmonic or disharmonic process, arising in conflict situations. Typically, they have four main phases of public action, accessible to observation. »

judiciaire et juridique formel, et, pour résoudre certains types de crise ou légitimer d'autres modes de résolution, à la performance de rituels. [...] La réparation, elle aussi, a des caractéristiques liminales, elle est « entre deux et au seuil¹ », et, en tant que telle, elle fournit une réplique et une critique distanciées des événements qui ont conduit à la « crise » et qui la composent. Cette réplique peut se faire dans l'idiome rationnel d'un processus judiciaire, ou dans l'idiome métaphorique et symbolique d'un processus rituel, selon la nature et la gravité de la crise. [...]

4. La phase finale que j'ai distinguée consiste soit dans la *réintégration* du groupe social perturbé, soit dans la reconnaissance sociale et la légitimation d'un schisme indissociable entre les parties en conflit² [...].

Cette lecture proposée par Victor Turner est intéressante et séduisante du fait de son élégance formelle, mais présente des limites évidentes : ce modèle théorique, informé par la *Poétique* d'Aristote, a tendance à lisser les événements pour les faire correspondre à une structure ayant un début, un milieu et une fin. Richard Schechner commente ainsi :

Les détails précis, les hauts et les bas, les nuances et les différences qui rendent l'analyse culturelle intéressante et éclairante sont réduits à l'uniformité. Tout conflit peut être analysé « en tant que³ » drame social – mais quelles nouvelles perspectives une telle analyse apporte-t-elle ?

-
- 1 La locution anglophone « *betwixt and between* » n'est pas aisée à traduire, les deux termes signifiant « entre ». « *Betwixt* » est toutefois une forme plus archaïque. En anglais, « *betwixt and between* » est une locution idiomatique désignant le fait de se trouver dans un état d'entre-deux et d'indécision, à mi-chemin entre deux alternatives, au seuil ou à la lisière, ni ici ni là – en connotant bien souvent une situation inconfortable : « *To feel betwixt and between* » signifie ainsi « se sentir entre deux eaux », « se sentir coincé ». La traduction idiomatique la plus appropriée pourrait être, à notre sens, l'expression « mi-figue, mi-raisin », qui traduit à la fois l'indifférenciation, l'hésitation, et l'inconfort. Toutefois, la connotation familière de cette expression ne nous semble pas appropriée pour traduire « *betwixt and between* ». C'est pourquoi nous avons choisi de proposer la traduction « entre-deux et au seuil », qui conserve la métaphore spatiale de la lisière et de l'hésitation entre deux directions, tout en faisant signe vers la « liminalité » théorisée par Victor Turner, le terme latin « *limen* » signifiant précisément le « seuil ».
- 2 V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, op. cit., p. 38-41 : « 1. Breach of regular, norm-governed social relations [...]. Such a breach is signaled by the public, overt breach or deliberate nonfulfillment of some crucial norm regulating the intercourse of parties. [...] 2. Following a breach [...] a phase of mounting crisis supervenes, during which [...] there is a tendency for the breach to widen [...]. Each public crisis has what I now call liminal characteristics, since it is a threshold between more or less stable phases of the social process, but it is not a sacred limen, hedged around by taboos and thrust away from the centers of public life. On the contrary, it takes up its menacing stance in the forum itself and, as it were, dares the representatives of order to grapple with it. [...] 3. This brings us to the third phase, redressive action. In order to limit the spread of crisis, certain adjustive and redressive “mechanisms” [...] are swiftly brought into operation by leading or structurally representative members of the disturbed social system. [...] They may range from personal advice and informal mediation or arbitration to formal judicial and legal machinery, and, to resolve certain kinds of crisis or legitimate other modes of resolution, to the performance of public ritual. [...] Redress, too, has its liminal features, its being “betwixt and between”, and, as such, furnishes a distanced replication and critique of the events leading up to and composing the “crisis.” This replication may be in the rational idiom of a judicial process, or in the metaphorical and symbolic idiom of a ritual process, depending on the nature and severity of the crisis. [...] 4. The final phase I distinguished consists either of the reintegration of the disturbed social group or of the social recognition and legitimization of an inseparable schism between contesting parties [...]. » [Italiques originaux.]
- 3 L'un des arguments essentiels de Richard Schechner dans le développement des *performance studies* est que tout objet peut être analysé « en tant que performance [*as performance*] », et que cette analyse peut révéler de nouvelles perspectives sur cet objet – comme nous l'avons vu avec l'analyse qu'il propose des attentats du 11 septembre 2001 « en tant que performance ».

Le seul avantage de cette théorie est qu'elle permet de distiller des circonstances très complexes en unités gérables¹.

La question qui se pose ici est celle de l'efficacité analytique de cette modélisation : si toutes les crises sociales peuvent indifféremment être analysées selon ces critères, que pouvons-nous réellement apprendre d'une telle analyse ? Comme nous le verrons, le même problème se pose à propos de la liminalité. Toutefois, cette description présente deux intérêts majeurs pour notre étude : premièrement, elle témoigne de l'apparition, dans le vocabulaire de Victor Turner, du terme de « liminalité », au début des années soixante-dix, et de l'intégration de ce terme dans sa réflexion sur les structures sociales ; deuxièmement, elle montre la profonde conviction de Victor Turner du fait que les sphères de l'art, du rituel, et de la vie sociale ne sont pas séparées, mais au contraire intimement mêlées, et qu'elles produisent des effets les unes sur les autres. En effet, selon Turner, les rituels, spectacles et performances peuvent contribuer aux « actions de réparation » cherchant à restaurer le tissage du groupe en crise, en fournissant une « réplique et une critique distanciées² des événements qui ont conduit à la “crise” et qui la composent³ ». Cet entrelacement et cette influence mutuelle entre le « drame social » et la performance artistique, cette « relation très fluide entre les processus esthétiques et processus sociaux⁴ », étaient également, comme nous l'avons vu, au cœur des préoccupations de Richard Schechner, et constituèrent ainsi l'un des principaux terrains d'échange et de discussions entre les deux hommes. Toutefois, Richard Schechner n'adhérait pas entièrement au modèle linéaire proposé par Victor Turner⁵, et leurs débats menèrent au

1 R. SCHECHNER, « Social drama [Drame social] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 76 : « *The precise details, the ups and downs, the nuances and differences that make cultural analysis interesting and enlightening are pressed into sameness. Any conflict can be analyzed “as” social drama – but what new insights does such an analysis yield? The one advantage to the theory is that it is helpful in distilling very complicated circumstances into manageable units.* »

2 Victor Turner affirme ainsi : « Le drame scénique, lorsqu'il est destiné à faire plus que divertir – bien que le divertissement soit toujours l'un de ses objectifs vitaux – est un métacommentaire, explicite ou implicite, conscient ou non, des grands drames sociaux de son contexte social (guerres, révolutions, scandales, changements institutionnels). » V. TURNER, E. TURNER (éd.), *On The Edge of the Bush : Anthropology as Experience [À la lisière de la brousse : L'Anthropologie comme expérience]*, University of Arizona Press, Tucson, 1985, p. 300-301 : « *The stage drama, when it is meant to do more than entertain – though entertainment is always one of its vital aims – is a metacommentary, explicit or implicit, witting or unwitting, on the major social dramas of its social context (wars, revolutions, scandals, institutional changes).* » Les résonances entre cette affirmation et celles de Richard Schechner, lorsqu'il parle de la « tresse efficacité-divertissement », sont frappantes, et témoignent de l'influence mutuelle des théories de l'un et de l'autre. Ces théories ont été largement élaborées à partir de leurs échanges écrits et oraux, de leurs conversations et de leurs travaux en commun, au sein d'une petite « constellation » de chercheurs et de praticiens rassemblés autour des *performance studies*.

3 V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, op. cit., p. 41 : « *a distanced replication and critique of the events leading up to and composing the “crisis.”* »

4 R. SCHECHNER, « Social drama [Drame social] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 76 : « *very fluid relationship between aesthetic processes and social processes* ».

5 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 818 : « La grande contribution de Victor a été de dire que la vie quotidienne suit dans une certaine mesure le modèle d'une tragédie aristotélicienne. Mais bien sûr, c'était un modèle auto-réalisateur, car il a utilisé les mêmes pièces qu'Aristote pour démontrer son point de vue ! Ma contribution a été de dire “oui, c'est vrai”, mais j'ai développé ce modèle en sablier de la réalité sociale – qui est un peu plus ouvert que le

développement d'un autre modèle, décrivant un « processus continu et sans fin dans lequel les drames sociaux affectent les drames esthétiques et vice versa¹ ». Richard Schechner explique ainsi ce modèle :

[...] les actions visibles de tout drame social sont informées, façonnées et guidées par des principes esthétiques et des dispositifs de performance/rhétorique. Réciproquement, les pratiques esthétiques visibles d'une culture sont informées, façonnées et guidées par les processus d'interaction sociale [...]. Le politicien, l'activiste, l'avocat ou le terroriste utilisent tous des techniques de performance – mise en scène, façons de s'adresser à divers publics, décor, etc. – pour présenter, démontrer, protester ou soutenir des actions sociales spécifiques – actions destinées à maintenir, modifier ou renverser l'ordre social existant. Réciproquement, les artistes s'inspirent des actions accomplies dans la vie sociale, des « événements réels », non seulement comme matériaux à mettre en scène, mais aussi comme thèmes, rythmes et modèles de comportement et de représentation. [...] Une autre façon d'exprimer cette relation est de dire que toute performance – esthétique ou sociale – est à la fois efficace et divertissante².

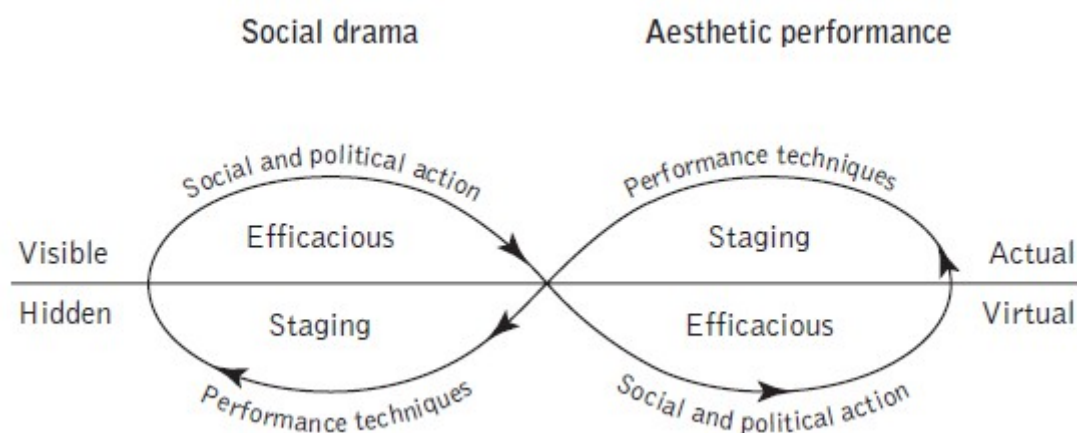


Fig. 3 : *The mutual positive feedback relationship of social dramas and aesthetic performances. [La relation de rétroaction positive mutuelle entre les drames sociaux et les performances esthétiques], R. SCHECHNER, « Social drama [Drame social] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 77. (Schéma reproduit avec l'autorisation de l'auteur.)*

modèle du drame social, “rupture – crise – actions réparatrices – réintégration”, qui est complètement aristotélicien.»

- 1 *Ibid.* : « an ongoing and never-ending process whereby social dramas affect aesthetic dramas and vice versa ».
- 2 R. SCHECHNER, « Social drama [Drame social] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 76 : « [...] the visible actions of any given social drama are informed, shaped, and guided by aesthetic principles and performance/rhetorical devices. Reciprocally, a culture's visible aesthetic practices are informed, shaped, and guided by the processes of social interaction [...]. The politician, activist, lawyer, or terrorist all use techniques of performance – staging, ways of addressing various audiences, setting, etc. – to present, demonstrate, protest, or support specific social actions – actions designed to maintain, modify, or overturn the existing social order. Reciprocally, artists draw on actions performed in social life, “real events,” not only as materials to be enacted but as themes, rhythms, and models of behavior and representation. [...] Another way of putting this relationship is to say that every performance – aesthetic or social – is both efficacious and entertaining. »

Abandonnant la logique linéaire du modèle aristotélien proposé par Victor Turner, le point de référence de cette modélisation passa ainsi « du théâtre à l'art performatif, à des œuvres influencées par la peinture, la musique et d'autres arts, qui n'ont pas de crises ni de résolution, mais qui sont tout de même clairement des performances¹ » – « parce qu'elles posent des réalités alternatives de comportement² ». Nourri par ses échanges avec Richard Schechner, Victor Turner présenta lui-même ce modèle dans son livre *À la lisière de la brousse : L'Anthropologie comme expérience*³, qui fut édité et publié à titre posthume par Edith Turner, en 1985 – ce qui témoigne de la profonde influence mutuelle de ces deux théoriciens.

La seconde notion essentielle développée par Victor Turner fut la « liminalité⁴ ». L'anthropologue Arnold Van Gennep, en étudiant ce qu'il a appelé les « Rites de Passage⁵ » – par exemple les rites d'initiation ou de passage à l'âge adulte, ou encore les rites de naissance, les mariages ou les funérailles, qui opèrent tous un passage d'une situation ou d'une constellation sociale ou existentielle à une autre –, a défini qu'ils se déroulaient tous selon trois temps : d'abord une séparation des futurs initiés d'avec leur condition existante, marquée par des « Rites de séparation⁶ » ; puis une phase de seuil et de transition, marquée par des « Rites de marge⁷ » ; et finalement une phase de retour à une condition nouvelle, marquée par des « Rites d'agrégation⁸ ». Arnold Van Gennep précise : « Si donc le schéma complet des rites de passage comporte en théorie des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation), il s'en faut que dans la pratique il y ait une équivalence des trois groupes, soit pour leur importance, soit pour leur degré d'élaboration⁹ ». Le mot latin « *limen* » signifiant le « seuil », les rites *préliminaires*, *liminaires* et *postliminaires* constituent ainsi les étapes qui entourent et encadrent le franchissement d'un seuil, à une étape donnée de la vie des initiés. Ainsi, selon l'anthropologue, les cérémonies funéraires auront tendance à accentuer les rites de séparation, et les mariages à accentuer les rites

1 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 818.

2 *Ibid.*

3 Voir V. TURNER, E. TURNER (éd.), *On The Edge of the Bush : Anthropology As Experience [À la lisière de la brousse : L'Anthropologie comme expérience]*, University of Arizona Press, Tucson, 1985, p. 300. Le titre même de ce livre témoigne du champ sémantique qui nourrissait en profondeur la pensée de Victor Turner, et qui est contenu dans l'intraduisible expression « *betwixt and between* », que nous avons choisi de rendre par « entre-deux et au seuil » : dans ses écrits reviennent en permanence, comme un arrière-pays structurant sa réflexion, les lisières et les confins, les frontières et les bornes, le seuil et l'orée, la marge et la périphérie, la croisée des chemins.

4 Nous avons formulé certaines des analyses qui suivent dans l'article S. LHULLERY, « La Nostalgie du Monde ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine », A. GEFEN, P. KRAUSE (dirs.), *Revue des Sciences Humaines*, n° 347, *Refaire Monde*, juillet-septembre 2022, p. 98-100.

5 Voir A. VAN GENNEP, *Les Rites de passage*, Émile Nourry, Paris, 1909.

6 *Ibid.*, p. 20.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 *Ibid.* [Italiques originaux.]

d'agrégation. Toutefois, dans sa lecture d'Arnold Van Gennep, ce sont les rites de marge qui ont retenu l'attention de Victor Turner : il considérait ainsi la « liminalité » comme la phase la plus importante du rituel, notamment dans le contexte des rites d'initiation, car c'est au cours de cette phase qu'ont lieu, selon lui, les véritables transformations opérées par le processus rituel – les phases préliminaires et postliminaires constituant simplement des seuils ou des bornes permettant d'encadrer et de structurer ces transformations. Michael Houseman, dans son livre *Naven ou le donner à voir*, fait un résumé très efficace de la théorie de Turner :

Typiquement, au début du rite d'initiation, les novices sont conduits, généralement de force, en un lieu secret, loin des regards des non-initiés (séparation). À la fin du rite, ils reviennent au village ; en les acclamant, le public, composé à la fois des non-initiés et des initiés, reconnaît qu'ils sont capables, en vertu de leur expérience rituelle, d'assumer leur nouveau rôle d'adultes (agrégation). C'est au cours de l'étape centrale, liminale, en un lieu coupé du monde quotidien du village, que sont forgées les identités nouvelles des néophytes. Dépouillés des attributs de leur vie passée (et en réalité de certains attributs culturels : noms, vêtements, langue, etc.), ils sont soumis aux épreuves et aux brimades que leur imposent les initiateurs. On leur révèle des objets, des gestes et des mots secrets et mystérieux, on leur inflige des marquages corporels spéciaux (circoncision, scarification), etc. Dans cette phase essentielle et cachée du processus rituel, durant laquelle s'effacent les distinctions propres à l'existence courante, Victor Turner voit l'expression d'un ordre relationnel différent de celui qui gouverne la vie en société, un ordre relationnel qu'il appelle la *communitas*¹.

Ainsi, dans cette phase que Victor Turner définit comme un « chaos fécond, un néant fertile, un réservoir de possibilités² », les « entités liminales³ » – c'est-à-dire les participants au rituel, mais également tous les éléments, objets, lieux, mots ou symboles qui sont compris dans le réseau complexe de relations qui se tisse dans le rituel – ne sont « ni ici ni là ; elles se situent entre-deux et au seuil des positions assignées et disposées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial⁴ ». La liminalité est donc définie, dans son essence, par l'ambiguïté et l'indétermination, et fréquemment associée « à la mort, à la gestation, à l'invisibilité, à l'obscurité, à la bisexualité, à la

1 M. HOUSEMAN, C. SEVERI, « Les rites de passage », *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009, p. 132.

2 V. TURNER, « Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama ? [Existe-t-il des universaux de la performance dans le mythe, le rituel et le théâtre ?] », W. APPEL, R. SCHECHNER (éds.), *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual [Par des moyens performatifs : Études interculturelles du théâtre et des rituels]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 12 : « a fructile chaos, a fertile nothingness, a storehouse of possibilities ».

3 V. TURNER, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure [Le processus rituel : structure et anti-structure]*, Aldine, Chicago, 1969, p. 95 : « Liminal entities ».

4 *Ibid.* : « neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial ».

nature sauvage, et à une éclipse de soleil ou de lune¹ ». Les initiés sont conduits à l'écart de la communauté, coupés de leur monde et plongés dans des « limbes sociales² » dans lesquelles les règles et les catégories habituelles s'effacent : ils ne sont ainsi plus des enfants, mais pas encore des adultes, ni humains ni animaux, ni hommes ni femmes, ni bons ni mauvais, ni sauvages ni civilisés, ni sages ni fous, ni vivants ni morts – ou bien ils sont tout cela à la fois, incarnant simultanément des catégories normalement mutuellement exclusives³. Cette « riche prolifération de symboles liminaux⁴ » amène donc les initiés, dans un premier temps, à se défaire de leur identité, à remettre en question les valeurs et les symboles de leur culture – ce qui entraîne une forme de « déconstruction et recombinaison ludiques de configurations culturelles familières, [... qui] obligent les adeptes du rituel à réfléchir sur leur société [... et] sur les valeurs fondamentales de leur ordre social et cosmologique⁵ ». Ainsi, en s'opposant à une lecture fonctionnaliste, Victor Turner ne considèrerait pas le rituel comme « un moyen de conserver et de transmettre les connaissances culturelles traditionnelles et les schémas de comportement individuels⁶ », dans le but de maintenir la cohésion du groupe à travers la réaffirmation périodique de ses valeurs et de ses institutions ; mais au contraire, comme un espace-temps privilégié dans lequel ces valeurs et ces structures pouvaient être périodiquement remises en question, réévaluées et transformées. Richard Schechner explique ainsi que la « phase liminale fascinait Turner parce qu'il y reconnaissait la possibilité pour le rituel d'être créatif, de créer de nouvelles situations, identités et réalités sociales⁷ » – un point de vue qu'il

1 *Ibid.* : « Thus, liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon ».

2 V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbology », *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, *op. cit.*, p. 24 : « social limbo ».

3 Victor Turner souligne l'importance de cette ambiguïté identitaire dans les lieux et les symboles utilisés pendant ces rituels : « [...] androgynes, à la fois mâles et femelles, figures thériomorphes, à la fois animaux et hommes ou femmes, anges, sirènes, centaures, lions à tête d'homme, et ainsi de suite, combinaisons monstrueuses d'éléments tirés de la nature et de la culture. Certains symboles représentent à la fois la naissance et la mort, le ventre et le tombeau, comme les cavernes ou les camps soustraits au regard de tous ». V. TURNER, « Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama ? », W. APPEL, R. SCHECHNER (éds.), *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual*, *op. cit.* p. 11 : « androgynes, at once male and female, theriomorphic figures, at once animals and men or women, angels, mermaids, centaurs, human-headed lions, and so forth, monstrous combinations of elements drawn from nature and culture. Some symbols represent both birth and death, womb and tomb, such as caverns or camps secluded from everyday eyes ». La figure du *Trickster*, que nous avons précédemment évoquée, est ainsi une incarnation absolue de la liminalité.

4 V. TURNER, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure*, *op. cit.*, p. 96 : « rich proliferation of liminal symbols ».

5 M. DEFLEM, « Ritual, Anti-structure, and Religion : A Discussion of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis [Rituel, anti-structure et religion : une discussion de l'analyse symbolique processuelle de Victor Turner] », *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 30, n°1, 1991, p. 14 : « ludic deconstruction and recombination of familiar cultural configurations, [... which] force the ritual adepts to think about their society [... and] the basic values of their social and cosmological order ».

6 R. SCHECHNER, « The Future of Ritual [Le Futur du rituel] », *The Future of Ritual – Writings on Culture and Performance [Le Futur du rituel – Écrits sur la culture et la performance]*, Routledge, Londres et New York, 1993, p. 258 : « a means of conserving and transmitting traditional cultural knowledge and individual patterns of behavior ».

7 R. SCHECHNER, « Rituals as liminal performances [Les rituels en tant que performances liminales] », *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, p. 66 : « The liminal phase fascinated Turner because he recognized in it a

partage entièrement, en affirmant lui-même : « Il est également clair que les rituels ne sont pas des *coffres-forts d'idées acceptées* mais, dans bien des cas, des *systèmes performatifs dynamiques générant de nouveaux matériaux* et recombinaison des actions traditionnelles de manière nouvelle¹ ». Ainsi, la « liminalité anti-structurelle fournie dans les noyaux des formes rituelles et esthétiques² » est caractérisée, d'une part, par une saturation symbolique permettant une forme de recombinaison ludique des symboles et des valeurs de la société ; et d'autre part, par une « simplification radicale des relations, l'autorité absolue des initiateurs sur les novices s'accompagnant d'une égalité absolue entre les novices eux-mêmes³ » – ce qui est, selon Victor Turner, au fondement de l'expérience d'intense proximité qu'il nomme la « *communitas*⁴ » :

Dans la liminalité, la *communitas* tend à caractériser les relations entre ceux qui traversent conjointement la transition rituelle. Les liens de la *communitas* sont anti-structurels dans le sens où ce sont des relations indifférenciées, égalitaires, directes, existantes, non-rationnelles, existentielles, [de l'ordre du] Je-Tu⁵ [...]. La *communitas* est spontanée, immédiate, concrète – elle n'est pas façonnée par des normes, elle n'est pas institutionnalisée, elle n'est pas abstraite. La *communitas* diffère de la camaraderie que l'on trouve souvent dans la vie quotidienne qui, bien qu'informelle et égalitaire, relève toujours du domaine général de la structure, qui peut inclure des rituels d'interaction⁶. La *communitas*, pour reprendre une expression de Durkheim, est « de la vie sérieuse⁷ » [...]. Dans l'histoire de l'humanité, je constate une tension continue entre structure et *communitas*, à tous les niveaux d'échelle et de complexité. La structure, ou tout ce qui sépare les personnes, définit leurs différences, et contraint leurs actions, est un pôle dans un champ chargé, dont le pôle opposé est la *communitas*, ou l'anti-structure, le « sentiment d'humanité⁸ »

possibility for ritual to be creative, to make new situations, identities, and social realities. »

- 1 R. SCHECHNER, « The Future of Ritual », *The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance*, op. cit., p. 228 : « It is also clear that rituals are not safe deposit vaults of accepted ideas but in many cases dynamic performative systems generating new materials and recombining traditional actions in new ways. » [Nous soulignons.]
- 2 V. TURNER, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure*, op. cit., p. vii : « antistructural liminality provided in the cores of ritual and aesthetic forms ».
- 3 M. HOUSEMAN, C. SEVERI, « Les rites de passage », *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, op. cit., p. 133.
- 4 Victor Turner précise à propos de ce terme : « Je préfère le terme latin de “*communitas*” à “communauté”, pour distinguer cette modalité de relation sociale d'un “espace de vie commune”. » V. TURNER, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure*, op. cit., p. 96 : « I prefer the Latin term “*communitas*” to “community”, to distinguish this modality of social relationship from an “area of common living”. »
- 5 Martin Buber, dont les œuvres comptaient comme nous l'avons vu parmi les lectures essentielles de Grotowski, était ainsi également une référence importante pour Victor Turner. Voir notamment M. BUBER, W. KAUFMAN (trad.), *I and Thou [Je et Tu]*, Touchstone, New York, 1970.
- 6 Victor Turner fait ici une référence implicite à E. GOFFMAN, *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior [Rituel d'interaction : Essais sur le comportement face à face]*, Doubleday, Garden City, 1967. Voir également E. GOFFMAN, A. ACCARDO, A. KIHM (trads.), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973.
- 7 Voir É. DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1912, p. 508 : « Un rite est donc autre chose qu'un jeu ; il est de la vie sérieuse. »
- 8 Voir notamment D. HUME, P. BARANGER, P. SALTEL (trads.), *Enquête sur les principes de la morale*, Garnier-

égalitaire dont parle David Hume, qui représente le désir d'une relation totale, sans médiation, de personne à personne, une relation qui, cependant, ne confond pas l'une dans l'autre, mais sauvegarde leur unicité dans l'acte même de réaliser leur communauté¹. La *communitas* ne fusionne pas les identités ; elle les libère de la conformité aux normes générales, bien que cette condition soit nécessairement transitoire si la société doit continuer à fonctionner de manière ordonnée².

Ainsi, la dimension liminale du processus rituel « ouvre un espace-temps de *jeu anti-structurel*³ », offrant périodiquement aux membres du groupe la possibilité de remettre en question, de transformer et de réinventer les symboles et les valeurs de ce groupe de manière ludique – ce qui résonne profondément avec les aspirations de Schechner, qui comme nous l'avons vu affirme : « Si le théâtre pouvait être *un jeu participatif initiatique*, il pourrait être *à la fois divertissant et fatidique*⁴ ». La question du « jeu » comme activité sérieuse, transformatrice et subversive tient ainsi une place essentielle tant dans la pensée de Richard Schechner que dans celle de Victor Turner – comme en témoigne le titre même de son livre, *Du Rituel au théâtre : le sérieux humain du jeu*⁵. Dans sa conférence intitulée « *Body, Brain, and Culture* [Corps, cerveau et culture]⁶ », qui fut l'une

Flammarion, Paris, 1991. Voir également M.-A. AUDY, *Les Sympathies dans l'œuvre de David Hume*, thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Daniel Dumouchel, Université de Montréal, 2014.

- 1 Cette affirmation rejoint l'analyse que nous avons proposée de la relation qui se tissait entre les spectateurs-témoins et les acteurs du Théâtre Laboratoire à travers l'« acte total » – une relation que nous avons définie comme une sensation d'intimité profonde, qui n'était pourtant pas un débordement ou une fusion dans l'autre, mais au contraire un recentrement, une « intense liaison où ce qui est lié est ensemble dans la mesure où l'un est d'autant plus lui-même qu'il est uniquement pour et par l'autre, dans l'exigeante fidélité à soi ». Voir M. HEIDEGGER, F. FÉDIER (trad.), *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1988, p. 27, note de traduction n°7.
- 2 V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, op. cit., p. 274 : « *In liminality, communitas tends to characterize relationships between those jointly undergoing ritual transition. The bonds of communitas are anti-structural in the sense that they are undifferentiated, equalitarian, direct, extant, nonrational, existential, I-Thou [...] relationships. Communitas is spontaneous, immediate, concrete – it is not shaped by norms, it is not institutionalized, it is not abstract. Communitas differs from the camaraderie often found in everyday life, which, though informal and egalitarian, still falls within the general domain of structure, which may include interaction rituals. Communitas, to borrow a phrase of Durkheim's, is “de la vie sérieuse”, [...] part of the “serious life”. [...] In human history, I see a continuous tension between structure and communitas, at all levels of scale and complexity. Structure, or all that which holds people apart, defines their differences, and constrains their actions, is one pole in a charged field, for which the opposite pole is communitas, or anti-structure, the egalitarian “sentiment for humanity” of which David Hume speaks, representing the desire for a total, unmediated relationship between person and person, a relationship which nevertheless does not submerge one in the other but safeguards their uniqueness in the very act of realizing their commonness. Communitas does not merge identities; it liberates them from conformity to general norms, though this is necessarily a transient condition if society is to continue to operate in an orderly fashion.* »
- 3 R. SCHECHNER, « The Future of Ritual », *The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance*, op. cit., p. 233 : « *the ritual process opens up a time/space of antistructural playfulness* ». [Nous soulignons.]
- 4 R. SCHECHNER, « Actuals », *Performance Theory*, op. cit., p. 58 : « *If theater could be an initiatory participatory game, it could be at once entertaining and fateful.* » [Nous soulignons.]
- 5 V. TURNER, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, op. cit.
- 6 Cette intervention fut prononcée dans le cadre d'un colloque intitulé « *Ritual in Human Adaptation* [Le Rituel dans l'adaptation humaine] », organisé à Chicago par l'Institut sur la Religion à l'Ère de la Science [*Institute on Religion in an Age of Science*] et le Centre d'Études Avancées sur la Religion et la Science [*Center for Advanced Study in Religion and Science*], du 12 au 14 novembre 1982.

de ses dernières interventions publiques avant sa mort et que Jean-Marie Pradier qualifie d'« ultime leçon testamentaire¹ », en s'appuyant sur l'apport des neurosciences, Victor Turner affirma ainsi l'importance des fonctions génératives et subversives du jeu – tout en soulignant la résistance de ce phénomène à l'analyse et à la conceptualisation, en l'associant à la figure du « *Trickster*² », incarnation même de la liminalité :

Le jeu est une essence volatile, parfois dangereusement explosive, que les institutions culturelles cherchent à mettre en bouteille ou à contenir dans les flacons des jeux de compétition, de hasard et de force, dans les modes de simulation comme le théâtre, et dans la désorientation contrôlée, des montagnes russes à la danse derviche [...]. Pourtant, bien qu'elle soit pour ainsi dire « en roue libre », la roue du jeu nous révèle [...] la possibilité de changer nos objectifs et, par conséquent, de restructurer ce que notre culture considère comme la réalité. [...] Le jeu est un sceptique aux ailes et aux doigts légers, un Puck entre le monde diurne de Thésée et le monde nocturne d'Obéron, remettant en question les hypothèses chères aux deux hémisphères [du cerveau], aux deux mondes. Le jeu n'a rien de sacré ; il est irrévérencieux et est protégé dans le monde des luttes de pouvoir par son apparente insignifiance et son costume de clown³.

L'interaction profonde du jeu et du rituel – du divertissement et de l'efficacité – au sein de la liminalité ouvre ainsi, selon Victor Turner, un espace dans lequel peut avoir lieu cette sensation de « *communitas* spontanée⁴ ». La quête grotowskienne d'une « relation humaine qui transcende la relation professionnelle⁵ », d'une relation authentique, sincère et profonde, à travers « l'arrachage des masques, la révélation de l'être réel [et de] la totalité des réactions charnelles et psychiques [...] avec une pleine conscience des responsabilités que cela implique⁶ », semble ainsi constituer une

-
- 1 J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics*, n°4, L'Entretemps, Montpellier, printemps 2009, p. 91.
 - 2 V. TURNER, « Body, Brain, and Culture [Corps, cerveau et culture] », *Performing Arts Journal*, vol. 10, n°2, 1986, p. 34 : « *Trickster* ». La transcription de cette importante conférence fut initialement publiée dans *Zygon : Journal of Religion & Science*, vol. 18, n°3, 1983, p. 221-246.
 - 3 *Ibid.*, p. 31-34 : « *Playfulness is a volatile, sometimes dangerously explosive essence, which cultural institutions seek to bottle or contain in the vials of games of competition, chance, and strength, in modes of simulation such as theatre, and in controlled disorientation, from roller coasters to dervish dancing [...]. Yet, although "spinning loose" as it were, the wheel of play reveals to us [...] the possibility of changing our goals and, therefore, the restructuring of what our culture states to be reality. [...] Play is a light-winged, light-fingered sceptic, a Puck between the day world of Theseus and the night world of Oberon, putting into question the cherished assumptions of both hemispheres, both worlds. There is no sanctity in play; it is irreverent and is protected in the world of power struggles by its apparent irrelevance and clown's garb.* » De même, le jeu occupe une large place dans la pensée de Richard Schechner, qui lui a dédié une section entière de son introduction aux *performance studies*. Voir R. SCHECHNER, « Play [Le jeu] », *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, p. 89-122.
 - 4 V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbolology », *From Ritual to Theatre*, *op. cit.*, p. 47 : « *spontaneous communitas* ».
 - 5 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, *op. cit.*, p. 303 : « *a human relation transcending the professional relation.* »
 - 6 J. GROTOWSKI, « Exposé des principes », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 213-214.

incarnation de cette recherche. Selon Victor Turner, les rituels qui rythment l'existence des sociétés traditionnelles fournissent, au sein même de la structure sociale, des espaces de liminalité anti-structurelle, qui permettent une transgression momentanée, souvent festive et jubilatoire, des normes sociales – bien que cette transgression, organisée et encadrée structurellement, soit « nécessairement transitoire si la société doit continuer à fonctionner de manière ordonnée¹ ». Ces événements, comme les carnavaux et charivaris, peuvent ainsi servir à évacuer périodiquement les tensions au sein de la société – ce qui en fait d'excellentes « actions réparatrices² » dans le cadre de la résolution des « drames sociaux » :

Ainsi, le liminal tribal, aussi exotique soit-il en apparence, ne peut jamais être beaucoup plus qu'une subversion vacillante. Il est mis au service de la normativité presque aussitôt qu'il apparaît. Pourtant, je le vois comme une sorte de capsule ou de poche institutionnelle qui contient le germe des futurs développements sociaux, du changement sociétal [...]. L'innovation peut avoir lieu dans [les sphères où prévalent le droit et la coutume, ainsi que les modes de contrôle social qui leur sont associés], mais le plus souvent elle se produit dans les interfaces et les espaces liminaux, puis elle est *légitimée* dans les secteurs centraux³.

Réfléchissant à la place des rituels dans le monde contemporain, Victor Turner établit alors une distinction entre les « phénomènes liminaux⁴ » qui ont lieu de manière prédominante dans les sociétés traditionnelles, tribales et agraires, et les « phénomènes liminoïdes⁵ », dans les sociétés industrialisées. En effet, ces dernières, du fait de la fragmentation et de l'éclatement des structures traditionnelles, n'offrent pas ces occasions, prévues dans l'organisation même des sociétés tribales, de faire l'expérience de la liminalité et de la *communitas* – c'est-à-dire, de rituels. Toutefois, le besoin d'échapper temporairement aux engagements structurels et sociaux n'a pas pour autant disparu dans les sociétés industrialisées – bien au contraire : comme nous l'avons vu, Victor Turner définit l'équilibre de la société comme une « tension continue entre structure et *communitas* [...] ». La structure, ou tout ce qui sépare les personnes, définit leurs différences, et contraint leurs actions, est

1 V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, op. cit., p. 274 : « *this is necessarily a transient condition if society is to continue to operate in an orderly fashion.* »

2 *Ibid.*, p. 39 : « *redressive action[s]* »

3 V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbology », *From Ritual to Theatre*, op. cit., p. 44-45 : « *Thus, the tribal liminal, however exotic in appearance, can never be much more than a subversive flicker. It is put into the service of normativeness almost as soon as it appears. Yet I see it as a kind of institutional capsule or pocket which contains the germ of future social developments, of societal change [...]. Innovation can take place in [the spheres where law and custom, and the modes of social control ancillary to these, prevail], but most frequently it occurs in interfaces and limina, then becomes legitimated in central sectors.* »
[Italiques originaux]

4 *Ibid.*, p. 53 : « *liminal phenomena* ».

5 *Ibid.*, p. 54 : « *liminoid phenomena* ».

un pôle dans un champ chargé, dont le pôle opposé est la *communitas*, ou l'anti-structure¹ ». Par conséquent, en réponse à ce besoin anti-structurel apparaissent une multitude de phénomènes cherchant à « récupérer la force et l'unité de la liminalité traditionnelle² », des phénomènes que Victor Turner appelle « liminoïdes » : spectacles, performances, ateliers de théâtre, *Happenings*, fêtes, concerts, festivals, parades, grands rassemblements, thérapies de groupes, jeux, divertissements, sports, loisirs, marches, manifestations, pèlerinages³ – tous ces événements offrent un cadre alternatif en dehors des normes sociales et comportementales quotidiennes, un espace de transition dans lequel les participants peuvent expérimenter de nouvelles manières d'entrer en relation aux autres, d'échanger et de se rencontrer, en reconnaissant leur humanité commune. Victor Turner appelle ainsi « *communitas* spontanée⁴ » cette expérience de « confrontation directe, immédiate et totale des identités humaines⁵ », non gouvernée par un appareil idéologique, et qu'il décrit comme un état de « grâce⁶ », un « éclair de compréhension mutuelle et lucide au niveau existentiel⁷ » – par opposition à la « *communitas* idéologique⁸ » ou à la « *communitas* normative⁹ », désignant des groupes tentant « d'encourager et de maintenir des relations de *communitas* spontanée sur une base plus ou moins permanente¹⁰ », souvent en s'appuyant sur un système idéologique religieux¹¹. Ces concepts de « liminalité » et de « *communitas* », malgré – ou peut-être du fait de –

1 V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, op. cit., p. 274 : « a continuous tension between structure and *communitas* [...]. Structure, or all that which holds people apart, defines their differences, and constrains their actions, is one pole in a charged field, for which the opposite pole is *communitas*, or anti-structure »

2 R. SCHECHNER, « *Limens*, lintels and stages [*Limens*, linteaux et scènes] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 67 : « recuperate the force and unity of traditional liminality ».

3 Victor et Edith Turner travaillèrent conjointement sur les pèlerinages comme formes contemporaines de la liminalité. Voir notamment E. TURNER, V. TURNER, *Images and Pilgrimage in Christian Culture : Anthropological Perspectives [Images et pèlerinage dans la culture chrétienne : perspectives anthropologiques]*, Columbia University Press, New York, 1978.

4 V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbology », *From Ritual to Theatre*, op. cit., p. 47 : « spontaneous *communitas* ».

5 *Ibid.* : « direct, immediate and total confrontation of human identities ».

6 *Ibid.*, p. 49 : « grace ».

7 *Ibid.*, p. 48 : « a flash of lucid mutual understanding on the existential level ».

8 *Ibid.* : « ideological *communitas* ».

9 *Ibid.*, p. 49 : « normative *communitas* ».

10 *Ibid.* : « foster and maintain relationships of spontaneous *communitas* on a more or less permanent basis ».

11 Richard Schechner résume ainsi : « La *communitas* normative est ce qui se passe pendant la communion dans une messe épiscopale ou catholique romaine. La congrégation est unie “en Christ” par l'Eucharistie. Cependant, tous les fidèles ne se sentent pas forcément “en Christ” à ce moment-là. La *communitas* est “officielle”, “ordonnée”, “imposée”. La *communitas* spontanée – la préférée de Turner – est différente, presque l'inverse. La *communitas* spontanée se produit lorsqu'une congrégation ou un groupe s'enflamme dans l'Esprit. Elle peut aussi être séculaire, comme lorsqu'une équipe sportive joue si bien que chaque joueur se sent dans la tête des autres. » R. SCHECHNER, « *Communitas* and anti-structure [*Communitas* et anti-structure] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 70 : « Normative *communitas* is what happens during communion in an Episcopal or Roman Catholic service. The congregation is united “in Christ” by the Eucharist. However, not every congregant may feel “in Christ” at that moment. The *communitas* is “official”, “ordained”, “imposed”. Spontaneous *communitas* – Turner's favorite – is different, almost the opposite. Spontaneous *communitas* happens when a congregation or group catches fire in the Spirit. It can also be secular, as when a sports team is playing so well that each player feels inside the others' heads. »

leur dimension utopiste assumée¹, sont extrêmement séduisants : ils semblent offrir des outils permettant d'analyser et de comprendre des phénomènes de nature et d'ampleur extrêmement diverses². Ainsi, le travail des acteurs du Théâtre Laboratoire, dans un espace de travail coupé du reste du monde, marqué par des règles extra-quotidiennes, et dans lequel l'exploration de soi et le travail psycho-physique devait amener des éclairs d'humanité partagée, était évidemment liminoïde. Liminoïdes également étaient les spectacles du Théâtre Laboratoire, ces moments hors du temps et de l'espace quotidiens, dans lesquels l'« acte total » de l'acteur faisait appel à l'empathie psychique et biologique des spectateurs, appelés à témoigner de l'humanité qui se révélait devant eux. Liminoïdes encore sont les *Happenings*, le « théâtre de guérilla », les performances dirigées par Richard Schechner, qui cherchent à entremêler de manière indissociable la vie et l'art, l'efficacité et le divertissement. Quoi de plus liminoïde, enfin, que les « trocs » de l'Odin Teatret, que la « désorientation productive qui met les *performers* en état provisoire de dépaysement et d'incompréhension³ » pendant les sessions de l'ISTA et les rencontres du « Tiers Théâtre », ou que les *Festuge* organisées à Holstebro, qu'Eugenio Barba décrit à Richard Schechner comme un « *no man's land* suspendu entre la vie quotidienne et la situation de spectacle organisé, entre la performance et le rituel [...] dissolvant le théâtre dans la ville et absorbant dans le théâtre la réalité de la ville⁴ » ? Si l'intérêt principal de ces concepts de « liminalité » et de « *communitas* » réside dans leur capacité à englober ce large spectre de phénomènes, si différents les uns des autres, c'est également là que réside, paradoxalement, leur faiblesse critique – la racine étymologique de « critique » étant « *krinein* [*κρίνειν*] », qui signifie « séparer », « choisir », « décider », « passer au tamis » : comme nous l'avons vu à propos des « drames sociaux », il semble que ces outils, quoique

1 Richard Schechner écrit ainsi, à propos de son ami, avec une pointe d'amertume : « Turner était un optimiste, voire un utopiste pur et dur. Il prédisait que “le corps libéré et discipliné lui-même, avec ses nombreuses ressources inexploitées de plaisir, de douleur et d'expression”, ouvrirait la voie à un monde meilleur. / Les décennies qui ont suivi la mort de Turner indiquent que son utopisme était injustifié. À mesure que nous avançons dans le vingt et unième siècle, les rituels sacrés et profanes, mis en scène dans des lieux centraux chargés de symboles [...], renforcent l'officialité et les valeurs dominantes. Les différents fondamentalismes [...] attirent des centaines de millions d'adeptes. Les activités artistiques et sociales liminoïdes ont lieu aux marges et dans les interstices des systèmes culturels établis, hors des sentiers battus dans les “mauvais” quartiers et dans les zones rurales reculées. R. SCHECHNER, « *Limens, lintels and stages* [*Limens, linteaux et scènes*] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 67-70 : « Turner was an optimist, if not an outright utopian. He predicted that “the liberated and disciplined body itself, with its many untapped resources for pleasure, pain, and expression”, would lead the way to a better world. / The decades since Turner's death indicate that his utopianism was unjustified. As we move deeper into the twenty-first century, sacred and secular rituals, staged in central, symbolically loaded places [...] reinforce officialdom and mainstream values. Various fundamentalisms [...] attract adherents by the hundreds of millions. Liminoid artistic and social activities take place at the margins and in the creases of established cultural systems, off the beaten track in “bad” neighborhoods, and in remote rural areas. »

2 Nous n'avons nous-même pas échappé, aux commencements de nos recherches, à cette fascination, et à cette volonté de « tout expliquer » par la liminalité.

3 A. B. DE SANCTIS, « Définitions et nomenclatures », *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de compagnonnage*, op. cit., p. 70. L'autrice poursuit : « L'ISTA permet à chacun de s'impliquer dans ce processus de va-et-vient dans la recherche du sens, nécessaire au *performer* pour son développement artistique, et même de le partager avec une communauté. »

4 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le peuple du rituel », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 215.

séduisants, ne permettent pas d'étudier avec précision ce qui fait la spécificité de chacun de ces phénomènes¹. Ainsi, en soulignant « le côté fourre-tout du schéma du rite de passage² » tel qu'il fut développé par Victor Turner à partir des propositions d'Arnold Van Gennep, Michael Houseman conclut : « En généralisant à ce point la structure du rite de passage, on accroît certes son pouvoir d'évocation, mais on affaiblit en même temps son potentiel à titre de forme rituelle d'un type particulier³ ». Nous verrons cependant que la notion de « liminalité » peut, malgré tout, se révéler très utile pour étudier certains phénomènes spécifiques – notamment les activités parathéâtrales du Théâtre Laboratoire.

Toutefois, cette remise en question de l'efficacité critique des théories de Victor Turner ne doit pas masquer leur extrême fertilité, tant dans le champ pratique que théorique : elles ont largement contribué, à travers l'amitié entre Richard Schechner et Victor Turner, au développement des *performance studies*, et continuent aujourd'hui encore d'inspirer de nombreux créateurs, universitaires et pédagogues⁴. La première rencontre entre Richard Schechner et Victor Turner eut lieu au printemps 1977, à New York, où Turner devait se rendre pour y participer à une conférence de l'anthropologue Clifford Geertz. Ayant lu et apprécié les travaux de Richard Schechner, il lui téléphona à cette occasion. Richard Schechner se souvient :

« Je suis à New York pour présenter une conférence de Clifford Geertz à Columbia », m'a dit Turner. « Nous pourrions aller boire une bière ensemble après ? » Connaissant les écrits de Turner, j'étais impatient de le rencontrer. Quand nous nous sommes effectivement rencontrés, ce qui aurait dû être une conversation de quarante-cinq minutes pour faire connaissance s'est transformé en un séminaire à deux de plus de trois heures. Vraiment, nous étions faits l'un pour l'autre : curieux, avec un bon sens de l'humour, des intérêts très variés, n'ayant pas peur de prendre des risques, des appétits débordants. Et, bien sûr, la performance. Ce que Vic appelait « processus », je l'appelais « performance ». C'était le drame social, le liminal-liminoïde, la *communitas*, le rituel, et plus encore⁵.

1 Ainsi, pour interroger la nature rituelle ou « ritualisante » des phénomènes que nous étudions, il est probablement plus efficace d'en étudier les effets d'enchâssement, de superposition, de télescopage ou d'alternance entre les différents modes de participation, comme nous l'avons fait à propos de l'adaptation par Grotowski des *Aïeux* de Mickiewicz, ou de la performance *Commune* de Richard Schechner.

2 M. HOUSEMAN, C. SEVERI, « Les rites de passage », *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, op. cit., p. 134.

3 *Ibid.*

4 Voir notamment S. BROWNELL, P. R. FRESE (éds.), *Experiential and Performative Anthropology in the Classroom : Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner [L'Anthropologie expérientielle et performative en classe : Prendre en compte l'héritage d'Edith et de Victor Turner]*, Palgrave MacMillan, Springer Nature, Cham, 2020 ; ainsi que F. A. SALAMONE, M. M. SNIPES, *The Intellectual Legacy of Victor and Edith Turner [L'Héritage intellectuel de Victor et Edith Turner]*, Lexington Books, Washington DC, 2018.

5 R. SCHECHNER, « Points of Contact Between Anthropology and Theatre, Again [Les points de contact entre anthropologie et théâtre, encore] », S. BROWNELL, P. R. FRESE (éds.), *Experiential and Performative Anthropology in*

Dans notre premier entretien, Richard Schechner nous confia que leur amitié se construisit sur une forme « d'envie des deux côtés – mais une envie heureuse¹ » : Victor Turner, dont la mère était actrice, souhaitait « avoir une vie dans le théâtre² », et trouva donc en Richard Schechner quelqu'un qui répondait à ses aspirations ; et inversement, Turner représentait pour Schechner le modèle de l'anthropologue sérieux et estimé qu'il souhaitait devenir – d'autant que la recherche universitaire, contrairement à la pratique artistique, pouvait lui fournir un environnement de travail stable et des financements intéressants³. Lors de cette première rencontre, Victor Turner invita Richard Schechner à participer à une conférence internationale de dix jours, intitulée « Cadres et réflexions culturels : Rituel, théâtre et spectacle [*Cultural Frames and Reflections: Ritual, Drama, and Spectacle*] ». Cette conférence, qui se déroula 27 août au 5 septembre 1977 dans le château du Burg Wartenstein⁴, en Autriche, avait pour objet l'étude de la « liminalité [...] telle qu'elle s'exprime dans les arts, dans le carnaval et les festivals, et dans les cérémonies des sociétés anciennes et modernes⁵ », à travers la « transcendance des dichotomies conventionnelles telles que l'oral et l'écrit, le primitif et le moderne, le ludique et le tragique⁶ ». Dans ce but, elle réunit non seulement de grands anthropologues, universitaires et critiques américains – notamment Barbara Babcock, Paul Bouissac, John MacAloon, Barbara Myerhoff, Jerome Rothenberg et Edith Turner – mais également des praticiens et des créateurs, afin d'établir un dialogue entre théorie et pratique performative, traditionnelle comme contemporaine. Encouragés par le succès de cette conférence, dans les années qui suivirent, Richard Schechner et Victor Turner travaillèrent de concert à l'organisation de trois « Conférences Mondiales sur le Rituel et la Performance [*World Conferences*

the Classroom : Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner, op. cit., p. 31 : « Turner and I first met face-to-face after he phoned me in the spring of 1977. "I am in New York to introduce a lecture by Clifford Geertz at Columbia", Turner said. "Why not you and I go out for a beer after?" Knowing Turner's writing, I was eager to meet him. When we did, what should have been a 45 minute getting-to-know-you chat turned into a 3+ hour seminar-of-two. Really, we were made for each other: inquisitive, good sense of humor; wide-ranging interests, not afraid to go out on a limb, rampant with appetites. And, of course, performance. What Vic called "process" I called performance. It was social drama, liminal-liminoid, communitas, ritual, and more. »

1 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 818.

2 *Ibid.*

3 Comme nous l'avons vu, Richard Schechner bénéficia largement du soutien logistique, administratif et financier de la New York University, ainsi que de la Fondation Rockefeller, dans la réalisation de ses projets de recherche et de création.

4 Cette conférence fut organisée grâce au soutien de la Fondation Wenner-Gren pour la recherche anthropologique [Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research]. Quelques années auparavant, Victor Turner avait déjà organisé une conférence dans le même cadre, du 24 août au 1er septembre 1974, intitulée « Les rituels séculiers considérés : Prolégomènes en vue d'une théorie du rituel, de la cérémonie et de la formalité [*Secular Rituals Considered: Prolegomena Toward a Theory of Ritual, Ceremony and Formality*] », à laquelle participèrent notamment Erving Goffman, Jack Goody, Sally Moore, Barbara Myerhoff et Terence Turner.

5 B. J. STOELTJE, « Cultural Frames and Reflections: Ritual, Drama, and Spectacle [Cadres et réflexions culturels : Rituel, théâtre et spectacle] », *Current Anthropology*, vol. 19, n°2, juin 1978, p. 450 : « liminality [...] as expressed in the arts, in carnival and festival, and in ceremonies of both early and modern societies ».

6 *Ibid.* : « the transcendence of conventional dichotomies such as oral and written, primitive and modern, ludic and tragic ».

on *Ritual and Performance*] », qui se déroulèrent entre 1981 et 1982¹. Rassemblant des chercheurs d'horizons, de disciplines, de formations et de nationalités diverses² – bien que la majorité vienne des États-Unis – et travaillant sur des disciplines artistiques, rituelles et performatives variées – bien qu'une grande partie vienne d'Asie –, l'objectif de ces conférences était d'« approcher les genres du théâtre, de la danse, de la musique, des sports et du rituel comme un groupe unique et cohérent, *en tant que performance*³ », et d'interroger l'existence d'« universaux de la performance⁴ », c'est-à-dire d'« outils et [d']approches méthodologiques [qui] pourraient être utilisés pour comprendre un drame *nō*, un match de football, une danse du cerf Yaqui⁵, une comédie musicale de Broadway, une messe catholique, une danse masquée Yoruba et une performance expérimentale postmoderne⁶ ». L'atmosphère même de ces trois conférences, organisées sur de longues périodes, et réunissant un petit milieu de chercheurs et de praticiens rassemblés par des intérêts communs, visait à encourager les participants à « interagir non seulement de manière “académique”, sur la base de documents préparés et de réponses formelles, mais aussi à travers “l'expérience vécue⁷” » : une large place y était faite à la présentation de performances ou d'extraits de performances, aux démonstrations de *trainings* – ainsi qu'aux longs temps de pause, ménagés intentionnellement pour laisser aux participants l'opportunité « d'échanger des idées, [...] de raconter des histoires et de socialiser⁸ ».

1 La première eut lieu du 19 au 28 novembre 1981, à Pascua Pueblo et au Oracle Conference Center, en Arizona, et portait sur la danse du cerf et les rituels Yaqui. La deuxième, du 19 au 24 mai 1982, à New York, portait sur les arts performatifs asiatiques, et plus particulièrement sur le théâtre japonais contemporain – et fut ouverte par une « cérémonie de bienvenue » dirigée par le chaman coréen Kim Keum-Hwa. La troisième – et la plus conséquente – eut lieu du 23 août au 1er septembre 1982, à New York, et était intitulée « Symposium International sur le Théâtre et le Rituel [*International Symposium on Theatre and Ritual*] ». Voir W. APPEL, R. SCHECHNER (éds.), *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual [Par des moyens performatifs : Études interculturelles du théâtre et des rituels]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990. Cet ouvrage fournit un compte rendu détaillé de l'organisation, des objectifs, des méthodes, du déroulement et du contenu de ces conférences.

2 Parmi les participants à ces conférences se trouvèrent notamment Willa Appel, Herbert Blau, Paul Bouissac, Jim Griffith, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Brooks MacNamara, Barbara Myerhoff, Lita Osmundsen, Jerome Rothenberg, Richard Schechner, Edith Turner, Victor Turner et Philip Zarrili.

3 R. SCHECHNER, W. APPEL, « Introduction : By their performances shall ye know them [Introduction : C'est à leurs performances que vous les reconnaissez] », *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual*, op. cit., p. 3 : « *approach the genres of theatre, dance, music, sports, and ritual as a single, coherent group, as performance* ». [Italiques originaux.]

4 Voir V. TURNER, « Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama ? [Existe-t-il des universaux de la performance dans le mythe, le rituel et le théâtre ?] », W. APPEL, R. SCHECHNER (éds.), *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual*, op. cit., p. 8-18.

5 La danse du cerf et les rituels Yaqui étaient le sujet principal de la première de ces trois conférences. Ce fut cette découverte qui poussa par la suite Richard Schechner à approfondir sa connaissance des rituels Yaqui à travers des observations de terrain, qui donnèrent lieu à la publication d'un article : R. SCHECHNER, « *Wachma: space, time, identity, and theatre at New Pascua, Arizona [Wachma : espace, temps, identité et théâtre à New Pascua, Arizona]* », *The Future of Ritual – Writings on Culture and Performance*, op. cit., p. 94-130.

6 R. SCHECHNER, W. APPEL, « Introduction : By their performances shall ye know them », *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual*, op. cit., p. 3 : « *methodological tools and approaches [which] could be used to understand a Noh drama, a football game, a Yaqui deer dance, a Broadway musical, a Roman Catholic Mass, a Yoruba masked dance, and a postmodern experimental performance* ».

7 *Ibid.*, p. 2 : « *interact not just “academically”, on the basis of prepared papers and formal responses, but through “lived experience”* ».

8 R. SCHECHNER, « The Victor Turner Connexion [La connexion à Victor Turner] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 18 : « *trade ideas, [...] tell stories, and socialize* ».

Richard Schechner nous confia ainsi qu'en préparant ces conférences, Victor Turner et lui avaient invité les participants à proposer des pistes de réflexion et des objets de discussion, à interroger collectivement, plutôt que des communications déjà écrites ou des idées déjà formulées : ces rencontres « ne devraient pas ressembler à une négociation entre grandes puissances nationales où chacun affirme sa revendication de souveraineté, mais plutôt à une sorte de fête de l'amour, une orgie d'idées et d'expériences¹ ». Le rencontre entre Victor Turner et Richard Schechner constitua ainsi une étape essentielle dans la gestation des *performance studies* – et dans la constitution du réseau humain qui gravita autour du Département des *Performance Studies* que Richard Schechner fonda, en 1980, à la New York University. Il explique lui-même :

Turner exultait dans ces rencontres qu'il considérait comme des rassemblements utopiques. [...] Ces conférences ont fortement contribué à façonner mes idées sur ce que pourraient devenir les *performance studies*. Dans mes cours à la NYU, j'ai invité de nombreux participants de l'une ou l'autre de ces conférences à venir faire des interventions ou à enseigner à mes côtés. Les amis contactaient leurs amis. L'orientation des *performance studies* vers l'anthropologie – qui était particulièrement forte dans les années 1970 et 1980 – est liée à ma collaboration avec Turner et avec les personnes qu'il m'a présentées² [...].

5. L'influence théorique des *performance studies*, l'influence pratique de l'« ethnographie performative³ » et des « rasaboxes⁴ »

Cette collaboration et cette relation d'amitié eurent également une grande importance dans l'évolution des travaux de Victor Turner, qui à travers ses échanges avec Richard Schechner adopta une posture de plus en plus interculturelle⁵ et interdisciplinaire. Ainsi, pour introduire sa conférence

¹ Voir l'entretien présenté en annexes, p. 823.

² R. SCHECHNER, « The Victor Turner Connexion [La connexion à Victor Turner] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 18 : « Turner exulted in the meetings as utopian gatherings. [...] These conferences very much shaped my ideas about what performance studies could become. In my courses at NYU, I invited many of those who were at one or another of the conferences to lecture or guest teach. Friends reached out to friends. Tilting performance studies toward anthropology – which was particularly strong in the 1970s and 1980s – is linked to working with Turner and the people he introduced me to [...]. »

³ E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography [Performer l'ethnographie] », *TDR*, vol. 26, n°2 (Été, 1982), p. 47 : « performed ethnography ».

⁴ Voir notamment R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Esthétique *rasa* et théâtralité », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 477.

⁵ Richard Schechner nous expliqua ainsi, à propos de ces *World Conferences on Ritual and Performance*, de l'intervention qu'y fit Victor Turner sur les « universaux de la performance », et du livre édité par R. SCHECHNER, W. APPEL, *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual*, op. cit., qui rend compte de ces conférences : « Dans le titre du livre, “interculturelles” est mon propre terme, Victor ne l'utilisait pas. [...] Ces conférences ont été conçues par Turner et moi, mais j'avais déjà cette vision de l'Eurasie et de la contribution

« Body, Brain, and Culture [Corps, cerveau et culture] », en novembre 1982, Turner affirma :

Cet exposé est pour moi l'une des tâches les plus difficiles auxquelles je me sois attaqué. Ceci, parce que je dois remettre en cause quelques-uns des axiomes que les anthropologues de ma génération – et de plusieurs générations suivantes – ont appris à vénérer. Ces axiomes expriment la croyance que tout comportement humain est le produit du conditionnement social¹.

Cette remise en question de la dimension purement culturelle et sociale des rituels s'appuyait sur les échanges de Victor Turner avec des disciplines extérieures à l'anthropologie, comme l'éthologie², la biologie et les neurosciences – en s'inspirant notamment des travaux d'Eugene D'Aquili, Charles Laughlin et John McManus³ sur la « transe rituelle d'un point de vue neurophysiologique⁴ » et sur « la “latéralisation” [...] des hémisphères cérébraux et la répartition des fonctions de contrôle entre les hémisphères gauche et droit⁵ ». Pour résumer, l'hémisphère gauche du cerveau correspond au système dit « ergotropique⁶ », qui régit « la production de la parole, [...] la pensée linéaire et analytique, [...] le traitement séquentiel des informations, [...] les états d'excitation et les réactions de combat ou de fuite, [...] l'augmentation du rythme cardiaque, de la pression sanguine, de la

asiatique à la culture européenne, ainsi que des éléments africains et océaniques. En tout cas, ce genre de gigantesque étude comparative est plus mon idée que celle de Victor. Il a bien écrit “Are There Universals of Performance ?” et développé ce modèle, mais je ne suis pas sûr qu'il l'aurait développé si nous n'avions pas été amis. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 822-823.

- 1 V. TURNER, « Body, Brain, and Culture [Corps, cerveau et culture] », *Zygon : Journal of Religion & Science*, vol. 18, n°3, 1983, p. 221 ; cité et traduit en français dans J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics*, n°4, L'Entretiens, Montpellier, printemps 2009, p. 91.
- 2 L'éthologie est l'étude du comportement animal. La rencontre de Victor Turner avec l'éthologie eut lieu en juin 1965, lorsqu'il participa à un symposium international sur « La Ritualisation du comportement chez les animaux et l'homme [*Ritualization of Behavior in Animals and Man*] », organisé à Londres par Sir Julian Huxley, dans le grand amphithéâtre de la *Zoological Society of London*. Le panel du colloque était constitué d'éthologues, de zoologues, d'anthropologues et de psychologues majoritairement britanniques, parmi lesquels se trouvaient notamment, outre Sir Julian Huxley : David Attenborough, Sir Maurice Bowra, George Morrison Carstairs, Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Ronald David Laing, Konrad Lorenz, Edmund Leach et Desmond Morris. La confrontation des théories de Turner à celles de l'éthologie et des fondements biologiques du comportement l'entraîna ainsi à remettre en question sa conception fondamentalement culturelle et sociale du rituel. Voir J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics, op. cit.*, p. 93 : « Le dualisme qui oppose l'homme à l'animal, a pour corollaire le dualisme qui dissocie *l'esprit* et le corps. Distinction, spécificité ne signifie pas rupture. En conséquence, il convient d'examiner dans les conduites humaines à la fois leur part d'animalité, l'héritage archaïque inscrit dans le biologique, et l'invention, l'œuvre de l'imaginaire, de la pensée, et l'articulation des deux ensembles. Pour reprendre une formulation ancienne, inné et acquis – *nature and culture* – ne s'opposent pas, ils se combinent. Reste à comprendre la complexité de cette dynamique. »
- 3 Voir D'AQUILI Eugene, LAUGHLIN Charles D., MCMANUS John (éds.), *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis [Le Spectre du rituel : Une analyse structurelle biogénétique]*, Columbia University Press, New York, 1979.
- 4 V. TURNER, « Body, Brain, and Culture [Corps, cerveau et culture] », *Performing Arts Journal*, vol. 10, n°2, 1986, p. 26 : « *ritual trance from the neurophysiological perspective* ».
- 5 *Ibid.* : « *the “lateralization” [...] of the cerebral hemispheres and the division of control functions between the left and right hemispheres* ».
- 6 *Ibid.*, p. 27 : « *ergotropic* ». La racine grecque « *érgon [ἐργον]* » signifie « travail ».

sécrétion de sueur¹ », ainsi que « l'excitation, l'activité accrue et la réactivité émotionnelle, suggérant des expressions familières telles que “s'échauffer” et “se défoncer [*getting high*]² » ; et l'hémisphère droit correspond au système dit « trophotropique³ », qui régit « la perception spatiale et tonale, la reconnaissance de schémas – y compris ceux constituant l'émotion et d'autres états du milieu interne – et la pensée holistique et synthétique⁴ », ainsi que « les fonctions végétatives et homéostatiques [...] qui maintiennent la stabilité de base de l'organisme, [...] la réduction du rythme cardiaque, de la pression artérielle, de la sécrétion de sueur, [...] l'inactivité, la somnolence, le sommeil, le “refroidissement” et les états de transe⁵ ». Dans le fonctionnement quotidien du cerveau, les deux hémisphères fonctionnent selon un « mécanisme d'inhibition mutuelle⁶ » :

Le monde « est abordé par une alternance fonctionnelle rapide de chaque hémisphère. L'un est en quelque sorte allumé, puis éteint ; le second est allumé, puis éteint. Le rythme de ce processus et la prédominance d'un côté ou de l'autre peuvent expliquer les différents styles cognitifs [...], du plus analytique et scientifique au plus artistique et synthétique⁷ »⁸.

Toutefois, Eugene D'Aquili, Charles Laughlin et John McManus avancent que certaines pratiques spécifiques ont pour effet d'hyper-stimuler l'un des deux hémisphères – les pratiques méditatives pour le système trophotropique, les pratiques rituelles pour le système ergotropique – ce qui, « au-delà d'un certain seuil⁹ », provoque un « rebond¹⁰ » qui perturbe la séparation et l'alternance habituelles des deux hémisphères :

En particulier, ils postulent que l'activité rythmique du rituel, assistée par une « conduite » sonore, visuelle, photique et autre, peut conduire à terme à une stimulation maximale simultanée des deux systèmes, amenant les participants au rituel à ressentir ce que les auteurs appellent un

-
- 1 *Ibid.*, p. 26-27 : « *production of speech, [...] linear, analytic thought, [...] processing information sequentially [...] arousal states and fight or flight responses, [...] increased heart rate, blood pressure, sweat secretion* ».
- 2 *Ibid.*, p. 27 : « *arousal, heightened activity, and emotional responsiveness, suggesting such colloquialisms as “warming up” and “getting high”* ».
- 3 *Ibid.* : « *trophotropic* ». La racine grecque « *trophê [τροφή]* » signifie « nourriture, croissance ».
- 4 *Ibid.*, p. 26 : « *spatial and tonal perception, recognition of patterns – including those constituting emotion and other states in the internal milieu – and holistic, synthetic thought* ».
- 5 *Ibid.*, p. 27 : « *vegetative and homeostatic functions [...] that maintains the baseline stability of the organism, for example, reduction in heart rate, blood pressure, sweat secretion, pupillary constriction [...], inactivity, drowsiness, sleep, “cooling down”, and trance-like states* ».
- 6 *Ibid.*, p. 27 : « *mechanism of mutual inhibition* ».
- 7 D'AQUILI Eugene, LAUGHLIN Charles D., McMANUS John (éds.), *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, *op. cit.*, p. 174.
- 8 V. TURNER, « Body, Brain, and Culture », *Performing Arts Journal*, *op. cit.*, p. 27 : « *The world “is approached by a rapid functional alternation of each hemisphere. One is, as it were, flashed on, then turned off; the second flashed on, then turned off. The rhythm of this process and the predominance of one side or the other may account for various cognitive styles [...] from the extremely analytic and scientific to the extremely artistic and synthetic”.* »
- 9 *Ibid.* : « *beyond a certain threshold* ».
- 10 *Ibid.* : « *rebound* ».

« affect positif et ineffable¹ ». [...] Ils affirment que « les dieux, les pouvoirs, les esprits, les forces personnifiées ou tout autre ingrédient causal sont automatiquement générés par l'opérateur causal² ». [...] La recherche causale est « inhérente au fonctionnement obligatoire des structures neuronales ». [...] Nous, les humains, ne pouvons faire autrement que de postuler des causes premières pour expliquer ce que nous observons. Ils écrivent : « Comme il est très improbable que l'humanité connaisse un jour la cause première de chaque fragment de réalité observé, il est très probable que l'humanité créera toujours des dieux, des pouvoirs, des démons ou d'autres entités comme causes premières³ »⁴.

Il est aisément compréhensible que ces découvertes, présentant en dernier lieu l'« expérience religieuse primaire⁵ » comme un phénomène explicable biologiquement et neurologiquement, au-delà de tout système culturel, aient pu sérieusement remettre en question certaines des certitudes les plus établies de Victor Turner – qui, en plus d'être anthropologue et de formation culturaliste, était catholique : dans cette perspective, les mythes, les religions, les systèmes de croyances ne seraient pas la *cause* ou le cadre d'actions rituelles qui les traduisent, les expriment ou les incarnent – mais la *conséquence* pour ainsi dire « biologique » de ces actions, du fait du fonctionnement même du cerveau humain⁶. Toutefois, dans cette conférence prononcée quelques mois avant sa mort, Victor

1 Cet « affect positif et ineffable » désigne ce qui, selon les cultures et les traditions, est appelé « conscience transcendantale », « expérience océanique », « expérience océanique », « lumière intérieure », « état modifié de conscience », « conscience lumineuse », « *sadhani* », « *flow* », etc. Voir à ce propos A. J. MANDELL, « Toward a Psychobiology of Transcendence : God in the Brain [Vers une psychobiologie de la transcendance : Dieu dans le cerveau] », J. M. DAVIDSON, J. R. DAVIDSON (éds.), *The Psychobiology of Consciousness [La Psychobiologie de la conscience]*, Olenum, New York, 1980, p. 379-464.

2 D'AQUILI Eugene, LAUGHLIN Charles D., McMANUS John (éds.), *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, *op. cit.*, p. 170.

3 *Ibid.*, p. 171.

4 V. TURNER, « Body, Brain, and Culture », *Performing Arts Journal*, *op. cit.*, p. 28 : « *In particular, they postulate that the rhythmic activity of ritual, aided by sonic, visual, photic, and other kinds of "driving", may lead in time to simultaneous maximal stimulation of both systems, causing ritual participants to experience what the authors call "positive, ineffable affect". [...] They argue that "gods, powers, spirits, personified forces, or any other causative ingredients are automatically generated by the causal operator". [...] Cause-seeking is "inherent in the obligatory functioning of the neural structures". [...] We humans cannot do otherwise than postulate first causes to explain what we observe. They write, "since it is highly unlikely that humankind will ever know the first cause of every strip of reality observed, it is highly probable that humankind will always create gods, powers, demons, or other entities as first causes".* »

5 A. J. MANDELL, « Toward a Psychobiology of Transcendence : God in the Brain [Vers une psychobiologie de la transcendance : Dieu dans le cerveau] », J. M. DAVIDSON, J. R. DAVIDSON (éds.), *The Psychobiology of Consciousness [La Psychobiologie de la conscience]*, Olenum, New York, 1980, p. 409 : « *primary religious experience* ».

6 Pour résumer, les rituels, du fait de leur rythmicité biologique et vibratoire, de la saturation sensorielle et symbolique, et de l'investissement physique qu'ils impliquent, entraînent une hyper-stimulation du système ergotropique – ce qui en retour pousse notre cerveau à adopter un mode de fonctionnement inhabituel, en employant simultanément les deux hémisphères pour traiter l'information : nous entrons dans un état modifié de conscience. C'est cette activation simultanée des deux systèmes qui explique, selon Eugene D'Aquili, Charles Laughlin et John McManus, la dimension paradoxale inhérente à l'expérience de la transe et du rituel : du fait de ce double traitement simultané de l'information, des éléments peuvent être *à la fois* perçus comme opposés ou antinomiques – et appréhendés en un tout unifié et cohérent. Dans cette optique, les structures élémentaires repérées par Mircea Eliade ou Émile Durkheim dans l'expérience du sentiment religieux ou du sacré – la fusion des contraires, la sensation

Turner, prenant acte de ces découvertes, invita ses collègues du champ de l'anthropologie à « faire profit des nouvelles avancées de la génétique, de l'éthologie, de la neurobiologie et en particulier de la neurobiologie cérébrale¹ » qui, si elles remettaient en question nombre de principes sur lesquels s'étaient jusqu'ici appuyés les anthropologues, pouvaient toutefois s'avérer extrêmement précieuses pour analyser certains phénomènes jusqu'alors mal compris – répondant, à un demi-siècle d'intervalle, à l'appel formulé par Marcel Mauss pendant un congrès de la Société de Psychologie, le 17 mai 1934 :

Je crois que précisément il y a, même au fond de tous nos états mystiques, des techniques du corps qui n'ont pas été étudiées, et qui furent parfaitement étudiées par la Chine et par l'Inde, dès des époques très anciennes. Cette étude socio-psycho-biologique de la mystique doit être faite. Je pense qu'il y a nécessairement des moyens biologiques d'entrer en « communication avec le Dieu² ».

Nous verrons, dans la suite de notre travail, que cette conviction du fait que certaines actions spécifiques sont capables de modifier ou d'altérer objectivement le fonctionnement de notre cerveau – qui était déjà présente dans les premiers travaux du Théâtre Laboratoire, dans lesquels Grotowski cherchait à amener ses acteurs à atteindre un « sommet psycho-physique comme l'extase, mais en même temps atteint et maintenu consciemment³ » – fut au cœur des recherches de Grotowski à partir de la phase du Théâtre des Sources, à la recherche d'un « état extatique et [d']un sentiment d'union, [...] où des techniques transmises culturellement et une discipline personnelle intense soutiennent l'expérience de sommet⁴ » : autrement dit, d'une « expérience religieuse sans religion⁵ ».

Par ailleurs, la collaboration entre Victor Turner et Richard Schechner s'incarna également

d'appartenir à un monde homogène et chargé de sens, etc. – seraient en réalité des structures de base de notre cerveau, des modes de perception qui conditionnent *a priori* notre rapport au monde. Une fois que notre cerveau retrouve son fonctionnement habituel, pour expliquer les états paradoxaux et les intuitions puissantes, mais ineffables, qui jaillissent dans ces états modifiés de conscience, en fonction des différentes cultures apparaissent *a posteriori* des mythes et des symboles, dont les différences s'expliquent par la variété de leurs contextes géographiques, climatiques, historiques et biologiques – mais dont les ressemblances s'expliquent par leur origine neurobiologique commune.

- 1 J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics*, op. cit., p. 94.
- 2 M. MAUSS, « Les techniques du corps », communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934, *Journal de Psychologie*, XXXII, n°3-4, 15 mars-15 avril 1936, p. 386.
- 3 J. GROTOWSKI, T. HOFFMAN, R. SCHECHNER, « Interview with Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD, *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 52 : « a psycho-physical peak like ecstasy but at the same time reached and held consciously ».
- 4 V. TURNER, « Body, Brain, and Culture », *Performing Arts Journal*, op. cit., p. 29 : « an ecstatic state and a sense of union, [...] where culturally transmitted techniques and intense personal discipline sustain the peak experience ».
- 5 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 832.

dans l'organisation par Richard Schechner d'un atelier intensif d'été qui dura deux semaines, au Performing Garage, en 1978. Cet atelier réunissait Victor et Edith Turner, Barbara Myerhoff, Erving Goffman, Alexander Alland et vingt-sept étudiants en théâtre et en anthropologie, dans le but d'« explorer l'interface entre le rituel et le théâtre¹ » et de « briser les frontières entre la performance et les sciences sociales et entre l'art et les études cognitives² » en assurant un « équilibre entre artistes, universitaires et scientifiques³ ». Selon Richard Schechner, c'est au cours de cet atelier que Victor et Edith Turner conçurent leur idée d'« ethnographie performative⁴ », en insistant sur la nécessité, pour comprendre un rituel, d'en faire l'expérience concrète⁵, car sa « signification organique – *embodied meaning* – ne peut être perçue, comprise, et analysée – et non substantialisée – qu'à la condition d'être vécue par l'anthropologue, qui devient un co-performeur⁶ ». Ainsi, Victor et Edith Turner organisèrent, dans les universités de Chicago, de Virginie et de New York, des « ateliers de travail – ou plutôt des “ateliers de jeu” – dans lesquels les étudiants [essayaient] d'atteindre une compréhension cinétique les “autres” groupes socioculturels⁷ ». Les étudiants furent ainsi amenés à reconstituer et à accomplir des cérémonies des indiens Mohawk du Canada, à inventer de toutes pièces des rituels « en utilisant *Les Rites de Passage*⁸ d'[Arnold] Van Gennep et *Le Processus Rituel*⁹ et *La Forêt de Symboles*¹⁰ de Victor Turner comme “livres de recettes^{11”} » – ou encore à organiser une fausse cérémonie de mariage¹² dans le sous-sol de la maison des Turner, à Charlottesville. En analysant cet événement, auquel participèrent la plupart des membres – étudiants comme professeurs – du département d'anthropologie de l'Université de Virginie, jouant les rôles des mariés, des témoins, de la famille, des invités, du prêtre, etc., Victor Turner souligne le fait que

1 R. SCHECHNER, « Points of Contact Between Anthropology and Theatre, Again [Les points de contact entre anthropologie et théâtre, encore] », S. BROWNELL, P. R. FRESE (éds.), *Experiential and Performative Anthropology in the Classroom : Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner*, op. cit., p. 31 : « explore the interface between ritual and theatre ».

2 *Ibid.* : « to shatter boundaries between performance and social sciences and between art and cognitive studies ».

3 *Ibid.* : « a balance between artists, scholars and scientists ».

4 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography [Performer l'ethnographie] », *TDR*, vol. 26, n°2 (Été, 1982), p. 47 : « performed ethnography ».

5 Si cette affirmation semble aujourd'hui presque un truisme, cela n'était pas si évident à cette période.

6 J.-M. PRADIER, « De la Performance Theory aux Performance Studies », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 294.

7 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography », *TDR*, op. cit., p. 34 : « workshops – really “playshops” – in which the students try to get kinetic understandings of the “other” sociocultural groups ».

8 A. VAN GENNEP, *Les Rites de passage*, Émile Nourry, Paris, 1909.

9 V. TURNER, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure*, op. cit.

10 V. TURNER, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual [La Forêt des symboles. Aspects du rituel Ndembu]*, Cornell University Press, Ithaca, 1967.

11 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography », *TDR*, op. cit., p. 40 : « using Van Gennep's Rites of Passage and Victor Turner's Ritual Process and Forest of Symbols as “cookbooks” ».

12 Pour une analyse de cet événement, outre l'article de Victor Turner sus-cité, voir notamment P. R. FRESE, « Revisiting the Past for the Present: The Wedding Ritual Performance in the Turners' Seminar [Revisiter le passé pour le présent : La performance du rituel du mariage dans le séminaire des Turner] », S. BROWNELL, P. R. FRESE (éds.), *Experiential and Performative Anthropology in the Classroom : Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner*, op. cit., p. 53-66.

« les glissements de cadre se produisaient de plus en plus fréquemment¹ ». En s'appuyant sur la notion des « cadres » de l'expérience développée par Gregory Bateson², Turner explique que cette expérience était conditionnée par une série de cadres enchâssés les uns dans les autres, à la manière de poupées russes :

1. Tout ce qui se trouve à l'intérieur de ce cadre est pédagogique, et constitue des données pour l'analyse anthropologique.
2. Tout ce qui se trouve à l'intérieur de ce cadre n'est pas réel, c'est du jeu.
3. Tout ce qui se trouve à l'intérieur de ce cadre est un rituel ; outrepassé par (2).
4. Tout ce qui se trouve à l'intérieur de ce cadre est la réalité du département d'anthropologie, considéré comme un « système projectif » sous la protection de (2³).

Toutefois, si cet enchâssement des cadres d'expérience était au départ clairement défini et conscient

1 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography », *TDR*, *op. cit.*, p. 38 : « *frame slippage occurred more and more frequently* ».

2 Gregory Bateson, en s'appuyant notamment sur les travaux d'Erving Goffman sur les « cadres de l'expérience » [voir notamment E. GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience [Les Cadres de l'expérience]*, Harper and Row, New York, 1974], a défini que toute expérience se déroule dans un « cadre » défini, c'est-à-dire dans une « délimitation spatiale et temporelle d'un ensemble de messages interactifs » qui en conditionne le sens et la portée. G. BATESON, *Steps to an Ecology of Mind [Vers une écologie de l'esprit]*, Ballantine Books, New York, 1972, p. 197 : « *spatial and temporal bounding of a set of interactive messages* ». Gregory Bateson s'intéressa lui aussi à la question du jeu – qu'il définit comme l'un des cadres de l'expérience. Ainsi, en étudiant le comportement animal et en s'appuyant sur l'exemple d'un chien qui joue à faire semblant de mordre, Gregory Bateson explique dans un premier temps que ce comportement ludique est généralement encadré et signalé par un métamessage indiquant que « Ceci est un jeu ». Il explique ainsi : « Développée, la déclaration “Ceci est un jeu” ressemble à ceci : “Ces actions dans lesquelles nous sommes maintenant engagés, ne dénotent pas ce que dénoteraient les actions qu'elles représentent”. [...] Le mordillement ludique dénote la morsure, mais il ne dénote pas ce que la morsure dénoterait [c'est-à-dire l'intention de faire mal]. [...] Mais cela nous amène à reconnaître une forme plus complexe de jeu ; le jeu qui est construit non pas sur la prémisse “Ceci est un jeu” mais plutôt autour de la question “Est-ce un jeu ?” Et ce type d'interaction a aussi ses formes rituelles, par exemple, dans le bizutage d'initiation. [...] Le paradoxe est doublement présent dans les signaux qui sont échangés dans le contexte du jeu, de l'imagination, de la menace, etc. Non seulement le mordillement ludique ne dénote pas ce qui serait dénoté par la morsure qu'il représente, mais, en outre, la morsure elle-même est fictive. [...] Au niveau humain, cela conduit à une grande variété de complications et d'inversions dans les domaines du jeu, de l'imagination et de l'art. » G. BATESON, *Steps to an Ecology of Mind*, *op. cit.*, p. 180-182 : « *Expanded, the statement “This is play” looks something like this : “These actions in which we now engage do not denote what those actions for which they stand for would denote”.* [...] *The playful nip denotes the bite, but it does not denote what would be denoted by the bite. [...] But this leads us to recognition of a more complex form of play ; the game which is constructed not upon the premise “This is play” but rather around the question “Is this play ?” And this type of interaction also has its ritual forms, e.g., in the hazing of initiation. [...] Paradox is doubly present in the signals which are exchanged within the context of play, fantasy, threat, etc. Not only does the playful nip not denote what would be denoted by the bite for which it stands, but, in addition, the bite itself is fictional. [...] At the human level, this leads to a vast variety of complications and inversions in the fields of play, fantasy, and art.* » Sur cette question des cadres et de leur ambiguïté ou de leur chevauchement, voir également la réflexion de Michael Houseman sur les bizutages dans les grandes écoles parisiennes : M. HOUSEMAN, « Est-ce un jeu ? », *Le Rouge eSt le Noir*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2012, p. 139-153.

3 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography », *TDR*, *op. cit.*, p. 36 : « *1. Everything inside this frame is pedagogic, and data for anthropological analysis. / 2. Everything inside this frame is not meant, is play. / 3. Everything inside this frame is ritual; over-ridden by (2). / 4. Everything inside this frame is the reality of the department of anthropology, seen as a “projective system” under the protection of (2).* »

pour tous les participants, Victor Turner explique qu'au cours du déroulement de cette expérience d'« ethnographie performative », cette structure devint de plus en plus complexe, à travers des glissements, des interpolations ou des superpositions de ces cadres – qui eurent des effets durables sur les participants :

[...] dans la pratique, l'enchâssement hiérarchique des cadres [...] a été supplanté par les réponses subjectives des acteurs, qui ont évidemment choisi l'un ou l'autre des cadres comme dominant. Par exemple, la « mariée » s'est surprise à plusieurs reprises après la performance à parler de son « mariage » comme s'il était réel. D'autres sont restés résolument dans le cadre du jeu ; ils ont interprété [...] les rôles culturels qu'ils avaient choisis. [...] D'autres n'ont cessé de changer de cadre, à la fois pendant la performance et pendant quelques semaines après ; certains sont restés « dans le cadre » pendant plusieurs mois et ont continué à s'appeler par des termes de parenté dérivés de la généalogie fabriquée. La plupart des participants nous ont dit qu'ils comprenaient beaucoup mieux la structure culturelle et la psychologie du mariage américain normatif après avoir pris part à un événement qui combinait flux et réflexivité. Certains ont même déclaré que le mariage fabriqué était plus « réel » pour eux que les mariages du « monde réel » auxquels ils avaient participé¹.

Cette dynamique d'enchâssements, de glissements ou de superpositions des cadres d'expérience – et donc des modes de participation qui correspondent à chaque cadre – nous semble bien plus efficace, pour rendre compte de la complexité des phénomènes théâtraux, parathéâtraux, rituels et performatifs que nous étudions, que le concept plus vague de « liminalité ». En d'autres termes, pour rendre justice à Victor Turner, ainsi qu'à Gregory Bateson et Arnold Van Gennep – qui constituèrent des sources d'inspiration essentielles pour Turner –, cette analyse des cadres nous fournit des outils précis pour rendre compte de ce qui se passe, concrètement, au sein de l'espace liminal ou liminoïde des événements spectaculaires de Grotowski, de Barba ou de Schechner. Pour prendre à nouveau l'exemple de la performance *Commune*, au sein du cadre principal « ceci est une performance » était imbriqué le cadre « ceci est un jeu », qui lui-même appelait le cadre « ceci est la vie réelle ». Toutefois, comme nous l'avons vu en étudiant l'événement du 28 février 1971, où l'interruption de *Commune* dura trois heures, ces cadres avaient tendance à se télescoper et à se

1 *Ibid.*, p. 39 : « [...] in practice, the hierarchical nesting of frames [...] was overridden by the subjective responses of the actors, who evidently selected one or another of the frames as dominant. For example, the “bride” caught herself on numerous occasions following the performance talking about her “wedding” as though it was real. Others remained resolutely within the play frame; enacted [...] their chosen cultural roles. [...] Others kept on shifting frames, both during the performance and for some weeks afterwards; some remained “in frame” for several months and continued to call each other by kinship terms derived from the fabricated genealogy. Most participants told us that they understood the cultural structure and psychology of normative American marriage much better for having taken part in an event that combined flow with reflexivity. Some even said that the fabricated marriage was more “real” for them than marriages in the “real world” in which they had been involved. »

confondre – au point que l'achèvement même du spectacle, remis en question par le jeu, en vienne à prendre la valeur d'un événement « réel », et non plus simplement spectaculaire. Par ailleurs, lors de notre première rencontre, en juillet 2019, dans le cadre de la résidence du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à l'Espace Cardin à Paris, Richard Schechner nous confia qu'à la mort de Victor Turner, après ses funérailles officielles dans une église de Charlottesville, une deuxième cérémonie, sous forme de rite de passage, avait été organisée selon ce modèle de l'« ethnographie performative », dans le sous-sol de la maison des Turner – où s'était précédemment déroulé le faux mariage. Il revint sur cet événement au cours de notre premier entretien :

C'était l'idée d'Edith : elle voulait faire la cérémonie de réintégration de l'épouse lorsqu'un homme important chez les Ndembu meurt. Alors elle et ses fils ont construit dans le sous-sol de leur maison une sorte de hutte d'isolement, et elle est entrée dans cette hutte où elle a pleuré et gémi et crié et pleuré. Et notre travail dans cette sorte de rituel consistait à faire des blagues grivoises, des danses et des célébrations pour la faire sortir de cette hutte ! [...] Alors nous avons bu et chanté jusqu'à ce qu'elle sorte pour profiter de la fête. C'est ce qu'elle voulait, parce que pendant qu'elle était dans cette hutte d'isolement, elle pouvait vraiment pleurer, se lamenter et faire son deuil, elle pouvait laisser libre cours à son chagrin. C'était très important, parce qu'elle était irlandaise. Les Irlandais, lors de leurs veillées funèbres, sont généralement très fermés : on peut pleurer un peu, mais on se contient, on ne montre pas trop ses émotions – alors que là, c'était vraiment bruyant, festif, triste et heureux à la fois. Et Victor aurait adoré ça !

Ce récit émouvant constitue probablement l'une des meilleures illustrations de ce que nous souhaitons illustrer dans notre recherche : le théâtre, la performance, le rituel ou l'anthropologie ne sont en dernier lieu pas uniquement des disciplines artistiques ou scientifiques dans lesquelles Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner, Victor et Edith Turner² ont poursuivi leurs projets –

1 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 824. Voir également R. SCHECHNER, « Points of Contact Between Anthropology and Theatre, Again », S. BROWNELL, P. R. FRESE (éds.), *Experiential and Performative Anthropology in the Classroom : Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner*, op. cit., p. 32-33.

2 Après la mort de son mari, Edith Turner – qui quoiqu'elle soit généralement restée en retrait, avait occupé une place essentielle dans l'organisation des conférences, dans la rédaction et l'édition des livres signés par Victor Turner, et dans la recherche dans le champ de la performance – édita et publia deux ouvrages posthumes de son mari, et commença à mener ses propres recherches et à publier ses propres travaux sous son propre nom, en travaillant notamment sur les rites de guérison. Voir notamment E. TURNER, *The Spirit and the Drum : A Memoir of Africa [L'Esprit et le Tambour : Un Mémoire d'Afrique]*, The University of Arizona Press, Tucson, 1987 ; *Experiencing Ritual: A New Interpretation of African Healing [Faire l'Expérience du rituel : une nouvelle interprétation de la guérison africaine]*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1992 ; *The Hands Feel It: Healing and Spirit Presence among a Northern Alaskan People, [Les mains le sentent : guérison et présence de l'esprit chez un peuple du nord de l'Alaska]*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 1996 ; *Among the Healers: Spiritual and Ritual Healing across the World [Parmi les Guérisseurs : La Guérison spirituelle et rituelle à travers le monde]*, Praeger, New York, 2005 ; *Heart of Lightness : The Life Story of an Anthropologist [Le Cœur de la légèreté : L'Histoire de vie d'une anthropologue]*, Berghahn Books, New York, 2006 ; et *Communitas : The Anthropology of Collective Joy [Communitas : L'Anthropologie de la joie collective]*, Palgrave Macmillan, New York, 2012. Voir également V. TURNER, E. TURNER (éd.), *On The Edge of the Bush : Anthropology As Experience [À la lisière de la brousse :*

mais également, et plus profondément, des milieux, des réseaux et des outils *au moyen desquels* se sont tissées des relations humaines profondes et durables entre les hommes et les femmes qui constituent la « tribu » que nous étudions.

Ainsi, ce concept très fertile de l'« ethnographie performative », qui continue d'inspirer de nouvelles pratiques pédagogiques dans l'enseignement de l'anthropologie¹, naquit de la collaboration entre Richard Schechner et Victor Turner, et notamment de l'atelier d'été de 1978 au Performing Garage. Ces expériences poussèrent par ailleurs Victor Turner à souligner l'importance de la « compréhension *cinétique* [des] “autres” groupes socioculturels² » : pour réellement apprendre une culture, il n'est selon lui pas suffisant d'en apprendre la langue, l'histoire ou les mythes – il est également nécessaire d'en faire l'expérience des rituels et des cérémonies, d'en apprendre la manière de se tenir, de marcher, de manger, de se déplacer, de s'asseoir, etc. En s'appuyant sur les déclarations de son collègue et ami, Richard Schechner affirme ainsi avec optimisme : « Le temps vient – l'article de Victor Turner en est un signe avant-coureur – où les gens pratiqueront d'autres cultures comme certains apprennent aujourd'hui une seconde langue orale³ ».

L'Anthropologie comme expérience], University of Arizona Press, Tucson, 1985 ; et *Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols [Ouvrir la Voie : Les Marques de passage dans l'exploration des symboles]*, University of Arizona Press, Tucson, 1992. Par ailleurs, le Prix Victor Turner, créé en 1990 par la *Society for Humanistic Anthropology* [Société d'Anthropologie Humaniste], le Prix Edie Turner d'Anthropologie Humaniste [*Edie Turner Humanistic Anthropology Award*] et le Prix Edie Turner du premier livre en écriture ethnographique [*Edie Turner First Book Prize in Ethnographic Writing*], créés après la mort d'Edith Turner, le 18 juin 2016, témoignent de l'importance et de l'influence de ces deux chercheurs dans le champ de l'anthropologie, de l'ethnologie et des études de la performance.

- 1 Voir notamment S. BROWNELL, P. R. FRESE (éds.), *Experiential and Performative Anthropology in the Classroom : Engaging the Legacy of Edith and Victor Turner*, op. cit. Par ailleurs, bien que ce ne soit pas en s'inspirant directement de Victor Turner, Michael Houseman a lui-même inventé de toutes pièces un rituel d'initiation masculine, qu'il a intitulé « *The Red and the Black [Le rouge eSt le noir]* », auquel il a régulièrement soumis les participants de ses séminaires, afin de faire concrètement l'expérience de l'action rituelle. Il propose une description détaillée de ce rituel ainsi que des réflexions et des effets qu'il suscite dans M. HOUSEMAN, « *The Red and the Black* », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 111-137. Il conclut cette analyse avec humour, p. 136-137 : « Maintenant, je ne “crois” pas, pas même une seconde, que *The Red and the Black* est un rituel d'initiation réel ou que je suis un officiant réel. Et pourtant, en faisant ces choses comme je les ai faites antérieurement [...] je me sens plus en accord avec ce qu'est le rituel. Elles me semblent tout simplement justes. Mieux, comme les accomplissements passés du rituel le suggèrent, elles me semblent marcher. En bref, je soupçonne que comme le chamane malgré lui de Claude Lévi-Strauss [...], à force d'avoir organisé ce fichu *The Red and The Black*, j'ai été pris à mon propre piège. [...] Tout bien considéré, donc, s'il est possible que ma carrière d'apprenti initiateur ne soit pas complètement finie, il serait peut-être temps pour moi de laisser à d'autres le soin d'accomplir l'exercice. En tout cas, depuis quelque temps je caresse l'idée de passer à autre chose – le sacrifice, par exemple. » Jean-Marie Pradier souligne également qu'un chapitre entier est consacré à l'« ethnographie performative » de Victor Turner dans le manuel d'anthropologie de J. MIENCZAKOWSKI, « Ethnodrama : Performed Research – Limitations and Potential [Ethnodrame : Recherche performative – Limites et potentiel] », P. ATKINSON, A. COFFEY, S. DELAMONT *et al.* (éds.), *Handbook of Ethnography [Manuel d'ethnographie]*, SAGE Publications, Los Angeles et Londres, 2001, p. 468-476.
- 2 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography », *TDR*, op. cit., p. 34 : « *workshops – really “playshops” – in which the students try to get kinetic understandings of the “other” sociocultural groups* ». [Nous soulignons].
- 3 R. SCHECHNER, « Intercultural Performance : An Introduction by Guest Editor Richard Schechner [La performance interculturelle : Une introduction par l'éditeur invité Richard Schechner] », *TDR*, vol. 26, n°2 (Été, 1982), p. 4 : « *The time is coming – Victor Turner's article is a harbinger – when people will practice other cultures the way some people now learn second verbal languages.* »

Cette affirmation s'inscrit dans le cadre de la démarche militante de Richard Schechner pour ce qu'il appelle un « interculturelisme intégratif¹ » : tout en s'opposant comme nous l'avons vu à l'universalisme ou à l'essentialisme des démarches interculturelles d'Eugenio Barba ou de Grotowski, et tout en reconnaissant les dangers de la mondialisation, du colonialisme et du post-colonialisme, Richard Schechner soutient que l'hybridation, l'acculturation, l'emprunt, l'échange, la transformation et l'appropriation sont la norme de la culture humaine, et qu'ils devraient être consciemment encouragés et développés, afin de promouvoir le dialogue et la pollinisation mutuelle entre les cultures². Cette position suscita évidemment de vifs débats critiques, qui s'incarnèrent notamment dans des échanges d'articles en réponse les uns aux autres, dans *Asian Theatre Journal*³ et dans *TDR*⁴. Dans notre deuxième entretien, Richard Schechner revint sur ces débats, en résumant : « Rustom Bharucha [...] soutenait que les cultures devraient être pures et rester elles-mêmes, et je soutenais que nous devrions prendre les uns des autres, voler et échanger. L'hybridité est la voie normale de l'échange culturel humain, plutôt que la pureté de quelque nature que ce soit⁵ ». Dans un article interrogeant l'influence – et dans une certaine mesure, l'appropriation – du travail de Grotowski dans les créations du U-Theatre⁶ à Taïwan, Nathalie Gauthard conclut en

1 R. SCHECHNER, « Integrative interculturalism [L'interculturelisme intégratif] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 308-314.

2 Pour une analyse détaillée de ces questions, voir notamment R. SCHECHNER, « Global and intercultural performances [Performances mondialisées et interculturelles] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 263-331. Dans ce chapitre, après avoir souligné les processus d'hybridation et de syncrétisme au cœur même du christianisme, de l'hindouisme, des rituels Yaqui, du vaudou, mais également du jazz, du hip-hop et du rock, ou encore des carnivals de Rio de Janeiro, Richard Schechner s'interroge sur les conséquences de la mondialisation dans le champ de la performance – et, inversement, sur le rôle actif et créatif que peuvent jouer les *performance studies* dans l'orientation à venir de la mondialisation. Les *performance studies* ne sont donc pas neutres : elles ne visent pas simplement à mettre au jour le fonctionnement des processus performatifs, mais également à les orienter vers l'action sociale, la subversion politique, le dépassement des frontières et l'hybridation culturelle et créative.

3 Voir dans l'ordre : R. BHARUCHA, « A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre [Une collision de cultures : Quelques interprétations occidentales du théâtre indien] », *Asian Theatre Journal*, vol. 1, n°1 (Printemps, 1984), p. 1-20 ; R. SCHECHNER, « A Reply to Rustom Bharucha [Une réponse à Rustom Bharucha] », *Asian Theatre Journal*, vol. 1, n°2 (Automne, 1984), p. 245-253 ; et R. BHARUCHA, « A Reply to Richard Schechner [Une réponse à Richard Schechner] », *Asian Theatre Journal*, vol. 1, n°2 (Automne, 1984), p. 254-260.

4 Voir dans l'ordre : J. MCKENZIE, « Is Performance Studies Imperialist ? [Les *performance studies* sont-elles impérialistes ?] », *TDR*, vol. 50, n°4 (Hiver, 2006), p. 5-8 ; J. REINELT, « TDR Comment : Is Performance Studies Imperialist ? Part 2 [Commentaire de TDR : Les *performance studies* sont-elles impérialistes ? Partie 2] », *TDR*, vol. 51, n°3 (Automne, 2007), p. 7-16 ; et E. BARBA, D. RAZNOVICH, R. SCHECHNER *et al.*, « TDR Comment: Is Performance Studies Imperialist ? Part 3 : A Forum [Commentaire de TDR : Les *performance studies* sont-elles impérialistes ? Partie 3 : Un forum] », *TDR*, vol. 51, n°4 (Hiver, 2007), p. 7-23.

5 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 845.

6 Le U-Theatre fut fondé en 1988, à Taïwan, par Ruo-Yu Liu, qui avait précédemment participé au programme *Objective Drama*. Voir notamment W.-L. LIN, « How Grotowski Became Taiwanese: The Dissemination and Remaking of Grotowski in The Project of Tracing Back [Comment Grotowski est devenu taïwanais : La diffusion et la réinvention de Grotowski dans The Project of Tracing Back] », *Contemporary Theatre Review*, vol. 24, n°1, 2014, p. 89-101 ; C.-F. CHANG, *Grotowski in Taiwan: More than Objective Drama [Grotowski à Taïwan : Plus que Objective Drama]*, thèse de doctorat en Philosophie au département des *performance studies*, sous la direction de Richard Schechner, New York University, 2016 ; F. CHEN, *La Quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le détour de l'autre : L'Exemple du Golden Bough Theatre*, thèse de doctorat en Sociologie, anthropologie, ethnologie, sous la direction de Catherine Capdeville-Zeng et Nathalie Gauthard, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), 2020 ; ainsi que N. GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy

revenant sur ces débats, dans un paragraphe intitulé « Pour en finir avec l'*interculturalité*¹ ». Après avoir passé en revue les « vifs débats d'est en ouest et du nord au sud² » suscités par cette « cette catégorie de “théâtre interculturel³” », et souligné le fait que des « compagnies théâtrales du monde entier se réclament d'un héritage issu de Constantin Stanislavski ou de Vsevolod Meyerhold comme en Chine, ou de Jerzy Grotowski comme à Taïwan avec le théâtre d'avant-garde⁴ », la chercheuse conclut :

Le passage au XXIème siècle enterre l'*interculturalité* et fait le constat de l'obsolescence de ces théories théâtrales datées. [...] De surcroît, toutes les études sur le postcolonialisme et le postmodernisme démontrent, *via* le paradigme de la multiplicité et des circulations, que nous sommes à présent dans l'ère du « branchement⁵ », de la transculturalité, de l'hétérogénéité, voire de l'hybridité avec la construction d'un nouvel espace-temps transnational. Cette diffusion accrue des images permet cependant un travail de l'imaginaire, de la création, de l'inventivité et un renouvellement des formes artistiques : elles deviennent source d'inspiration pour les artistes. [...] Si le terme de « culture » considéré comme bloc homogène a été considérablement remis en cause par toute l'anthropologie sociale et culturelle, le manque de dialogue des disciplines a engendré parfois de nombreux malentendus (les disciplines elles-mêmes n'étant pas des blocs homogènes non plus). Les arts de la performance et de la scène ainsi que les théories théâtrales qui les accompagnent sont avant tout l'expression d'une société. Ces expressions portent la marque des êtres humains, des lieux et des époques qui l'élaborent. [...] Du reste, concernant les circulations des esthétiques scéniques, « ce ne sont pas les cultures qui voyagent mais les voyageurs⁶ » comme le précise Jean-Marie Pradier dans un article récent⁷.

Ainsi, l'« interculturelisme intégratif⁸ » et militant de Richard Schechner, indissociable des « êtres humains, des lieux et des époques » qui ont contribué à sa gestation, ne se traduit pas uniquement dans ses écrits théoriques, mais également dans ses nombreux voyages⁹, ainsi que dans son travail

Grotowski et le U-Theatre de Taïwan », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°1, 2 septembre 2019, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>

1 N. GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taïwan », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°1, 2 septembre 2019, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Voir J.-L. AMSELLE, *Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, Paris, 2001.

6 J.-M. PRADIER, « L'ethnocentrisme théorique, ou l'effet clou de girofle », R. MOUNTASSAR ET P. PHILIPPE-MEDEN (dirs.), *Horizons/Théâtre*, n°7, *Corps, culture et apprentissage*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 17.

7 N. GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taïwan », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°1, 2 septembre 2019, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>

8 R. SCHECHNER, « Integrative interculturalism », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 308-314.

9 Comme nous l'avons précédemment évoqué, le premier voyage en Asie de Richard Schechner eut lieu entre 1971 et 1972, grâce à Porter McCray, le directeur de la Fondation Rockefeller, qui avait assisté à *Dionysus in '69*, et qui

créatif, avec le Performance Group, puis avec le groupe East Coast Artists (ECA), qu'il fonda en 1991, à New York, après avoir dirigé, pendant la décennie précédente, de nombreux ateliers pratiques aux États-Unis, en Inde, en Chine, en Amérique Latine et en Afrique du Sud. Les *performance studies* étaient à cette période en plein essor : après la fondation du Département de *Performance Studies* en 1980 à la New York University, Richard Schechner reprit en 1986 la direction de la revue *TDR*, à laquelle il ajouta le sous-titre « *The Journal of Performance Studies* » pour en faire l'organe officiel de diffusion de ce champ disciplinaire. Dans le courant des années quatre-vingt, un second centre névralgique des *performance studies*, parallèle à celui de la NYU, vit le jour à la Northwestern University à Evanston, dans l'Illinois, principalement organisé autour des travaux de l'anthropologue Dwight Conquergood. Shannon Jackson souligne que ce courant est né « dans un milieu institutionnel très différent – c'est-à-dire au sein d'une École du Discours, qui abritait également des départements distincts d'Études de la Communication, de Radio/Télévision/Film et de Théâtre¹ » : l'accent y est donc moins mis sur l'approche rituelle et théâtrale que sur l'étude du langage, de la communication et de l'anthropologie urbaine. À partir de la fin des années quatre-vingt, les centres et les départements d'études de la performance se sont

finança entièrement le long voyage de Richard Schechner et Joan MacIntosh en Inde, au Sri Lanka, en Malaisie, à Singapour, en Indonésie, en Thaïlande, en Papouasie Nouvelle-Guinée, dans les Philippines, à Hong Kong, à Taiwan, en Corée, au Japon et en Australie. Richard Schechner rapporte : « Je ne connaissais pas beaucoup les performances asiatiques avant les années 1970. Lorsque je présentais *Dionysus in '69* [...], un homme [Porter McCray] est venu me voir et m'a dit : "Très intéressant, très intéressant. Vous avez dû aller en Asie. Je vois beaucoup d'influence asiatique". Et j'ai dit : "Non, je ne suis jamais allé en Asie." Et il m'a dit : "Eh bien, je pense que vous devriez y aller. Je pense que vous trouverez cela intéressant." [...] "Vous n'avez qu'à venir à mon bureau et j'organiserai un voyage en Asie pour vous." Donc je suis venu à son bureau et j'ai dit : "Que dois-je faire pour postuler ?" Et il m'a répondu : "Il n'y a pas de candidatures. Je vous l'ai dit, je vous envoie en Asie." Et j'ai dit : "Quelles sont les limitations ?" "Aucune limite. Vous pouvez aller où vous voulez et aussi longtemps que vous voulez." Et j'ai dit : "Eh bien, je n'aime pas voyager seul. Je peux emmener quelqu'un avec moi ? La femme avec qui je vis, Joan MacIntosh." Il a dit : "Oui, bien sûr." » R. SCHECHNER, propos rapportés dans C. GILLITT, « Richard Schechner », *Asian Theatre Journal*, vol. 30, n°2 (Automne, 2013), p. 281 : « *I didn't know much about Asian performances until the 1970s. When I was doing *Dionysus in 69* [...], a man came up to me and said, "Very interesting, very interesting. You must have been to Asia. I see lots of Asian influence". And I said, "No, I've never been to Asia". And he said, "Well, I think you should go. I think you'll find it interesting". [...] "You just come to my office and I will arrange a trip to Asia for you". So I came to his office and I said, "What do I do to apply?" And he said, "There are no applications. I told you, I'm sending you to Asia". And I said, "What are the limitations?" "No limitations. You can go wherever you want for as long as you want". And I said, "Well, I don't like to travel alone. Can I bring someone with me? The woman, I'm living with, Joan Macintosh". He said, "Yes, of course". » Par la suite, Richard Schechner retourna fréquemment en Inde, notamment en 1976, où le Performance Group y fit une tournée avec la performance *Mother Courage and Her Children* [*Mère Courage et ses enfants*], et participa à des trainings de *kathakali* dans le sud du pays. Richard Schechner assista à cette occasion à des fragments la *Ramlila*, une performance de trente et un jours, qui le marqua profondément : il y consacra de nombreux articles, visita Ramnagar pour approfondir son travail de terrain – et prépare actuellement une exposition sur la *Ramlila* de Ramnagar. Voir notamment R. SCHECHNER, « *Maya – lila* », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 113-118. Pour une étude des relations de Richard Schechner avec l'Asie, voir notamment C. GILLITT, « Richard Schechner », *Asian Theatre Journal*, vol. 30, n°2 (Automne, 2013), p. 276-294.*

1 S. JACKSON, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* [*Enseigner la performance : Le théâtre à l'Académie, de la philologie à la performativité*], Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 9 : « in a very different institutional milieu – that is, inside a School of Speech, one that also housed distinct departments of Communication Studies, Radio/TV/Film, and Theatre ».

développés et multipliés dans le monde entier¹, à l'initiative de personnes et dans des milieux très différents, ce a qui contribué à l'élargissement du champ de la performance que Richard Schechner appelait de ses vœux – et ce champ continue, aujourd'hui encore, de s'étendre². Parallèlement à ce développement théorique et à l'édition de *TDR*, Richard Schechner a mené, avec les East Coast Artists et en collaboration avec d'autres groupes performatifs, un travail de création continuant d'explorer les pistes du « théâtre environnemental », du dialogue interculturel et de la performance dans le contexte de la mondialisation³. Enfin, depuis la fondation du groupe East Coast Artists, Richard Schechner a développé, comme nous l'avons précédemment évoqué, une méthode de *training* des performeurs intitulée *rasaboxes*. Ces exercices, développés à partir des nombreux ateliers dirigés par Richard Schechner depuis la fin des années soixante, de ses voyages et de ses expériences interculturelles, visent à développer une forme d'« athlétisme affectif⁴ » ou émotionnel – en s'inspirant du *Nāṭya-shāstra*⁵, un traité antique de la performance indienne, dont le sens primordial est le goût : le terme sanskrit « *rasa* » désigne ainsi le fait de « “goûter” l'émotion⁶ » – ce qui concerne « à la fois le performeur et le participant⁷ ». Le *Nāṭya-shāstra* distingue ainsi huit

1 Voir notamment R. SCHECHNER, « Performance Studies Here, There, and Everywhere [Les performance studies ici, là, et partout] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 5-12.

2 Ainsi, en 1988, Richard Gough fonda le *Centre for Performance Research* (CPR) au Pays de Galles, qui organisa une série de conférences intitulées « *Points of Contact* [Points de Contact] », dont le titre est emprunté à l'introduction du livre de R. SCHECHNER, *Between Theatre and Anthropology* [Entre Théâtre et anthropologie], University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985. Richard Gough et le CPR participèrent activement à l'organisation de la septième session de l'ISTA, à Brecon et Cardiff, en Angleterre, sur le thème « *Working on Performances East and West / Sub-Score* [Travailler sur les performances d'Orient et d'Occident / Sous-partition] », du 4 au 11 avril 1992 – ce qui témoigne de la superposition des différents réseaux que nous avons jusqu'ici étudiés séparément. Par ailleurs, en 1990, pour fêter les dix ans d'existence du Département des *Performance Studies*, les étudiants de la New York University organisèrent une conférence intitulée « *Performance Studies international* (PSi) », qui réunit une centaine de participants internationaux. Cette expérience fut renouvelée en 1995, avec plus de cinq cents participants – et ces conférences ont depuis lors lieu tous les ans. De même, en mars 2005 fut fondé le *Richard Schechner Center for Performance Studies* à la Shanghai Theatre Academy. Depuis 2007, ce centre publie deux numéros par an *TDR/China*. Richard Schechner nous a également précisé qu'une branche nord-africaine de la revue est en cours de création, avec la publication prochaine de *TDR Arabic*.

3 Entre avril et juin 1989, pendant les manifestations de Tian'anmen, Richard Schechner a travaillé à Shanghai, avec le Shanghai People's Art Theatre [Le Théâtre d'Art du Peuple de Shanghai], sur une pièce écrite par Sun Huizhou, *Mingri Jiuyao Chu Shan* [Tomorrow He'll Be Out Of The Mountains / Demain, il ne sera plus dans les montagnes]. Après le massacre de la place Tian'anmen, le 4 juin 1989, Richard Schechner fut évacué et rapatrié aux États-Unis. Entre 1995 et 1996, il a dirigé une adaptation de l'*Oresteia* d'Eschyle, à Taipei, la capitale de Taïwan, en collaboration avec le Contemporary Legend Theatre. La trilogie était jouée en plein air, dans le style du *jīngjù*. En 2007, il a créé à Shanghai une adaptation d'*Hamlet*, de Shakespeare, en mandarin, intitulée *Hamlet : That is the Question* [Hamlet : Telle est la question]. Cette performance fut par ailleurs présentée en 2009 à l'Institut Grotowski de Wrocław. En 2011, il a créé la première version d'*Imagining O*, d'après *Histoire d'O* de Pauline Réage et *Hamlet* de Shakespeare. Il nous a par ailleurs confié qu'il travaillait actuellement à la création d'une performance intitulée *Dark Yes*, d'après *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad et *Ulysse* de James Joyce ; et qu'en 2023 il remontera *Les Trois Sœurs*, d'après Anton Tchekhov – une performance qu'il a créée en 1997 – à l'Université de Floride.

4 Voir A. ARTAUD, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 139.

5 Dans R. SCHECHNER, « Rasaesthetics », *TDR*, vol. 45, n°4 (Automne, 2001), p. 27-50, Richard Schechner compare l'influence et l'importance de ce texte sacré dans les arts performatifs indiens à celle de la *Poétique* d'Aristote pour le théâtre occidental.

6 R. SCHECHNER, « Rasaesthetics », *TDR*, op. cit., p. 31 : « “taste” the emotion ».

7 *Ibid.* : « both the performer and the partaker ».

rasas qui définissent les nuances de l'expérience humaine : *sringara* (le désir, l'amour), *hasya* (l'humour, le rire), *karuna* (la pitié, le chagrin), *raudra* (la colère), *vira* (l'énergie, la vigueur), *bhayanaka* (la peur, la honte), *bibhastha* (le dégoût), et *adbhuta* (la surprise, l'étonnement¹). Par ailleurs, en suivant l'invitation faite par Victor Turner dans sa conférence « *Body, Brain, and Culture* [Corps, cerveau et culture] », Richard Schechner établit des correspondances entre le *Nāṭya-shāstra* et les récentes découvertes de la neurobiologie – notamment les « recherches sur le système nerveux entérique (SNE²) », qui démontrent que « le ventre possède son propre cerveau³ » :

Le cerveau des intestins, appelé système nerveux entérique, se situe dans les gaines de tissus de l'œsophage, de l'estomac, de l'intestin grêle et du côlon. Considéré comme une entité unique, il s'agit d'un réseau de neurones, neurotransmetteurs et protéines qui relaient les messages entre les neurones, et qui supportent non seulement des cellules semblables à celles que l'on retrouve dans le cerveau, mais aussi des circuits complexes qui lui permettent d'agir de manière indépendante, d'apprendre, de se souvenir et de reproduire des sensations qui nous prennent « aux tripes », comme on dit communément⁴.

Les exercices des *rasaboxes* développés par Schechner visent ainsi à établir « un lien organique entre le SNE, les arts martiaux asiatiques et la formation de l'acteur⁵ », ainsi qu'à explorer « l'empathie profonde confirmée par l'observation des “neurones-miroirs⁶” », une autre découverte récente des neurosciences :

1 *Ibid.* : « *desire, love / humor, laughter / pity, grief / anger / energy, vigor / fear, shame / disgust / surprise, wonder* ». Ces catégories de base de l'émotion humaine ne sont pas sans rappeler les travaux menés par Paul Ekman, qui affirme que « les expressions faciales de six “émotions cibles” (joie, tristesse, colère, peur, dégoût et surprise) sont similaires et reconnaissables dans toutes les cultures ». R. SCHECHNER, « How realistic is realistic acting? [À quel point le jeu réaliste est-il réaliste?] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 218 : « *the facial displays of six “target emotions” (happiness, sadness, anger, fear, disgust, and surprise) are recognizably similar in all cultures* ». Il est toutefois intéressant de remarquer que les catégories universelles proposées par Paul Ekman ne correspondent pas exactement à la variété d'émotions définies par le *Nāṭya-shāstra*. Voir notamment R. SCHECHNER, « How realistic is realistic acting? », *Performance Studies : An Introduction*, p. 218-220 ; ainsi que P. EKMAN, P. ELLSWORTH, W. FRIESEN, *Emotion in the Human Face [L'Émotion dans le visage humain]*, Pergamon Press, New York, 1972 ; ou encore P. EKMAN, R. J. DAVIDSON, *The Nature of Emotion [La Nature de l'émotion]*, Oxford University Press, New York, 1994.

2 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Esthétique *rasa* et théâtralité », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 477.

3 *Ibid.*

4 S. BLAKESLEE, « Complex and Hidden Brain in the Gut Makes Cramps, Butterflies and Valium [Le cerveau complexe et caché dans l'intestin provoque des crampes, des papillons et du Valium] », *The New York Times*, 23 janvier 1996, p. 1 ; cité et traduit en français dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Esthétique *rasa* et théâtralité », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 477.

5 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Les “points de contact” entre performance et anthropologie », C. BIET, S. ROQUES (dirs.), *Communications*, n°92, *Performance – Le corps exposé*, 2013, p. 138.

6 *Ibid.*, p. 139.

[...] lorsque quelqu'un effectue une action et/ou ressent une émotion, des neurones spécifiques sont activés – et quand des spectateurs regardent des représentations dans la vie, en danse, au théâtre, au cinéma, etc., ce sont les mêmes neurones qui sont activés dans le cerveau des observateurs comme des acteurs. [...] En d'autres termes, les spectateurs agissent en imagination en même temps que ceux qu'ils observent. Ce qui est vrai visuellement, mais affecte aussi tous les sens. Sur ce point, l'odorat et le goût sont des sens plus puissants et plus « primitifs » que la vue et l'ouïe. Ce qui démontre que les émotions sont physiques, incarnées et contagieuses. Les deux cerveaux – de la tête et du ventre – se prêtent à l'entraînement. Il faut mettre en place des efforts systématiques pour améliorer et élargir la communication entre les deux systèmes neuronaux – et approfondir les recherches sur les réseaux neuronaux complexes qui nous lient les uns aux autres. *La frontière de notre corps ne s'arrête pas à la peau mais se prolonge jusque dans le cerveau des autres*¹.

Ces affirmations témoignent une nouvelle fois, s'il en était encore besoin, de la démarche profondément interdisciplinaire et engagée de Richard Schechner, n'hésitant pas à tisser des liens – parfois plus intuitifs que scientifiques² – entre des domaines extrêmement différents, dans le but de nourrir sa pratique et de développer de nouvelles manières, plus conscientes, d'interagir les uns avec les autres. Richard Schechner prolonge en cela les espoirs utopistes de Victor Turner, qui aspirait au développement d'une « population mondiale de cerveaux qui habite un monde entier d'entités inanimées et animées, une population dont les membres sont en communication incessante les uns avec les autres par le biais de tous les instruments physiques et mentaux³ ». Pour développer la

1 *Ibid.* [Nous soulignons.]

2 Richard Schechner rapporte la réponse que lui a adressée Michael Gershon, scientifique spécialiste du système nerveux entérique, lorsqu'il lui a écrit pour lui faire part des liens qu'il établissait entre le SNL, l'esthétique *rasa* et les arts martiaux asiatiques, dont la plupart placent le centre de l'énergie dans une zone située à la base de la colonne vertébrale – ce qui selon Schechner pourrait correspondre au siège des émotions dirigées par le SNL : « Vous touchez à un point sensible. Vous avez sans doute raison de dire que nous Occidentaux qui nous considérons comme des scientifiques “durs” ne prenons pas très au sérieux la pensée orientale. Le problème avec l'essentiel de la pensée orientale, c'est qu'elle ne se fonde pas sur des observations vérifiables. On ne peut pas quantifier des idées sur la force des sentiments ou la profondeur du pouvoir. Ce qui fait que nous ignorons les idées orientales sur le nombril, ou que nous les traitons comme des métaphores, ce qui n'est pas très éloigné de nos propres métaphores sur les “tripes”. D'un autre côté, j'ai récemment pris connaissance de recherches quantifiables qui montraient sans aucun doute possible que la stimulation du nerf vague pouvait être utilisée pour traiter l'épilepsie et la dépression, et servait aussi à améliorer l'apprentissage et la mémoire. La stimulation du nerf vague est utilisée par les médecins et n'est pas naturelle, mais 90 % du nerf vague transmet des informations ascendantes, des tripes vers le cerveau. Il est donc possible que la stimulation du nerf vague imite la stimulation naturelle du nerf vague par le “second cerveau”. [...] Bref, je prends maintenant très au sérieux la possibilité que les tripes affectent les émotions. » M. GERSHON, propos rapportés dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Les “points de contact” entre performance et anthropologie », C. BIET, S. ROQUES (dirs.), *Communications*, n°92, *Performance – Le corps exposé*, 2013, p. 139.

3 V. TURNER, « Body, Brain, and Culture », *Zygon : Journal of Religion & Science*, vol. 18, n°3, 1983, p. 243 : « a global population of brains inhabiting an entire world of inanimate and animate entities, a population whose members are incessantly communicating with one another through every physical and mental instrumentality ».

maîtrise de ces émotions « physiques, incarnées et contagieuses¹ » et entraîner les « deux cerveaux² », le principe des *rasaboxes* développées par Richard Schechner consiste à dessiner sur le sol de l'espace de *training* un grand quadrillage de neuf cases. Dans chacune des cases extérieures est inscrit un *rasa*, et la case centrale est laissée vide. Lorsqu'un performeur entre dans l'une des cases, il doit se laisser imprégner par le *rasa* attribué à cette case, l'incarner par tous les moyens à sa disposition, et observer ou « goûter » les processus psycho-physiques qui se déroulent en lui. Après s'être habitué à cet exercice, il devra passer, de plus en plus rapidement, de l'une à l'autre de ces cases, en changeant immédiatement de *rasa* : c'est en cela qu'il s'agit véritablement d'un « athlétisme affectif³ », destiné faire de l'acteur un « acrobate du cœur⁴ ». Par la suite, ce même exercice peut être effectué à plusieurs, puis en s'appuyant sur un texte ou une scène, en passant d'une case à l'autre et en observant les inflexions que cela produit dans l'interprétation. À partir de la fin des années quatre-vingt-dix, les membres du groupe East Coast Artists – notamment Michele Minnick, Paula Murray Cole et Rachel Bowditch – ont commencé à transmettre les *rasaboxes* dans des ateliers pratiques, notamment dans des ateliers d'été à la New York University, dans des séminaires, conférences et colloques internationaux, ainsi qu'à travers de nombreuses publications⁵. Ainsi, si comme nous l'avons précédemment évoqué, Richard Schechner explique le déclin et la « chute de l'avant-garde (américaine⁶) » notamment par « l'échec de la transmission des connaissances de la performance [...] dans une relation au corps-à-corps⁷ » – ce qui, par comparaison, est au cœur du travail de Grotowski et de Barba –, ainsi que par l'absence d'une

1 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Les “points de contact” entre performance et anthropologie », C. BIET, S. ROQUES (dirs.), *Communications*, n°92, *Performance – Le corps exposé*, 2013, p. 139.

2 *Ibid.*

3 Voir A. ARTAUD, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 139.

4 S. WANGH, *An Acrobat of the Heart – A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, *op. cit.*

5 Voir notamment M. MINNICK, « Rasaboxes Performer Training [L'Entraînement pour performeurs rasaboxes] », *TDR*, vol. 45, n°3 (Automne, 2001), p. 40-42 ; P. MURRAY-COLE, « Experience Rasaboxes [Faire l'expérience des rasaboxes] », *TDR*, vol. 45, n°3 (Automne, 2001), p. 45 ; et M. MINNICK, P. MURRAY-COLE, « The Actor as Athlete of the Emotions: The Rasaboxes Exercise [L'acteur comme athlète des émotions : L'exercice des Rasaboxes] », N. POTTER, *Movement for Actors [Le Mouvement pour les acteurs]*, Allworth Press, New York, 2002, p. 214-226. En 2023 devrait paraître un ouvrage édité par Rachel Bowditch, Michele Minnick et Paula Murray Cole, intitulé *The Rasaboxes Sourcebook: Theory, Performer Training, and Practice [Le Livre de référence des rasaboxes : Théorie, training des performeurs et pratique]*.

6 Voir R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, *op. cit.*, p. 291-377. Comme nous l'avons vu, Richard Schechner attribue ce déclin à six causes principales : « 1. L'émergence de “textes de performance”, distincts des “textes dramatiques”. / 2. L'échec des modes de transmission des connaissances théâtrales d'une génération à l'autre. / 3. La dissolution des groupes et l'essor concomitant des monologues. / 4. Le manque d'argent associé aux procédures requises pour lever des fonds, à savoir les demandes et apports à envoyer aux fondations et à différentes agences gouvernementales. / 5. La bêtise des journalistes qui éreintent souvent l'expérimentation au théâtre. Les journaux sérieux qui n'ont pas accordé l'espace de parole nécessaire à l'émergence d'une autorité efficace. / 6. La fin de l'activisme dans la société en général. » *Ibid.*, p. 314.

7 *Ibid.*, p. 320-321.

« tradition expérimentale [...] qui serait utilisée, transmise, rejetée¹ » ; les *rasaboxes* semblent constituer une forme de réponse pratique à cet essoufflement et à cette faillite de l'« avant-garde historique² » des années soixante. Par ailleurs, s'il semble considérer que The Performance Group a lui-même échoué à constituer une « tradition vivante du théâtre expérimental³ » et à devenir « un lieu d'enseignement ou de recherche véritablement organisé⁴ », notamment du fait des problèmes d'argent et des crises dans le groupe ; Richard Schechner précise toutefois l'importance, parmi ses héritiers, d'Elizabeth LeCompte, qui comme nous l'avons vu prit la direction du Wooster Group, qui émergea du Performance Group dans le courant des années soixante-dix :

J'ai transmis mes connaissances de metteur en scène à Elizabeth LeCompte. Au cours de neuf années de travail passées à débattre, expérimenter, être d'accord et parfois franchement en désaccord, elle s'est imprégnée de mon travail en tant que directeur du Performance Group au moment où nous en faisons tous les deux partie, de 1970 à 1980. [...] Comme dans toute relation profonde, il y a eu des moments de conflit et des moments d'harmonie, mais nous avons fini par acquérir un très fort respect mutuel. Nous étions en contact bien au-delà des seules répétitions et représentations – ce qui est aussi courant et nécessaire à la transmission effective de la connaissance de la performance. Le « travail à côté du travail » a autant d'importance que les séances formelles. Les contacts les plus profonds ont lieu en répétition et en atelier, pendant les prises de notes avant les représentations, ou au cours de longues discussions en marchant, ou encore autour d'un café. Le théâtre que fait LeCompte aujourd'hui n'est pas une imitation de notre travail ensemble, il en est le prolongement et la transformation⁵.

Lorsque nous avons interrogé Richard Schechner à propos de son héritage et de ses héritiers – outre le fait d'avoir « contribué à la théorisation, à l'institutionnalisation et à la diffusion des *performance studies*⁶ », ce qu'il considère comme son « héritage le plus durable⁷ » et dont il est le plus fier ; et au-delà du Wooster Group qui continue aujourd'hui encore de créer des performances et de diriger des ateliers de pratique –, Richard Schechner a affirmé :

1 *Ibid.*, p. 335.

2 *Ibid.*, p. 293. Richard Schechner affirme ainsi : « Il n'y a pas d'unité, ni de partage d'un objectif : l'avant-garde historique est morte. Les survivants et les héritiers de l'avant-garde historique n'envisagent plus du tout leur existence comme tributaire d'un mouvement unique. Je ne connais et n'ai jamais entendu parler d'un artiste qui penserait sérieusement que l'art est à même de modifier l'ordre social ; les artistes se perçoivent plutôt comme une pluralité de propositions, comme les multiples branches de différents arbres formant eux-mêmes une forêt. En tant que tel, chaque avant-garde, chaque groupe, chaque artiste, ne représente qu'un style parmi d'autres. Ces styles luttent pour attirer l'attention et assurer leur domination. On a autant de chance de les retrouver dans *Vogue* que dans les pages potins de *People* ou ailleurs encore. » *Ibid.*, p. 295.

3 *Ibid.*, p. 323.

4 *Ibid.*, p. 322.

5 *Ibid.*, p. 321-322.

6 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 851.

7 *Ibid.*

Ensuite, les autres influences sont les personnes qui font les *rasaboxes*, en particulier Rachel Bowditch, et Michele Minnick, et Paula Murray Cole, et Fernando Calzadilla ... Il y a un certain nombre de personnes qui ont fait les *rasaboxes* avec moi de manière intensive, et qui les transmettent ou les propagent, mais ils se les approprient aussi. [...] Je veux que les gens suivent leur propre chemin, guidés par les mêmes impulsions que j'ai eues, ou par des éléments de connaissance que j'ai pu les aider à trouver ou à développer, plutôt que de créer une sorte de nouvelle orthodoxie. [...]. Je ne veux pas que mon héritage soit : « Il a fondé une Église ou une Nation¹ ». Je veux que mon héritage soit : « Il a aidé les gens à trouver les processus qui les mèneraient à leurs propres inventions et découvertes². [...] ».

Au terme de ce long détour pour analyser la croissance parallèle des réseaux artistiques, théoriques et humains tissés autour de la pratique d'Eugenio Barba et de Richard Schechner – au cours duquel nous avons tenté d'éclairer à la fois leurs contextes de naissance extrêmement différents, leurs méthodes et leurs enjeux parfois contradictoires, mais également leurs résonances, leurs ambitions, leurs « blessures³ » et leurs aspirations communes –, il est à présent temps de nous tourner vers l'aventure de Grotowski au-delà du théâtre, que nous analyserons notamment à la lumière des outils théoriques développés par Richard Schechner et Victor Turner. Cette dernière étape de notre travail nous conduira à interroger l'héritage de cette recherche dans le champ théâtral contemporain.

1 Richard Schechner semble considérer que c'était, en revanche, l'ambition de Grotowski ou d'Eugenio Barba – ce qui serait évidemment réducteur, mais qui met en évidence la manière dont se tissent les relations au sein de la « tribu » que nous étudions : malgré de profondes aspirations communes, les trajectoires de Grotowski, de Barba, de Schechner et de Turner sont extrêmement différentes, et leurs relations sont nourries à la fois par un respect mutuel, par des espoirs et des mythes partagés – et par des représentations, des interprétations et des malentendus qui entraînent sur certains points d'importantes divergences.

2 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 850-851.

3 E. BARBA, B. HAGESTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, *op. cit.*, p. 157.

IV – L'ARBORESCENCE GROTOWSKIENNE : RACINES, BRANCHAGES ET POLLINISATION [1969 - ?]

A. LE PARATHÉÂTRE, OU LA QUÊTE DE LA LIMINALITÉ [1969 – 1977]

1. La sortie du théâtre : le « crépuscule¹ » du Théâtre Laboratoire, l'aube de nouvelles pratiques

Au sommet de la reconnaissance du Théâtre Laboratoire, au moment où l'Odin Teatret triomphait internationalement avec le spectacle *Ferai*, et où les milieux de la contre-culture new-yorkaise se pressaient au Performing Garage pour assister ou participer à *Dionysus in '69*, Grotowski annonça publiquement son départ du théâtre², à la stupéfaction et au grand regret de ses admirateurs et imitateurs dans le monde entier. Richard Schechner affirme lui-même :

J'ai eu l'occasion de demander une fois à Grotowski, en juin 1978 en Pologne, pourquoi il avait « abandonné » le théâtre au profit d'un travail que je pensais pouvoir être bien mieux accompli par des thérapeutes et des partisans du « mouvement du potentiel humain ». J'ai regardé Grotowski en face, et je lui ai dit : « Vous êtes un des plus grands metteurs en scène de théâtre du monde et, en abandonnant le théâtre, nous avons perdu votre marque. D'autres sauront se charger du travail parathéâtral que vous entreprenez aujourd'hui ; mais personne d'autre n'est capable de mettre en scène aussi bien que vous ». Il m'a répondu qu'il n'avait plus le « courage de continuer à mettre en scène des pièces » de la même manière qu'avant. Je comprends sa réponse, mais en même temps, je la déplore³.

En plus de montrer l'admiration de Richard Schechner pour le travail de mise en scène de Grotowski, ce passage témoigne d'un malentendu assez répandu, orienté dans le cas de Schechner par sa propre pratique performative, informée comme nous l'avons vu par les méthodes de thérapie de groupe ou la *Gestalt* thérapie. En effet, « malgré des similitudes avec le travail de rencontre et

1 L. FLASZEN, « Du côté de la pratique », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 136.

2 Comme nous l'avons précédemment montré, les principaux événements marquant sa transition furent la conférence du 22 février 1969 à la Brooklyn Academy of Music de New York, intitulée « Réponse à Stanislavsky » ; le discours qu'il fit dans le cadre du Festival International de Théâtre de Manizales, en Colombie, en septembre 1970, intitulé « Ce qui fut » ; et les conférences des 12 et 13 novembre 1970 à la New York University. Voir J. GROTOWSKI, K. SALATA (trad.), « Reply to Stanislavsky », *TDR*, *op. cit.*, p. 31-39, pour la transcription de la première conférence ; et J. GROTOWSKI, *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973, pour les transcriptions des trois autres.

3 R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) », R. SCHECHNER, C. BIET (dir.), A. CUISSET (éd.), M. PECORARI (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, *op. cit.*, p. 345.

d'autres activités organisées de « développement personnel¹ », l'objet des recherches parathéâtrales – ou de la « culture active² » – de Grotowski n'était pas thérapeutique : la croyance selon laquelle ces activités pouvaient constituer « un remède ou un traitement pour la maladie ou les inadéquations psychiques³ », ainsi que les attitudes de « pseudo-transe⁴ » des participants, étaient systématiquement désamorçées⁵ par les « guides⁶ » de ces activités. C'est toutefois précisément ce malentendu qui attira des foules de personnes en quête d'expériences spirituelles au Théâtre Laboratoire, dans le contexte des mouvements de la contre-culture et du *New Age*⁷. Au début des années soixante-dix, par opposition au travail précédent du Théâtre Laboratoire, « ésotérique et hermétique, présenté dans de petites salles devant un public minuscule⁸ », les expériences parathéâtrales furent ainsi « des événements ouverts à tous qui attiraient des multitudes, non pas pour assister mais pour participer. Le rigoureux travail physique et psychophysique du théâtre de productions céda la place à une inclusivité facile⁹ », qui devait permettre à chacun de rejoindre les

-
- 1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 246 : « despite similarities to encounter work and other “self-growth” organized activity ».
 - 2 L. FLASZEN, « Du côté de la pratique », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 135. Grotowski employa parfois ce terme à propos des expériences du parathéâtre, pour désigner une forme de participation collective, par opposition à la majorité des productions culturelles, reçues passivement par les spectateurs.
 - 3 *Ibid.* : « a cure or treatment for psychic illness or inadequacy ».
 - 4 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, Accademia University Press, Turin, 2016, p. 25.
 - 5 Voir *ibid.*, p. 24-25 : « Par contre on essayait de protéger les participants en freinant ou même en bloquant l'action d'une personne qui était inattentive aux personnes plus âgées, ou aux personnes endormies, ou qui cherchait à entrer dans un état “second” de pseudo-transe (c'était un cliché à l'époque : une sorte d'ivresse induite avec mouvements incontrôlés de la tête, respiration bruyante et accélérée, déséquilibre général du corps) : tout simplement l'un de nous entraînait volontairement en contact visuel proche et essayait de répondre à sa volonté d'agir mais en renouant le contact avec la situation réelle ; ou alors il utilisait son propre corps comme une sorte de poids-mort qui épuisait physiquement l'autre et le ramenait à un comportement plus calme. »
 - 6 C'est le terme qu'emploie François Kahn pour désigner les organisateurs et les *leaders* des activités parathéâtrales – un rôle qu'il occupa lui-même, après pendant une période être un simple participant. Voir F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit.
 - 7 Ludwik Flaszen souligne ainsi les nombreuses aspirations, liées à la spiritualité et au développement personnel, qui se retrouvaient réunies dans le creuset ambivalent du parathéâtre – une ambivalence qui s'explique par le fait que Grotowski et ses collaborateurs ne savaient en réalité pas eux-mêmes où ces expériences devaient les mener : « Et ici, nous sommes ... pour rien. / Comment cela ... pour rien ? Je suis venu ici parce que je cherche la vérité. Je suis venue ici parce que je veux être spontanée. Je viens parce que je veux être moi-même. Je viens parce que je veux me connaître. Je viens parce que j'ai entendu dire que Grotowski avait découvert quelque chose d'important. Je ne sais pas concrètement ce que je cherche, mais je voudrais connaître quelque chose de nouveau. J'ai besoin de travailler au développement de ma personnalité. / Bien : tu peux découvrir ici tes possibilités inattendues. Bien : ici tu peux être toi-même, te connaître, atteindre la spontanéité, découvrir dans l'action un aspect inattendu de la vie, être créatif, même brièvement, dépasser les limites imposées par le quotidien. Tout ceci est possible même si je ne peux donner aucune garantie à ce propos. / Quand je parle ainsi, ne me crois pas. Je parle ainsi pour que nous puissions nous rencontrer, en définissant nos désirs et nos besoins. Je parle ainsi car je suis nourri de la même inquiétude et mon esprit demande un but au moins approximatif. J'ai les mêmes difficultés que toi, quelque chose m'ordonne avec insistance de formuler pourquoi, dans quel but. » L. FLASZEN, « Méditations à voix haute », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 149. [Nous soulignons.]
 - 8 R. SCHECHNER, « Introduction to Part II : Paratheatre, 1969-79, and Theatre of Sources, 1976-82 [Introduction à la partie II : Parathéâtre, 1969-76, et Théâtre des Sources, 1976-1982] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 212 : « esoteric and hermetic, offered in small rooms before tiny audiences ».
 - 9 *Ibid.* : « wide-open events attracting multitudes not to witness but to participate. The rigorous physical and psychophysical labor of the Theatre of Productions gave way to easy inclusivity ».

activités du Théâtre Laboratoire, même sans expérience. Cela ne signifiait pas pour autant que le travail lui-même n'était pas exigeant : comme nous le verrons, les expériences parathéâtrales amenaient les participants à des états extrêmes, à travers des activités impliquant à la fois une forme d'épuisement physique – couper du bois, creuser des tranchées, courir dans la forêt les yeux fermés – et de désorientation mentale – conserver le silence pendant plusieurs jours, inverser les rythmes habituels du jour et de la nuit, abandonner les habitudes sociales et comportementales quotidiennes, etc. Comme nous l'avons montré, cet abandon de la structure théâtrale, de la rigueur et de la discipline s'inscrivait dans la continuité de la recherche menée par Grotowski d'une situation qui permette une rencontre humaine authentique et profonde, à travers le processus de la « *via negativa* » – qui pendant la phase parathéâtrale prit le nom de « désarmement¹ ». Il est intéressant de relire, à cette lumière, le discours intitulé « Ce qui fut », que Grotowski prononça en septembre 1970 au Festival International de Théâtre de Manizales, en Colombie, pour présenter les nouvelles orientations de son Théâtre Laboratoire, et dans lequel il précise que le théâtre est devenu pour lui un endroit où « l'on ne fait pas de gymnastique artistique, des trucs acrobatiques, de l'entraînement² » et où « personne ne songe à maîtriser un geste pour exprimer quoi que ce soit³ ». Cet abandon de la technique, qu'il considérait désormais comme un obstacle à la spontanéité, entraîna également une évolution du rapport de Grotowski au rituel, comme le souligne le chercheur en études des religions Bobby C. Alexander :

Grotowski, généralement reconnu comme la plus grande influence sur le théâtre rituel expérimental récent, considère l'échange humain comme existentiellement insatisfaisant et diminué par une société qui bloque l'« authenticité » dans la vie quotidienne. Dans le but de promouvoir la rapidité et l'efficacité, la société encourage la conformité à des rôles sociaux plus étroits, orientés par la technologie et la bureaucratie. Grotowski s'intéresse aux possibilités qu'offre le théâtre pour créer un échange ouvert et authentique. *Il rejette l'idée que ses projets sont rituels, voulant éviter de leur porter préjudice en les étiquetant dès le départ et en supposant qu'ils sont formalisés et conventionnellement religieux⁴.*

1 J. CUESTA, J. SLOWIAK, *Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 26 : « *disarmament* ».

2 J. GROTOWSKI, « Ce qui fut », *Jour Saint et autres textes, op. cit.*, p. 69.

3 *Ibid.*

4 B. C. ALEXANDER, « Turner's Definition of Ritual Reconsidered : Grotowski's Experimental Theatre as Secular Rituals of "Spiritual" Healing [Réexamen de la définition du rituel selon Turner : le théâtre expérimental de Grotowski comme rituel séculaire de guérison "spirituelle"] », *Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 3, n°1, 1991, p. 64 : « *Grotowski, generally recognized as the greatest influence on recent experimental ritual theater, sees human exchange as existentially unsatisfying and diminished by a society that blocks "genuineness" in everyday life. In the interest of promoting expediency and efficiency, society encourages conformity to narrower, technologically and bureaucratically oriented social roles. Grotowski is interested in the possibilities theater holds for creating open-ended, genuine interchange. He rejects the notion that his projects are ritual, wanting not to prejudice them by labelling them at the outset and by assuming they are formalised and conventionally religious.* » [Nous soulignons.] Bobby C. Alexander souligne par ailleurs le fait qu'à travers ces affirmations, Grotowski « a

Ce rejet s'appuyait toutefois sur une définition spécifique du rituel : dans le cadre de la recherche de relations en face à face et de rencontres authentiques et immédiates, c'était évidemment la dimension conservatrice et normative du rituel qui était rejetée par Grotowski, c'est-à-dire la lecture fonctionnaliste considérant, comme nous l'avons vu, les rituels comme « des coffres-forts d'idées acceptées¹ » ou comme des moyens de « conserver et de transmettre les connaissances culturelles traditionnelles et les schémas de comportement individuels² », que le parathéâtre visait précisément à déconstruire. C'est ce l'on peut observer dans le témoignage de François Kahn, un acteur français qui rejoignit les expériences du parathéâtre en 1977³, d'abord en tant que participant, avant d'en devenir lui-même un « guide » :

Jacek [Zmysłowski] ne donnait aucune indication sur le « comment faire », aucune indication technique, pas non plus de théorisation, de conceptualisation du travail. Cela ouvrait le champ à l'expérience directe par découvertes successives, par échecs et réussites dans la propre démarche de chacun. Il n'y avait pas non plus la moindre ritualisation dans *Czuwanie*⁴. Aussi il a

prêté le flanc à l'accusation d'être un romantique qui espère guérir l'aliénation sociale en rejetant les relations orientées par la technologie comme étant « artificielles » et imposées à des relations plus « naturelles », « organiques », « primaires », « primales » ou « primordiales ». *Ibid.*, p. 75-76 : « *he has left himself open to the charge of being a romantic who hopes to cure social alienation by rejecting technologically oriented relations as "artificial and imposed on more "natural, "organic", "primary", "primal" or "primordial" ones* ».

- 1 R. SCHECHNER, « The Future of Ritual », *The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance*, op. cit., p. 228 : « *safe deposit vaults of accepted ideas* ».
- 2 *Ibid.*, p. 258 : « *a means of conserving and transmitting traditional cultural knowledge and individual patterns of behavior* ».
- 3 François Kahn rencontra Grotowski pour la première fois grâce à Bernard Mathys et Jean-Pierre Blachon, fondateurs du Théâtre de l'Expérience, qui le présentèrent à Grotowski au cours d'un séminaire pratique au CDN du Sud-Est, organisé par Antoine Bourseiller, du 20 juin au 10 juillet 1970. Par la suite, François Kahn rejoignit le Théâtre de l'Expérience, où il participa à une création collective intitulée *Le Golem*, puis assista à la conférence de Grotowski à l'abbaye de Royaumont, le 11 octobre 1972, ainsi qu'au *Narrow Special Project* à Sainte-Suzanne, en Mayenne, du 20 au 30 novembre 1973. Au cours de l'Université de Recherches du Théâtre des Nations, qui fut comme nous le verrons le point culminant des activités du parathéâtre, entre le 14 juin et le 7 juillet 1975, il fut pour la première fois invité à « guider » certaines actions aux côtés de Włodzimierz Staniewski, et rencontra Jacek Zmysłowski pendant une session du *Special Project* à Brzezinka. Du premier mai au 28 juillet mai 1976, il participa à nouveau à une série d'activités parathéâtrales à La Tenaille, près de Saintes, en France – et rejoignit officiellement les activités du Théâtre Laboratoire en Pologne à partir de juin 1977. Par la suite, il participa également à certaines expéditions du Théâtre des Sources, ainsi qu'aux activités du Gruppo Internazionale l'Avventura [Groupe International l'Avventura], fondé en février 1982 par Fausto Pluchinotta et Stefano Vercelli, dans le prolongement des travaux du Théâtre des Sources, après le départ de Grotowski pour les États-Unis suite au décret de la Loi Martiale en Pologne. Après la dissolution de ce groupe, il continua sa propre recherche, sous la forme d'un projet appelé *Teatro da Camera* [Théâtre de Chambre], à partir de 1995, explorant des textes littéraires dans des espaces non-théâtraux et pour des audiences restreintes, en travaillant notamment sur des textes de Marcel Proust, Franz Kafka, Gérard de Nerval, Allen Ginsberg, Fernando Pessoa, Heinrich von Kleist et Yasunari Kawabata – et développa parallèlement à ces créations une importante activité pédagogique, en dirigeant de nombreux ateliers pratiques en France, en Italie, en Israël, en Russie et au Brésil, en collaboration notamment avec le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale à Pontedera, la Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi à Milan, l'Accademia d'Arte Drammatica – Nico Pepe à Udine, l'Université de Turin, et avec le CRIA – Artes e Transdisciplinaridade au Brésil, où il dirigea régulièrement un laboratoire théâtral intitulé « *Caminhos do Silêncio* [Chemins de Silence] ».
- 4 *La Veillée [Czuwanie]* était l'un des projets du parathéâtre, dirigé par Jacek Zmysłowski, avec notamment François Kahn, Jairo Cuesta, Zbigniew Kozłowski, Irena Rycyk et Katharina Seyferth.

volontairement éliminé toute idée d'uniforme de travail (nous étions tous vêtus de manières différentes), toute recherche esthétisante, toute gestuelle ritualisée : aucun rituel, pas de sens caché, d'allusion à un secret, pas de formalisme. Il y avait une telle absence de ritualisation que certains ont voulu y voir, à tort, une sorte de dogme. Mais non : tout cela était extrêmement pragmatique. Pas de mensonge, pas d'illusion¹.

Ainsi, dans la « Proposition de collaboration [*Propozycja współpracy*]² » qui fut publiée en septembre 1970 dans la presse polonaise pour élargir l'équipe du Théâtre Laboratoire, aucune mention n'était faite de la formation ou du bagage technique des participants : ces derniers étaient sélectionnés non pas en fonction de leurs qualités d'acteurs, mais en fonction de leurs aspirations, de leurs désirs, et de leur compatibilité avec le travail et le groupe du Théâtre Laboratoire. Richard Schechner commente toutefois : « Étant donné le mental de fer de Grotowski, ce programme sentimental n'était pas destiné à durer longtemps³ ». C'est la raison pour laquelle nous avons choisi, dans notre étude, de séparer le parathéâtre du Théâtre des Sources, qui marqua dans le cheminement de Grotowski un retour à la rigueur et à la discipline, en réaction aux expériences effervescentes et désordonnées du début des années soixante-dix. Il est par ailleurs nécessaire d'interroger les délimitations entre les différentes phases de cette recherche, car ces découpages sont porteurs de sens : comme nous l'avons vu, dans *The Grotowski Sourcebook*, Richard Schechner et Lisa Wolford rassemblent dans une même partie le parathéâtre et le Théâtre des Sources, ce qui a pour effet de mettre en valeur la période américaine de Grotowski, pendant le programme *Objective Drama*. Toutefois, Richard Schechner prend soin de préciser que ces périodes « se chevauchent⁴ » : « Elles indiquent deux efforts différents mais liés, le parathéâtre étant le prolongement logique du théâtre de productions et le Théâtre des Sources faisant signe vers *Objective Drama* et l'Art comme véhicule⁵ ». Qui plus est, les dates précises de début et de fin de ces périodes ne sont pas toujours évidentes à définir : si Grotowski ne formula officiellement le programme du Théâtre des Sources qu'en juin 1978, dans le cadre d'un symposium international intitulé « L'Art du débutant⁶ », sa

1 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 23.

2 J. GROTOWSKI, « Propozycja współpracy [Proposition de collaboration] », *Słowo Polskie*, n°215, 10 septembre 1970 ; « Teatr Laboratorium – Propozycja współpracy [Théâtre Laboratoire – Proposition de collaboration] », *Sztandar Młodych*, n°127, 10 septembre 1970 ; « Propozycja współpracy Teatru Laboratorium [Proposition de collaboration du Théâtre Laboratoire] », *Przekrój*, 13 septembre 1970. Voir J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 100.

3 R. SCHECHNER, « Introduction to Part II : Paratheatre, 1969-79, and Theatre of Sources, 1976-82 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 211 : « Given Grotowski's iron intellect, this sentimental program was not destined to endure long. »

4 R. SCHECHNER, « Introduction to Part II : Paratheatre, 1969-79, and Theatre of Sources, 1976-82 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 207 : « overlap ».

5 *Ibid.* : « They indicate two different but related efforts, paratheatre being the logical extension of the theatre of productions and Theatre of Sources pointing to Objective Drama and Art as vehicle. »

6 Ce symposium se déroula du 4 au 7 juin 1978, à Varsovie et Grzegorzewice, à l'initiative de Grotowski et sous les

première expédition en Haïti à la recherche des sources de techniques performatives traditionnelles eut lieu en décembre 1977¹ – et il commença à s'éloigner des activités parathéâtrales dès 1975. De la même façon, malgré ce désintérêt de Grotowski, les expériences parathéâtrales ne s'interrompirent pas brusquement avec son départ : si la plupart des chronologies en situent la fin entre 1976 et 1978, les projets *Tree of People [L'Arbre des gens]*² et *Thanatos Polski [Thanatos polonais]*, créés à partir de 1979, appartiennent également au courant du parathéâtre – et ne s'interrompirent définitivement qu'en 1981, après la mort de l'acteur Antoni Jahółkowski³. Ainsi, si les bornes chronologiques que nous proposons – de 1969 à 1977 pour le parathéâtre, de 1976 à 1982 pour le Théâtre des Sources – reflètent le cheminement personnel de Grotowski, il est nécessaire de garder à l'esprit qu'elles ne correspondent pas à des réalités fixes et clairement définies pour tous les participants de ces projets.

Il faut également noter que tous les acteurs du Théâtre Laboratoire ne vécurent pas cette transition vers le parathéâtre et cet abandon de la technique de la même manière, et que l'ensemble des expériences de cette période peut difficilement être défini comme un ensemble cohérent. Zygmunt Molik explique ainsi :

Le début du parathéâtre [...] a été difficile pour moi, parce qu'à cette époque j'étais déjà un acteur beaucoup trop professionnel. Les autres membres du groupe étaient plus ou moins ouverts, car ils n'étaient pas aussi professionnels que moi. [...] Donc au début [...] j'étais occupé par d'autres activités. J'étais le chauffeur, le conducteur, et je m'occupais des provisions pour le groupe. [...] Ce n'est qu'au bout de six mois environ que j'ai pu participer à ces actions [...] avec une trentaine ou une quarantaine ou une cinquantaine de personnes, et j'étais un des leaders, comme les autres. Mais au début, j'étais un peu à l'écart. Je n'arrivais pas à me retrouver dans cette activité⁴.

Par ailleurs, les anciens acteurs du Théâtre Laboratoire commencèrent à cette période à développer

auspices de l'ITI (*International Theatre Institute*).

- 1 C'est au cours de cette première expédition en Haïti, du premier au 20 décembre 1977, que Grotowski rencontra l'anthropologue Louis Price Mars, qui devint l'un de ses proches collaborateurs pendant la période du Théâtre des Sources.
- 2 Voir T. BURZYŃSKI, « *Tree of People at Grotowski's Laboratory [L'Arbre des gens au Laboratoire de Grotowski]* », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°7, 1979, p. 23.
- 3 Antoni Jahółkowski mourut – lui aussi – d'un cancer, le premier septembre 1981, à Wrocław.
- 4 G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski [Le Travail Voice and Body de Zygmunt Molik – L'Héritage de Jerzy Grotowski]*, Routledge, Londres et New York, 2010, p. 118-119 : « *The beginning of paratheatre [...] was difficult for me, because at that time I was already a much too professional actor. The others in the group were more or less open, because they were not as professional as me. [...] So at the beginning [...] I was busy with other activities. I was the chauffeur, the driver, and I was busy with provisions for the group. [...] Only after half a year or so could I take part in these actions [...] with around thirty or forty or fifty people, and I was one of the leaders, like the others. But at first I was just a little bit aside. I just couldn't find myself in this activity* ».

leurs propres activités, parallèlement aux travaux menés par les nouveaux membres du groupe : chaque acteur avait « un projet personnel dans le domaine parathéâtral, qui [était] le produit de ses propres recherches et préoccupations¹ ». Jennifer Kumiega précise :

L'état de ces projets est et doit être fluide. [...] Mais chacun possède dans son travail certaines caractéristiques qui sont reconnaissables et qui, dans une certaine mesure, façonnent la structure du projet. Il peut s'agir d'une fascination pour le verbe, comme dans le cas de Ludwik Flaszen [...], ou d'une préoccupation pour les barrières physiques du corps, comme chez Zygmunt Molik².

Ces projets individuels prirent la forme d'activités parathéâtrales ou de stages, que la plupart des acteurs du Théâtre Laboratoire continuèrent de diriger et de développer bien après la dissolution officielle du groupe, le 31 août 1984. Ainsi, Ludwik Flaszen dirigea des stages qui furent successivement intitulés « *Dialogues en groupe, Méditations à voix haute*, et enfin *Voix*³ », dans lesquels il cherchait, à travers un travail sur le texte et sur la « voix humaine dans la plénitude de la vibration⁴ », à « [élargir] la possibilité humaine de perception et de réaction, retrouver le contact avec les énergies oubliées par une participation au mouvement et au repos, le son et le silence⁵ ». Il est d'ailleurs significatif que Ludwik Flaszen ait intitulé son chapitre dédié aux activités parathéâtrales « *La Voix-Véhicule*⁶ », ce qui indique à la fois un prolongement des activités précédentes du Théâtre Laboratoire, en reprenant et en adaptant la formule de Peter Brook, et un parallélisme avec la suite du cheminement de Grotowski, dans la phase de l'Art comme véhicule. Il précise par ailleurs :

Je n'ai pas été de l'équipe restreinte des pratiques parathéâtrales de Grotowski : j'étais invité en tant que témoin évaluateur, dans un rôle de conseiller⁷. Mais j'ai bientôt dirigé, dans le cadre de

1 J. KUMIEGA, « Laboratory Theatre / Grotowski / The Mountain Project », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski sourcebook*, op. cit., p. 241 : « a personal project in the paratheatrical field, which [was] the product of his or her own research and preoccupations ».

2 *Ibid.* : « The state of these project is and must be fluid. [...] But each individual has certain characteristics in his or her work that are recognizable, and which, to a certain extent, mold the structure of the project. This may be a fascination with the word, as is the case with Ludwik Flaszen [...], or a preoccupation with the physical barriers of the body, as with Zygmunt Molik. »

3 L. FLASZEN, « Du côté de la pratique », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 135.

4 *Ibid.*, p. 136.

5 *Ibid.*

6 L. FLASZEN, « La Voix-Véhicule », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 135-179.

7 C'est par ailleurs la manière dont Grotowski lui-même travailla à partir de cette période, ainsi que dans les suivantes : la plupart du temps, il n'intervenait pas directement dans le travail, mais désignait des « guides » ou des *leaders* qui devaient créer et diriger des activités parathéâtrales, qu'ils soumettaient ensuite à son appréciation et à son jugement. Grotowski observait silencieusement, donnait des conseils, évaluait, validait ou invalidait certaines hypothèses, proposait des pistes ou de nouvelles orientations pour le travail, et les guides reprenaient leur recherche à partir de ces indications. Ainsi se construisait en quelque sorte une structure hiérarchique d'initiation, les

projets de Grotowski, au sens large une « cellule créatrice » personnelle, sous des noms successifs variant au fil de son évolution [...]. À partir de septembre 1980 – en tant que co-directeur de l'Institut – j'ai été responsable de la réalisation d'entreprises parathéâtrales complexes lorsque Grotowski mena ses travaux sur le Théâtre des Sources avec une nouvelle équipe internationale. [...] J'ai l'espoir que le lecteur [...] trouvera [dans les textes présentés dans le chapitre « La Voix-Véhicule »] le goût et les couleurs d'une époque et *l'annonce d'un crépuscule*. Et peut-être le *ferment de mon (de notre ?) activité ultérieure* après la dissolution du Théâtre Laboratoire, ainsi que le signe d'une *parenté avec l'activité postérieure de Grotowski*¹ ?

De la même façon, c'est à cette période que Zygmunt Molik commença à développer des ateliers intitulés *Acting Therapy*², qui devinrent par la suite les stages *Voice and Body*, qu'il dirigea dans le monde entier jusqu'à la fin de sa vie. Zygmunt Molik est par ailleurs le seul des acteurs du Théâtre Laboratoire à avoir formé et désigné un héritier officiel : Jorge Parente³, qui continue aujourd'hui de transmettre ce travail à travers de nombreux stages internationaux⁴. Comme nous l'avons montré,

participants se référant aux guides, et les guides à Grotowski. Cette manière de travailler s'accroît encore davantage à la fin du parcours de Grotowski, dans son travail de transmission avec Thomas Richards. Toutefois, pendant le parathéâtre, il arrivait encore que Grotowski participe personnellement aux activités, comme en témoigne François Kahn : « [...] j'ai souvent vu Grotowski présent dans la grande salle, immobile et attentif, [...] accroupi sous son poncho. Tout à coup il avait quitté sa place et son poncho, il était au cœur de l'action (généralement quand l'action était suffisamment intense ou les participants suffisamment fatigués pour que sa présence active n'attire pas particulièrement l'attention). [...] Vu de l'extérieur il bougeait dans l'espace comme s'il cherchait à suivre une piste invisible, une sorte de fil intérieur très précis et changeant. Puis tout aussi soudainement il s'arrêtait et reprenait cette quasi invisibilité vigilante qui était la marque de sa présence dans l'espace. Toute attention trop marquée à sa présence (active ou non) était immanquablement punie d'une fermeture et d'un détachement sans appel de sa part. J'ai vite appris à tenir mes distances et à ne pas chercher à attirer son attention. » F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 20-21.

- 1 L. FLASZEN, « Du côté de la pratique », *Grotowski et compagnie*, op. cit., p. 135-136. [Nous soulignons.]
- 2 Lors d'un entretien avec Colette Godard précédant une série de stages et d'activités parathéâtrales à l'abbaye de La Tenaille, près de Saintes, du premier mai au 28 juillet mai 1976, Grotowski apporta des précisions sur ce nom ambigu d'*Acting Therapy* : « Les activités du centre prennent deux directions tout à fait distinctes, destinées à des gens dont les besoins sont différents, dit Jerzy Grotowski. Nous appelons la première "*Acting Therapy*", bien qu'elle n'ait rien de commun avec les thérapies médicales. Ce n'est pas la santé des gens qui nous préoccupe, mais celle de leur métier. Si nous avons choisi cette terminologie, c'est pour souligner deux points : d'abord, les orientations esthétiques n'entrent pas en ligne de compte. Nous nous adressons à tous ceux qui, plus ou moins professionnellement, utilisent leur corps, leur voix. Les acteurs, mais aussi, par exemple, les enseignants. Ensuite, nous n'installons pas une école technique, un centre d'apprentissage. Nous nous contentons de transmettre des connaissances acquises en quinze ans de travail à l'Institut. En particulier, nous savons déterminer d'où viennent certains blocages de la voix, de la respiration, de la disponibilité musculaire, nous pouvons définir les causes de certains tracs. Nous ne prétendons pas être utiles à tous. Parfois, les obstacles relèvent de la médecine, de la psychiatrie, ou bien il nous faudrait de trop longs mois pour les renverser. Alors, nous disons clairement que nous ne pouvons rien. » C. GODARD, J. GROTOWSKI, « Le double stage de Jerzy Grotowski. Ce n'est pas la santé des gens qui nous préoccupe mais celle de leur métier », *Le Monde*, 18 mars 1976, p. 17.
- 3 Jorge Parente a découvert le travail de Zygmunt Molik à travers un premier stage *Voice and Body* de cinq semaines, en 1992, à Paris, dans le cadre de l'AFDAS. À partir de cette date, il a participé à tous les stages dirigés par Zygmunt Molik à Paris, et à de nombreux autres à l'étranger, pendant dix-huit ans, jusqu'à la mort de son maître, le 6 juin 2010. Dans les années précédentes, Zygmunt Molik avait officiellement fait de Jorge Parente son assistant, et lui avait confié la charge de poursuivre son travail de transmission.
- 4 Nous avons eu l'opportunité de participer à quatre stages *Voice and Body* de cinq à six jours dirigés par Jorge Parente – au Site de Pratiques Théâtrales Lavauzelle fondé par Jean-François Favreau et Marie-Geneviève L'Her dans la Creuse, à La Guillotine fondée par Philippe Burin des Rozières à Montreuil, et à l'Université de Caen à l'initiative de Cristina De Simone. Le présent travail, dont l'ambition est de fournir une vision d'ensemble du vaste réseau

dans la division des tâches du Théâtre Laboratoire, Zygmunt Molik fut depuis les premières années le spécialiste de la voix au sein de la compagnie : la puissance et la virtuosité vocale des acteurs du groupe, qui firent partie des éléments les plus fréquemment soulignés et loués par la critique internationale, tenaient en grande partie de son propre travail avec ou « sur » ses collaborateurs. Dans un entretien avec Giuliano Campo, Zygmunt Molik témoigne ainsi :

Avec Cieślak c'était très intéressant, parce qu'il n'arrivait à rien, son larynx était complètement fermé. Et c'est visible dans un film¹. Il émet ce « Ahh » avec un ton très bas, totalement bloqué. [...] Et mon premier travail a été sur lui. C'était simple, je l'ai fait s'allonger sur le sol et je lui ai fait lever la partie centrale du corps plus haut, en équilibre sur les pieds et sur la tête². De cette façon, vous devez avoir organiquement le larynx ouvert. Et c'est ainsi que je l'ai fait changer, parce qu'il avait cette mauvaise habitude dans sa manière de parler [...] toujours avec le larynx fermé. [...] Après une semaine, il était bien. [...] Peut-être dix jours. Mais il était tenace, dès le début. Il l'a fait pendant une heure, l'heure entière, comme ça « Ahhh ... Ahhh ... » et encore et encore, pour s'ouvrir. Mais peut-être que je ne devrais pas trahir de secrets. Mais non, ce sont des choses normales³.

international de créateurs rassemblés autour de la pratique de Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner, n'est pas le lieu dans lequel présenter une analyse approfondie de ces stages *Voice and Body* : cela fera l'objet d'un prochain travail. Toutefois, cette confrontation et cette rencontre nous ont largement aidé à appréhender de manière bien plus concrète le travail et l'héritage de Grotowski et de Zygmunt Molik – notamment à travers les notions de « partition physique », d'« organicité », ou encore de transmission, qui ont largement informé nos analyses du travail du Théâtre Laboratoire, et qui sont par développées dans l'entretien que nous avons mené avec Jorge Parente. Voir l'entretien présenté en annexes, p. 787-813. Zygmunt Molik est lui-même revenu sur son propre travail, dans une série d'entretiens menés par Giuliano Campo, accompagnés d'un DVD rassemblant des films de séances d'*Acting Therapy*, ainsi que des démonstrations de l'« alphabet du corps » de Zygmunt Molik par Jorge Parente : voir G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski [Le Travail Voice and Body de Zygmunt Molik – L'Héritage de Jerzy Grotowski]*, Routledge, Londres et New York, 2010.

- 1 Voir M. ELSTER (réal.), *Lettre d'Opole [Letter from Opole / List z Opola]*, Panstwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa, Łódź, 1963.
- 2 Ce passage est un excellent exemple de l'apport des stages *Voice and Body* à notre compréhension concrète de ce travail. Avant de faire ces stages, nous avons lu cette explication de Zygmunt Molik – sans rien y comprendre : comment le fait de se tenir en équilibre sur la tête et les pieds pourrait-il améliorer la voix ? L'image que nous nous étions construite de cette posture, à partir de la description de Zygmunt Molik, était erronée : nous imaginions Ryszard Cieślak, le front contre le sol, la nuque brisée, le corps plié, sur la pointe des pieds – dans une sorte de version particulièrement inconfortable et douloureuse de la posture de yoga du « chien tête en bas ». La posture en question n'a en réalité rien à voir avec cette image. La personne est allongée *sur le dos*, et tout en gardant contact avec le sol à travers ses talons et l'arrière de son crâne, soulève son bassin en expirant et en produisant un son. Ayant pratiqué cette posture – très exigeante physiquement – et observé de nombreux participants le faire au cours des stages de Jorge Parente, nous pouvons témoigner de sa remarquable efficacité pour « ouvrir » la voix.
- 3 G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski*, op. cit. p. 10 : « *With Cieślak it was very interesting, because he couldn't do anything; his larynx was completely closed. And this is visible in a film. He gives this "Ahh" with a very low tone, totally blocked. [...] And my first work was on him. It was simple; I just made him lie on the floor, and made him lift the middle part of the body higher, balancing on the feet and on the head. In that way you must organically have the open larynx. And just in such way I made him change, because he had this bad habit of speaking [...] always with a closed larynx. [...] After one week he was all right. [...] Maybe ten days. But he was tough, from the very beginning. He did it for one hour, the whole hour, like this "Ahhh ... Ahhh ..." and so on and so on, to open himself. But maybe I should not betray secrets. But no, these are normal things.* »

Ainsi, en s'appuyant sur ce travail développé à partir des premières années du Théâtre Laboratoire, en s'inspirant partiellement de diverses sources extérieures – notamment le yoga –, mais avant tout à travers sa pratique et son expérience personnelles, Zygmunt Molik a développé un « savoir extrêmement concret¹ » de la voix – un savoir qu'il a articulé, pour les besoins de la transmission, dans un « alphabet du corps² » : il s'agit d'une série de postures physiques, constituant un vocabulaire et une grammaire de base, et visant à développer l'organicité des rapports entre le corps et la voix. Qui plus est, la structure même des stages *Voice and Body* a été soigneusement pensée et orchestrée par Zygmunt Molik pour créer un espace protégé et ouvert, qui permette le développement de ce travail que nous qualifierions de « maïeutique de la voix », comme l'expliqua Jorge Parente dans notre entretien :

Mais si la personne a l'envie d'aller voir où peut la mener cette chose qui se révèle à elle, alors je suis comme un accompagnant dans ce chemin. [...] *Et de cet événement, de cette naissance, nous sommes tous témoins.* Quand une voix apparaît, nous sommes tous profondément émus. Je regarde les autres participants, et je vois dans leurs regards, dans leur posture, qu'ils ont une qualité d'attention qui est celle d'être témoin de quelque chose d'important. Encore une fois, Molik a été très fort dans la composition de son travail, dans la structure des stages *Voice and Body* : ça n'est pas un travail en tête à tête, comme le travail de Grotowski avec Cieślak. *On est témoins les uns des autres.* Ça apporte une force incroyable aux moments de découverte : tu ne peux pas trouver la même chose en essayant de jouer toi-même ton drame psychologique à la maison. Cette chose qui est apparue, tu l'as mise sur la place publique, tu l'as accomplie devant des témoins. Elle a d'autant plus de valeur, de richesse, de vérité. C'est important pour ceux qui regardent, pour celui qui travaille – et pour moi aussi : parce que le témoin, c'est un garde-fou dans le travail. Je ne sais pas comment se passerait un travail en tête à tête entre moi et une personne. Ce sont des zones où on touche à l'archétype humain, à des choses très profondes, et donc il faut une forme de rituel très importante pour canaliser ce travail. Le chaman travaille toujours avec des gens autour. *Il faut une forme qui garantisse à la fois la validité et la sécurité du travail³.*

Au cours de ces stages *Voice and Body* s'ouvre ainsi un espace particulier, séparé du monde quotidien par des manières différentes d'utiliser le corps et la voix, de se tenir, d'échanger et de se rencontrer, et dans lequel les stagiaires explorent – au plateau, à travers le mouvement et le chant – leur relation à l'espace, à la vibration, aux autres. Dans cet espace, les participants sont appelés à

1 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 795.

2 *Ibid.*, p. 796.

3 *Ibid.*, p. 803-804.

être les témoins de la « naissance » de la voix des uns et des autres – ce qui est un acte d'une extrême intimité, amenant dans certains cas à la sensation d'une compréhension humaine profonde et immédiate de l'autre, quoique ces moments soient fugitifs : sans nul doute, Victor Turner aurait considéré cet espace comme « liminoïde¹ », et aurait appelé cette sensation « *communitas* spontanée² ». Richard Schechner définit lui aussi le travail d'atelier, le *workshop*, caractérisé par la recherche, l'indifférenciation, la potentialité et l'expérimentation ludique, comme un espace profondément « liminoïde » : « Dans les ateliers (expériences liminoïdes), j'encourage les gens à se donner de nouveaux noms. Plus d'une fois, le nouveau nom reste : une transformation s'opère³ ». Ces expériences aux limites entre le travail théâtral et l'expérience personnelle transformatrice furent ainsi au cœur du travail du Théâtre Laboratoire dans le courant des années soixante-dix. Tout comme Zygmunt Molik et Ludwik Flaszen, plusieurs autres acteurs développèrent leurs propres projets, en fonction de leurs compétences et de leurs aspirations personnelles : pendant toute la période du parathéâtre – et au-delà –, Zbigniew Cynkutis et Rena Mirecka dirigèrent des *Événements* [*Zdarzenia*], Stanisław Scierski des *Rencontres de travail* [*Spotkania warsztatowe*], Teo Spsychalski des ateliers intitulés *Ton chant* [*Twoja pieśń*], Włodzimierz Staniewski des *Activités nocturnes* [*Działania nocne*], et Ryszard Cieślak les sessions du *Special Project*, en collaboration avec Elizabeth Albahaca, Antoni Jahołkowski, Zbigniew Kozłowski, Zygmunt Molik, Teresa Nawrot, Andrzej Paluchiewicz, Irena Rycyk et Jacek Zmysłowski. Ainsi, la structure générale du Théâtre Laboratoire pendant les années soixante-dix pourrait dans une certaine mesure être comparée au Nordisk Teaterlaboratorium tel qu'il fut réorganisé en 1984 par Eugenio Barba : il s'agissait d'un cadre, d'une structure d'accueil, qui rassemblait en son sein des projets différents, menés par un groupe d'acteurs profondément liés les uns aux autres par des années de pratique, ainsi que par des ambitions et des valeurs communes – mais à la différence d'Eugenio Barba, lorsque ce travail cessa de nourrir ses propres aspirations, Grotowski abandonna cette structure, pour mener de nouveaux projets avec de nouveaux collaborateurs. Toutefois, le développement de cette multitude de projets parallèles, qui se poursuivirent longtemps après la dissolution du Théâtre Laboratoire, contribua grandement à la diffusion et à la pollinisation du travail commencé à Opole, et approfondi à Wrocław et Brzezinka⁴, dans le champ théâtral international.

1 Voir V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbology », *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*, op. cit., p. 20-61.

2 *Ibid.*, p. 47 : « *spontaneous communitas* ».

3 R. Schechner, « *Communitas* and anti-structure », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 71 : « *In workshops (liminoid experiences), I encourage people to give themselves new names. More than once, a new name sticks: a transformation takes place.* »

4 Brzezinka, signifiant littéralement « le bois de bouleaux », était la nouvelle base de travail du Théâtre Laboratoire, en pleine nature.

2. Le parathéâtre et la forêt polonaise, hauts lieux de liminalité

Suite à l'appel publié dans la presse polonaise en septembre 1971, auquel répondirent plus de trois cents personnes, soixante-dix candidats furent invités à se présenter à Wrocław, où Grotowski et Teo Spsychalski – qui avait rejoint l'équipe du Théâtre Laboratoire en septembre 1967¹ – firent passer des entretiens, au terme desquels neuf personnes furent choisies pour constituer un nouveau groupe : Bruno Chojak, Zbigniew Kozłowski, Ryszard Gizowski, Wiesław Hoszowski, Aleksander Lidtke, Marek Musiał, Małgorzata Niklasz, Wojciech Rawecki et Irena Rycyk². Au gré des rencontres personnelles de Grotowski, d'autres personnes extérieures furent également invitées à rejoindre la compagnie, notamment Jerzy Bogajewicz, Teresa Nawrot et Włodzimierz Staniewski – qui fonda par la suite le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice³. Ludwik Flaszen souligne par ailleurs le statut spécifique de ces nouveaux membres du Théâtre Laboratoire : « Dans le passé, lorsque de jeunes acteurs nous rejoignaient, ils étaient considérés comme des “apprentis” sans droits, passant par un purgatoire de l'acteur. Mais les nouveaux jeunes de 1970-1971 ont eu tous les droits dès le début⁴ ». Qui plus est, si le Théâtre Laboratoire avait officiellement quitté le « théâtre de productions », le spectacle *Apocalypsis cum figuris* fut néanmoins conservé au répertoire de la compagnie, et continua d'être présenté jusqu'en 1980⁵. Comme nous l'avons vu, c'est pendant la

1 Zbigniew (dit Teo) Spsychalski rejoignit le Théâtre Laboratoire en septembre 1967, après avoir rédigé un mémoire de maîtrise sur le travail de la compagnie. Il fut dans un premier temps chargé d'enseigner le polonais et la culture polonaise aux stagiaires étrangers. Il occupa une place de plus en plus importante dans les expériences du parathéâtre.

2 Toutefois, Bruno Chojak, Ryszard Gizowski, Marek Musiał, Małgorzata Niklasz et Wojciech Rawecki quittèrent le Théâtre Laboratoire entre 1971 et 1972.

3 Après avoir participé en tant que « guide » à la plupart des activités du parathéâtre, Włodzimierz Staniewski créa le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice [*Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*] en août 1977, avec notamment Henryk Andruszko, Mariusz Gołaj, Jadwiga et Tomasz Rodowicz et Anna Zubrzycka, rejoints plus tard par Jan Bernad, Piotr Borowski, Krzysztof Czyzewski, Jan Tabaka, et Wanda Wrobel. Il y développa sa propre recherche théâtrale et culturelle, en cherchant à établir et à entretenir un lien vivant avec les traditions orales et populaires, à travers des expéditions et des entreprises de collectage de musiques et de chants traditionnels – dans un premier temps en Pologne, en Ukraine et en Biélorussie, avant d'ouvrir cette recherche à d'autres régions européennes. Ce travail le mena à développer une méthode d'entraînement de l'acteur fondée sur le chant, la musicalité, le rythme, et sur le lien à la nature et à l'autre. Voir notamment P. ALLAIN, *Gardzienice: Polish Theatre in Transition [Gardzienice : Le théâtre polonais en transition]*, Routledge, Londres et New York, 1998 ; P. ALLAIN, « Coming Home: The New Ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland [Rentrer à la maison : la nouvelle écologie de l'association théâtrale Gardzienice de Pologne] », *TDR*, vol. 39, n°1 (Printemps, 1995), p. 93-121 ; H. FILIPOWICZ, « Expedition into Culture: The Gardzienice (Poland) [Expédition dans la culture : Le groupe Gardzienice (Pologne)] », *TDR*, vol. 27, n°1 (Printemps, 1983), p. 54-71 ; et A. HODGE, W. STANIEWSKI, *Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice [Territoires cachés : Le Théâtre de Gardzienice]*, Routledge, Londres et New York, 2004.

4 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 326 : « In the past, when young actors joined us, they were considered “apprentices” without rights, passing through an actor's purgatory. But the new young ones in 1970-1971 were given full rights from the beginning. »

5 Le spectacle fut notamment présenté à l'Odin Teatret, à Holstebro, du 26 août au 12 septembre 1971 ; pendant les Olympiades Culturelles des Jeux olympiques de Munich, du 29 août au 5 septembre 1972 ; à l'église Saint Alphonsus, à Philadelphia, du 10 au 25 septembre 1973 ; à la Sainte-Chapelle, à Paris, dans le cadre du Festival

lente gestation de ce spectacle que s'étaient cristallisées les principales transformations qui avaient mené le Théâtre Laboratoire à l'abandon du théâtre, et que Grotowski avait quitté son rôle de « metteur en scène comme dresseur¹ », pour adopter une position d'observateur et de témoin silencieux du développement organique de ses acteurs – une attitude qu'il conserva pendant les expériences du parathéâtre. Toutefois, sous l'influence des recherches parathéâtrales du groupe, *Apocalypsis cum figuris* évolua dans une direction « post-théâtrale² » : les bancs sur lesquels s'asseyaient les spectateurs furent supprimés, les costumes blancs furent remplacés par les vêtements quotidiens des acteurs, et la jauge de spectateurs fut considérablement augmentée, passant de trente-cinq à « une centaine, voire plus³ ». Selon Ludwik Flaszen, la suppression des bancs avait pour fonction de transformer le rapport des spectateurs à l'événement auquel ils assistaient : « [Cela] impliquait un public qui venait, non pas comme un public, mais comme un groupe qui voulait partager quelque chose avec nous⁴ ». Les performances d'*Apocalypsis cum figuris* remplissaient ainsi un « double rôle dans le répertoire du Théâtre Laboratoire⁵ » : d'une part, elles continuaient d'être présentées comme un produit culturel, en conservant les bancs⁶ ; d'autre part, les représentations sans bancs servaient de moyen de rencontrer « ces personnes qui venaient parfois à plusieurs reprises à *Apocalypsis*⁷ », et qui recherchaient dans cette confrontation quelque chose qui se situait au-delà du théâtre, hors du champ de l'esthétique. Il s'agissait ainsi d'une « invitation pour ceux qui, au sein du public, n'étaient pas satisfaits des limites de la forme

d'Automne, du 12 au 18 novembre 1973 ; à Sydney, du 26 mars au 6 juin 1974 ; ou encore pendant l'Université de Recherches du Théâtre des Nations qui se déroula à Wrocław entre le 14 juin et le 7 juillet 1975 ; et lors de la Biennale de Venise, entre le 22 septembre et le 24 novembre 1975. Ces performances étaient en général organisées dans le cadre d'un ensemble de projets parathéâtraux, auxquelles elles servaient de support, de point de rencontre ou de « porte d'entrée ». Par ailleurs, le 8 mai 1976, le cardinal Stefan Wyszyński à Cracovie condamna publiquement *Apocalypsis cum figuris* comme une œuvre immorale et sacrilège.

- 1 M. FUMAROLI, J. GROTOWSKI, « External Order, Internal Intimacy [Ordre extérieur, intimité intérieure] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 111 : « the director as tamer ».
- 2 J. GROTOWSKI, « W poszukiwaniu szczerości [En quête de sincérité] », *Tygodnik Demokratyczny*, n°13, 1970 ; cité et traduit en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 99 : « post-theatrical ».
- 3 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 327 : « one hundred, or even more ».
- 4 *Ibid.*, p. 311 : « [It] implied an audience who came, not as an audience, but as a group who wanted to share with us. »
- 5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 105 : « a double role in the repertoire of the Laboratory Theatre ».
- 6 Ludwik Flaszen, après avoir précisé que deux versions d'*Apocalypsis cum figuris* – avec et sans bancs – furent pendant un temps présentées alternativement, commente : « La nouvelle version était destinée à ceux qui s'asseyaient naturellement sur le sol (il s'agissait principalement de la jeune génération). Nous maintenions l'ancienne version pour ceux pour qui s'asseoir par terre semblait être une manipulation d'avant-garde, une étrangeté, un truc artistique terrifiant. Bien sûr, ceux qui venaient chez nous en tant que théâtre (le public exigeant des fauteuils) voyaient l'acte de s'asseoir par terre comme une convention. » L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 327 : « The new version was for those who sat on the floor naturally (this was mainly the younger generation). The old version we maintained for those for whom sitting on the floor seemed to be an avant-garde manipulation, a strangeness, an artistic, terrifying trick. Of course, those who came to us as a theatre (the public requiring armchairs) saw the act of floor-sitting as a convention. »
- 7 L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 326 : « these people who came sometimes over and over again to Apocalypsis ».

artistique, à participer à d'autres activités communautaires¹ » et à se joindre aux activités parathéâtrales. Enfin, de nouveaux participants furent également rencontrés lors des nombreuses conférences de Grotowski – notamment à l'abbaye de Royaumont² au nord de Paris, aux États-Unis³, à Paris⁴, à Montréal⁵, en Nouvelle-Zélande, en Australie et au Japon⁶, ou encore au Brésil⁷ – et le nombre de stagiaires étrangers accueillis à Wrocław continua d'augmenter d'année en année, sous la responsabilité de Teo Spychalski et de Ludwik Flaszen.

En mars 1971, la ville de Wrocław fournit un nouvel espace de travail au Théâtre Laboratoire : il s'agissait d'une ferme abandonnée, entourée de forêts, près du village de Brzezinka. Cet espace, que François Kahn qualifie de « sanctuaire⁸ », devint la principale base de travail du groupe pendant la période du parathéâtre et du Théâtre des Sources – et des stages y sont aujourd'hui encore organisé par l'Institut Grotowski⁹. En novembre 1972, après une phase de travail exploratoire mené séparément, les membres nouvellement recrutés¹⁰ et certains des anciens acteurs

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 105 : « an invitation for those within the audience unsatisfied with the limitations of artistic form to participate in further communal activities ».

2 Cette conférence eut lieu le 11 octobre 1972, dans le cadre d'un séminaire franco-polonais. Grotowski y présenta son projet du parathéâtre dans un discours qui fut publié sous le titre J. Grotowski, « Et le jour saint deviendra possible », *Jour Saint et autres textes*, op. cit., p. 73-80. François Kahn assista à cette conférence, qui fut l'un de ses premiers points de contact avec le travail de Grotowski.

3 À New York et Los Angeles, entre le premier et le 11 février 1973.

4 Au Théâtre Récamier, en avril 1973.

5 À l'Université du Québec à Montréal (UQAM), en mai 1973.

6 À Wellington (Nouvelle-Zélande), Sydney et Melbourne (Australie), et Tokyo (Japon), entre le 6 et le 15 août 1973.

7 À São Paulo et Rio de Janeiro, entre le 4 et le 8 juillet 1974.

8 Voir F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 40-41 : « L'unique manière pour moi de [...] définir [ce lieu] est d'utiliser le terme de sanctuaire. [...] Brzezinka était un lieu protégé de l'extérieur par toutes sortes de barrières et de pancartes explicites. Grotowski et Monsieur Czesio (l'homme de confiance, le technicien, le chauffeur, le régisseur et protecteur des lieux) avaient créé des liens de respect et d'amitié avec une famille de paysans [...] qui vivaient non loin de là et participaient à cette protection des lieux. [...] C'était aussi un lieu protégé de l'intérieur. Il y avait des règles très strictes de non pollution de l'espace, de non modification du milieu naturel, de protection des animaux sauvages [...]. Mais il y avait aussi des règles strictes dans les bâtiments : ne pas entrer avec des chaussures dans la salle de travail, utiliser seulement certaines portes pour ne pas déranger le travail. [...] Dans *Matecznik* [la salle principale] on ne parlait pas ; mais j'y ai parfois chanté. Si parler était nécessaire on allait dans un autre espace [...]. »

9 Jorge Parente, l'héritier de Zygmunt Molik, nous a notamment relaté une expérience particulièrement marquante survenue pendant un stage *Voice and Body* qu'il dirigea à Brzezinka, du 16 au 21 octobre 2018 : « Brzezinka, c'est un lieu qui est fortement marqué par l'histoire du parathéâtre. Et évidemment, moi, cet endroit me faisait fantasmer comme un Européen qui n'est jamais allé en Pologne, qui a seulement lu des livres sur cette aventure, et qui est resté fasciné par tout ça, en se demandant ce qui pouvait bien se passer là-bas ! Et il se trouve que quand j'y suis allé pour diriger un stage, il y a eu cette tempête terrible, en pleine nuit, où on s'est retrouvé sans lumière, sans électricité, sans eau, sans chauffage, sans téléphone, sans rien. Je suis passé par tous les états – mais le plus important, c'était que je me suis retrouvé acculé dans cette situation, et que je devais être le *leader*. C'est une chose à laquelle je n'étais pas préparé, pas habitué, parce que quand j'étais acteur, j'avais ma responsabilité, qui était de faire mon travail, ce qui est déjà énorme – mais là, je me suis retrouvé à être responsable de tout ce groupe de jeunes d'une vingtaine d'années, dans le noir, en pleine tempête, dans une forêt, en Pologne, avec des arbres qui tombent, et à devoir trouver des solutions. Mais quelles solutions ? *[Rires.]* Qu'est-ce que je pouvais faire ? J'étais dans la même galère que tout le monde, il faisait nuit noire, et ça soufflait vraiment très fort ! » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 813. Au-delà de l'anecdote, ce témoignage illustre la fascination que peut exercer, aujourd'hui encore, ce lieu de « pèlerinage », marqué par l'histoire du Théâtre Laboratoire.

10 À cette date, l'équipe du parathéâtre était constituée de Jerzy Bogajewicz, Wiesław Hoszowski, Zbigniew

du Théâtre Laboratoire – notamment Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Antoni Jahołkowski, Zygmunt Molik, Andrzej Paluchiewicz et Teo Spsychalski – furent réunis en un seul groupe, qui commença à travailler de manière intensive à la base forestière de Brzezinka. Par contraste avec l'environnement urbain et les salles de travail closes et éclairées à la lumière électrique qui avaient toujours encadré le travail du Théâtre Laboratoire, ce nouveau contexte amena le développement d'une « inter-relation écologique¹ » avec l'espace et la nature, qui devint l'un des traits fondamentaux des expériences parathéâtrales. De ce travail émergea, en juin 1973, la première expérience parathéâtrale ouverte à des participants extérieurs, intitulée *Pierwsza Święto* [Premier Holiday] :

Ainsi, après près de trois ans de travail acharné – de rencontres et de sélection de nouveaux candidats pour cette phase intensément exploratoire de la recherche de l'Institut [de Recherches sur la Méthode de l'Acteur], voyant de nombreuses personnes arriver avec beaucoup d'attentes et presque autant de personnes repartir – le groupe du Théâtre Laboratoire était prêt, à l'été 1973, à quitter la sécurité isolée de son nouveau « laboratoire » à Brzezinka, et à confronter son travail à des groupes de participants nouveaux et étrangers².

Parmi les participants à ce premier événement ouvert se trouvait Jacek Zmysłowski, qui fut immédiatement invité à rejoindre les travaux du Théâtre Laboratoire, et dont devint un membre à part entière le premier janvier 1974. Dès son entrée dans le groupe, il assuma d'importantes responsabilités dans l'organisation des expériences parathéâtrales, et devint le nouveau « compagnon privilégié³ » de Grotowski pour cette période. Quelques mois après cette première tentative d'ouverture, du 30 septembre au 14 octobre 1974, fut organisé le *Grotowski Special Project* [Projet Spécial Grotowski], dans un village isolé de Pennsylvanie – une expérience qui servit de modèle pour la suite du travail parathéâtral. Une série de performances d'*Apocalypsis cum figuris* – sans bancs – à Philadelphia, du 10 au 25 septembre, suivie par des rencontres personnelles avec les spectateurs, servit à établir de premiers contacts et à sélectionner des candidats pour le projet. Après de longues recherches pour trouver un lieu adapté au travail, c'est-à-dire un espace rural et en pleine nature, dans lequel les participants étaient coupés du monde extérieur, une douzaine de personnes soigneusement sélectionnées furent invitées à travailler pendant une semaine

Kozłowski, Aleksander Lidtke, Teresa Nawrot, Irena Rycyk et Włodzimierz Staniewski.

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 166 : « ecological interrelationship ».

2 *Ibid.*, p. 168 : « Thus, after nearly three years of very hard work - of meeting and selecting new candidates for this intensely exploratory phase of the Institute's research, of seeing many people arrive expectantly and almost as many people leave again - the Laboratory Theatre group stood ready in the summer of 1973 to leave the secluded security of their new "laboratory" at Brzezinka, and bring the work into confrontation with new and foreign groups of participants. »

3 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Opole », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 30.

en isolation complète, avant d'être rejointes, pour les derniers jours de l'expérience, par un groupe plus large. L'espace était clairement délimité entre les lieux de travail, qui étaient éclairés à la bougie, et les lieux d'activités quotidiennes. Jennifer Kumiega précise que les personnes qui étaient chargées de l'organisation logistique, des transports et de la préparation des repas « n'étaient pas autorisées à faire intrusion dans les zones de travail une fois que les activités parathéâtrales avaient commencé¹ ». Les participants devaient apporter avec eux « des sacs de couchage, de vieux vêtements et des instruments de musique, mais il leur était interdit d'utiliser des voitures, des équipements mécaniques et toute forme de stimulant² ». Cette structure fut par la suite développée en différenciant le *Large Special Project [Projet Spécial Large]*, dirigé par Ryszard Cieślak et tourné vers le « travail de groupe³ » avec un grand nombre de participants, et le *Narrow Special Project [Projet Spécial Étroit]*, dirigé par Grotowski avec un groupe plus restreint et dédié au « travail individuel des participants⁴ ». Ces expériences furent menées en France en novembre 1973⁵, en Australie de mars à juin 1974⁶, et à Brzezinka entre novembre et décembre 1974⁷. Leszek Kolankiewicz, qui participa au *Special Project* à Brzezinka, livra par la suite un précieux témoignage personnel de cette expérience. Les récits de cette sorte étant très peu nombreux⁸, nous estimons utile d'en présenter ici de larges extraits :

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 170-171 : « not authorized to intrude into the work areas once the paratheatrical activities had commenced ».

2 *Ibid.*, p. 171 : « sleeping bags, old clothes and musical instruments - but were forbidden the use of cars, mechanical equipment, and any form of stimulant ».

3 *Ibid.* : « group work ».

4 *Ibid.* : « individual work of the participants ».

5 Du 20 au 30 novembre 1973, Grotowski dirigea le *Narrow Special Project* au château de Sainte-Suzanne, en Mayenne, en collaboration avec Zygmunt Molik, Zbigniew Kozłowski, Aleksander Lidtke, Irena Rycyk et Włodzimierz Staniewski ; pendant que Ryszard Cieślak dirigeait le *Large Special Project* à Saint-Maximin, dans le Var. François Kahn participa à cette édition du *Narrow Special Project*. Au même moment, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka et Stanisław Scierski dirigeaient à Paris un stage pour les acteurs de La MaMa (le théâtre de l'« Off Broadway » dirigé par Ellen Stewart) ; et Ludwik Flaszen dirigeait un stage de « Dialogues en groupe » à l'Université de Paris-Vincennes – ce qui témoigne de la diversification des activités des membres du Théâtre Laboratoire à cette période.

6 Du 26 mars au 6 juin 1974, dans la région d'Armidale pour le *Narrow Special Project* et dans le Jackaroo Ranch, près de Dural, pour le *Narrow Special Project*. Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, et Stanisław Scierski dirigèrent pendant ce temps des stages à Sydney.

7 Du 20 novembre au 4 décembre 1974.

8 Comme nous le verrons, François Kahn a également « rompu le silence » demandé par Grotowski à propos de ces activités, en fournissant lui aussi un témoignage de sa participation en tant que guide aux activités parathéâtrales et à certaines expériences du Théâtre des Sources en Pologne, à partir de 1977. Voir F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit. Dans l'introduction de cet ouvrage, en soulignant la nécessaire, voire essentielle subjectivité de son récit, et en précisant que les événements dont il essaie de rendre compte sont par essence ineffables, il explique les raisons pour lesquelles Grotowski instaurait cette règle de silence aux participants du parathéâtre : « Grotowski disait : ne tiens pas de journal, ne pas prend pas de notes, n'essaye pas de décrire par écrit l'expérience vécue. Pourquoi ? Parce que tu vas essayer de comprendre, d'expliquer. Parle le moins possible de ton expérience. Fais confiance à ta mémoire et à ton intuition. » *Ibid.*, p. 6. Nous le remercions toutefois d'avoir enfreint cette règle, tout en prenant le parti de s'en tenir le plus possible aux faits, aux événements et aux détails concrets, aux dates et aux personnes, fournissant ainsi aux chercheurs et aux créateurs de rares descriptions des activités de cette période, inaccessibles autrement que par ces récits.

Le premier jour, nous faisons des travaux domestiques. Nous ne parlons pas de ce qui va se passer ici. Les habitudes rapportées de la ville disparaissent lentement : l'attitude défensive (nécessaire là-bas), la torpeur des sens, l'indifférence. [...] Peu à peu, nous devenons sensibles les uns aux autres, nous sentons une présence constante, tangible, chaude. Nous devenons un corps unique, en mouvement, composé de plusieurs personnes. Le travail ici est dur : nous creusons une fosse profonde, arrachons des souches d'arbres, coupons du bois, transportons du charbon et des pierres. [...] Notre corps collectif touche le sol avec plus de force, pour ainsi dire, et – parce qu'il est collectif – s'y blottit plus étroitement. Nous apprenons à l'habiter. Nous construisons un grand abri qui sera notre Maison. Nous ramenons de la forêt et de la rivière des troncs d'arbres et apportons des brassées de branches. Le travail dure tout le jour et se prolonge longtemps dans la nuit. [...] Un autre jour, nous nous dispersons dans la forêt. Je me trouve face à face avec un arbre. Il est fort – je peux y grimper, me soutenir délicatement sur ses branches. Sur sa cime, un vent violent souffle sur nous deux, sur l'arbre et sur moi-même. De tout mon corps, je sens les mouvements des branches, la circulation des fluides, j'entends les murmures intérieurs. Je me blottis dans l'arbre. [...] Certaines nuits, nous allons, à plusieurs, dans les bois. Nous marchons sans lumière. Nous communiquons en chuchotant. De toute ma peau – en particulier contre mon dos – je sens le souffle tranquille des arbres. Nous sommes recueillis par l'épaisseur du bois qui s'ouvre pour nous accueillir. La forêt plongée dans l'obscurité vit d'une manière différente que le jour. [...] Cette présence incessante de la nature a son sens. Elle aiguise les sens, comme si elle les faisait naître à nouveau, elle confirme que nous sommes des créatures incarnées. [...] Dans la tanière¹ (une petite pièce où l'on s'assied par terre au milieu des bougies), nous faisons de la musique ensemble. [...] Ce qui est le plus important se passe dans la tanière, dans la remise, dans le moulin, dans la rivière, dans la fosse boueuse, dans les prés, au coin du feu, dans la colonne de feu, dans la grange, dans les bois. La tanière est une grande pièce sans fenêtres, avec un sol lisse et un foyer. On y trouve d'énormes tonneaux remplis d'eau chauffée par des pierres. Il y a de grands sacs de grains et un tas de feuilles, il y a des branches de conifères. [...] Nous creusons la terre comme des sangliers, nous nous jetons dessus tous ensemble. Nous grimpons dans un arbre énorme, nous nous balançons sur une corde. Nous marchons en ligne, l'un derrière l'autre, les yeux fermés. Nous chantons. Nous [...] nous enfouissons dans un tas de feuilles, nous nous lavons avec du grain. Nous courons, toute la bande, dans la rivière, [...] nous sautons à pieds joints dans la fosse boueuse, nous dansons dans les tonneaux d'eau chaude. Nous nous essayons

1 Le nom donné en polonais à cette salle principale de Brzezinka était « *matecznik* », un terme qui d'après François Kahn désigne « ce lieu secret de la forêt où, selon la tradition populaire polonaise, les animaux vont mettre bas leurs petits ou mourir ». F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 11. Dans un autre passage, François Kahn traduit ce terme par « le cœur-ventre de la forêt ». *Ibid.*, p. 41. Ce nom fait également écho à l'un des exercices parathéâtraux dirigés par Grotowski à cette époque : « Grotowski expliqua sa proposition : il s'agissait d'aller à Brzezinka chercher “son” lieu dans la forêt ; cela concernait un très petit groupe de personnes (2 ou 3, mais je n'ai aucun souvenir du nombre ni de l'identité des personnes) ; chacun passerait l'après-midi à chercher ce lieu puis retournerait au point de rendez-vous, Domek, la petite maison en bois, pour ensuite montrer à Grotowski le lieu choisi. Puis à la nuit tombante chacun se rendrait à son lieu et y veillerait toute la nuit ». *Ibid.*, p. 10.

avec des aiguilles de conifères. Nous faisons rôtir de la viande, nous veillons près de nos feux, nous dansons frénétiquement sur la terre enflammée, nous volons dans la colonne de feu. Immobiles dans la clairière de la forêt, nous prenons congé du soleil couchant ; au matin, nous l'accueillons en murmurant, en nous tenant en un cercle serré¹.

Si ces fragments témoignent de la richesse sensorielle et de la densité émotionnelle que pouvaient impliquer les expériences du parathéâtre, ils démontrent également la difficulté qu'il y a à rendre compte par écrit de ces expériences, que leur nature profondément incarnée rend presque impossibles à décrire autrement que par des listes et des récits subjectifs ou des métaphores frôlant la mystique. Lorsque Leszek Kolankiewicz, à propos d'une chanson improvisée collectivement au coin du feu, parlant « de ce qui est le plus simple, le plus proche : l'arbre, la terre, l'eau, le feu² », affirme : « C'est notre Chanson – elle ne sera jamais répétée nulle part³ », l'on a plutôt l'impression d'avoir affaire à un hippie utopiste et naïf qu'à un anthropologue sérieux et renommé – qui devint par la suite le président du Comité des Sciences de la Culture à l'Académie polonaise des sciences. Toutefois, dans ce témoignage apparaissent toutes les caractéristiques de la « liminalité » telle qu'elle est analysée par Victor Turner : les participants sont conduits en un lieu isolé et soumis à des

1 L. KOLANKIEWICZ (éd.), B. TABORSKI (trad.), *On the Road to Active Culture : The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977* [Sur la voie de la culture active : Les activités de l'Institut du Théâtre Laboratoire de Grotowski dans les années 1970-1977], Instytut Laboratorium, Wrocław, 1979, p. 21-25 ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 172-173 : « For the first day we do household work. We do not talk about what is to happen here. Habits brought from the city slowly die out : the defensive attitude (necessary there), the dullness of the senses, and indifference. [...] Gradually we become sensitive to one another, we feel our constant, tangible, warm presence. We grow into one, moving, many-peopled body. The work here is hard : we dig a deep pit, grub up stumps of trees, chop wood, carry coal and stones. [...] Our collective body touches the ground more strongly, as it were, and – because it is collective – nestles in it more closely. We learn to inhabit it. We build a large shed which will be our Home. We bring from the woods, and take from the river, trunks of trees and bring armfuls of branches. The work goes on all day and long in the night. [...] On another day we disperse in the forest. I stand face to face with a tree. It is strong – I can climb it, support myself delicately on its branches. On its crown, a strong wind blows on us both, on the tree and myself. With my whole body I feel the movements of the branches, the circulation of fluids, I hear the inner murmurs. In nestle into the tree. [...] One some nights we go, several of us, to the woods. We walk without any light. We communicate in whispers. With my whole skin – particularly against my back – I feel the quiet breath of trees. We are gathered in by the thick of the woods opening to receive us. The forest plunged in darkness lives in a different way than in daytime. [...] That unceasing presence of nature has its meaning. It sharpens the senses, as if it were giving birth to them anew, it confirms that we are embodied creatures. [...] In the forelair (a small room where one sits on the floor among candles) we make music together. [...] What is most important takes place in the lair, in the coach house, in the mill, in the river, in the muddy pit, on the meadows, by the fire, in the pillar of fire, in the shed, in the woods. The lair is a large room without windows, with a smooth floor, and a hearth. Huge barrels with water heated by stones are standing here. There is a lot of grain in sacks and a heap of leaves, there are coniferous branches. [...] We are digging in the earth like boars, we throw ourselves on it all together. We climb a huge tree, we swing on a rope. We walk in a line, one behind the other, with our eyes closed. We sing. We [...] dig ourselves in a heap of leaves, we wash ourselves with grain. We run, the whole bunch of us, in the river, [...] we jump headlong in the muddy pit, we dance in the barrels with hot water. We wipe ourselves with conifer needles. We roast meat, keep watch by our fires, we dance frantically on the flaming earth, we fly into the pillar of fire. Motionless in the forest clearing we take leave of the departing sun ; in the morning we welcome it murmuring, standing closely in a circle. »

2 *Ibid.*, p. 173 : « about what is simplest, closest : about tree, earth, water, fire ».

3 *Ibid.* : « This is our Song – it will never be repeated anywhere. »

règles comportementales différentes de celles de la société – ici assimilée à « la ville¹ » –, où ils font l'expérience de rapports différents à la nature, aux autres, au groupe, à travers une extrême saturation symbolique et sensorielle, doublée d'une extrême simplification des rapports sociaux – ce qui entraîne « la mise bas des armes² », de « l'attitude défensive [...], de la torpeur des sens, [de] l'indifférence³ », et la sensation d'appartenir à « un corps unique, en mouvement, composé de plusieurs personnes⁴ ». C'est ce qui pousse Bobby C. Alexander à affirmer : « Les projets de Grotowski ne sont pas rituels au sens d'un comportement formalisé et prescrit soutenant les structures sociales établies, mais ils sont rituels au sens d'une activité liminale qui transforme ces structures⁵ ». Le principal intérêt de la théorie de Victor Turner réside ainsi dans cette redéfinition du rituel comme une activité créatrice et générative, et non pas simplement comme un outil de conservation. L'historien des religions Ronald L. Grimes, qui participa à certaines expériences du parathéâtre et du Théâtre des Sources, s'appuya par ailleurs sur la pensée de Victor Turner pour définir ce qu'il nomme le « rituel naissant⁶ », en affirmant :

Les rituels sont des événements ; ils ont des durées de vie. [...] Les considérer comme immuables est une demi-vérité. Ce ne sont pas des artefacts. Ce ne sont pas des structures au sens où un bâtiment est une structure. Ce sont des structurations, comme l'est la danse. Ils surgissent et disparaissent, refluent et s'écoulent. [...] Une structure rituelle, comme un texte rituel, est un résidu. [...] Les rituels se détériorent. L'entropie est la règle ; il faut donc les relever sans cesse de la tombe du livre, du corps, de la mémoire et de la culture. Les rituels ont une vie et une durée de vie. Ils se produisent. Ils ne se contentent pas de se reproduire. Un rituel est une performance, un « passage par la forme ». [...] Nous ne pouvons plus supposer que toutes les formes de rituels sont statiques. [...] Les rituels ne sont pas « donnés », car nous les créons tout aussi sûrement que nous les recevons des traditions et des révélations. La ritualisation est l'action par laquelle nous médiatisons ce qui est donné et ce qui est fabriqué, ce qui est involontaire et ce qui est choisi⁷.

1 L. KOLANKIEWICZ (éd.), B. TABORSKI (trad.), *On the Road to Active Culture : The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977*, op. cit. ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 172 : « the city ».

2 J. GROTOWSKI, « Ce qui fut », *Jour Saint et autres textes*, op. cit., p. 69.

3 L. KOLANKIEWICZ (éd.), B. TABORSKI (trad.), *On the Road to Active Culture : The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977*, op. cit. ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 172 : « the defensive attitude [...], the dullness of the senses, and indifference. ».

4 *Ibid.* : « one, moving, many-peopled body ».

5 B. C. ALEXANDER, « Turner's Definition of Ritual Reconsidered : Grotowski's Experimental Theatre as Secular Rituals of "Spiritual" Healing », *Method & Theory in the Study of Religion*, op. cit., p. 64 : « Grotowski's projects are not ritual in the sense of prescribed formalized behaviour supportive of established social structures, but they are ritual in the sense of liminal activity that is transformative of those structures. »

6 Voir R. L. GRIMES, « Defining Nascent Ritual [Définition du rituel naissant] » *Beginnings in Ritual Studies [Commencements en études rituelles]*, University Press of America, Lanham, New York et Londres, 1982, p. 53-69.

7 *Ibid.*, p. 57 : « Rituals are events ; they have lifespans. [...] Thinking of them as unchanging is a half-truth. They are not artifacts. They are not structures in the sense that a building is a structure. They are structurings, as dance is. They surge and subside, ebb and flow. [...] A ritual structure, like a ritual text, is a residue. [...] Rituals deteriorate. Entropy is the rule ; therefore, they must be raised up constantly from the grave of book, body, memory and culture.

Ainsi, malgré le rejet du rituel par Grotowski, et malgré le fait que le parathéâtre n'ait aucune « prétention spirituelle¹ » ou religieuse et se veuille essentiellement « un travail concret, artisanal, sans concession² » ; force est de constater, dans le témoignage de Leszek Kolankiewicz, que les actions accomplies dans le cadre liminal du *Special Project*, à la fois profondément symboliques, émotionnellement chargées, puissamment évocatrices, ostensiblement signifiantes, mais difficilement explicables et conceptuabilisables, ont pour effet d'établir des relations paradoxales entre les participants et leur environnement, avec les arbres, les lieux, les éléments, la nature et les autres membres du groupe – dans une forme de « condensation relationnelle³ » qui comme nous l'avons vu est selon Michael Houseman la marque même des actions rituelles. Confrontés à ces expériences de nature essentiellement ambiguë, le besoin d'y trouver une explication causale⁴ amène les participants à formuler des associations et à leur donner une signification, en considérant le monde comme un ensemble homogène d'entités animées, chargées de sens, douées de volonté, et liées les unes aux autres par des relations de cause et de conséquence⁵ – comme on peut le constater dans le témoignage de Leszek Kolankiewicz : « Nous sommes recueillis par l'épaisseur du bois qui s'ouvre pour nous accueillir. [...] Cette présence incessante de la nature *a son sens*⁶ ». Il est ici utile de convoquer à nouveau la définition que donne Michael Houseman du « “travail” du rituel⁷ », qui consiste en la « désignation d'agents particuliers, d'une part, et le déploiement d'un idiome spécifique par lequel les relations entre ces agents peuvent être exprimées et représentées, d'autre part⁸ » :

Ce double travail constitue le fondement instrumental de l'efficacité caractéristique du rituel : sa

Rituals have lifecycles and lifespans. They occur. They do not merely recur. A ritual is a performance, a “going through form”. [...] We can no longer assume that all forms of ritual are static. [...] Rituals are not “givens”, because we just as surely create them as we receive them from traditions and revelations. Ritualizing is the action by which we mediate what is given and what is made, what is involuntary and what is chosen. »

1 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 87.

2 *Ibid.*

3 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 24.

4 Ce besoin d'explication causale est, comme nous l'avons précédemment montré grâce aux travaux d'Eugene D'Aquili Eugene, Charles D. Laughlin et John McManus, lié à la structure neurologique même de notre cerveau. Voir D'AQUILI Eugene, LAUGHLIN Charles D., McMANUS John (éds.), *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, op. cit. ; ainsi que V. TURNER, « Body, Brain, and Culture », *Performing Arts Journal*, op. cit., p. 26-34.

5 En d'autres termes, un monde « sacré », selon la définition qu'en propose Mircea Eliade dans M. ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.

6 L. KOLANKIEWICZ (éd.), B. TABORSKI (trad.), *On the Road to Active Culture : The Activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the Years 1970-1977*, op. cit. ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 172 : « *We are gathered in by the thick of the woods opening to receive us. The forest plunged in darkness lives in a different way than in daytime. [...] That unceasing presence of nature has its meaning.* ».

7 M. HOUSEMAN, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 193.

8 *Ibid.*

capacité d'instaurer des contextes incontestables, hautement intégratifs, à la lumière desquels les innombrables relations qui font la trame du monde social des participants sont susceptibles d'être conventionnellement reconsidérées et redéfinies¹.

À la lumière de cette analyse, les activités parathéâtrales du Théâtre Laboratoire apparaissent donc clairement comme rituelles. Michael Houseman poursuit :

Dans cette perspective, l'efficacité rituelle peut être comprise comme l'émergence, à la suite et au-delà de l'accomplissement du rituel, de discours et de comportements qui, faisant appel à l'idiome que cet accomplissement engendre et impliquant les agents désignés en son sein, procèdent des relations établies dans le cours de son accomplissement.

L'occurrence de tels discours et comportements exprime l'adhésion des participants moins à des « croyances » abstraites qu'à la réalité persistante des relations qu'ils mettent en forme et en acte rituellement. [...] L'action rituelle [...] affecte ainsi irréversiblement les relations ordinaires d'une manière perceptible : le comportement ostensible des participants atteste que « l'avant » et « l'après » diffèrent².

Les participants de cette période du Théâtre Laboratoire, dans leurs rares témoignages, mettent en évidence cette transformation durable des modes de relation, comme par exemple Tadeusz Burzyński, qui affirma après avoir participé au *Special Project* : « Il existe, je le sais maintenant, d'autres façons de se communiquer soi-même et de communiquer ses émotions aux autres, d'autres façons de partager la joie³ » ; ou bien Jacek Zmysłowski, le *leader* de nombreuses activités parathéâtrales, qui résuma : « Vous voyez les gens différemment⁴ » ; ou encore François Kahn, qui expliqua :

Cependant la particularité essentielle du lieu, hors du cadre quotidien, un lieu lié à la naissance et à la mort, reste bien la même que ce soit dans la forêt ou dans la salle, que ce soit dans le travail de Grotowski ou celui de Zmysłowski. Dans les deux cas je me suis trouvé confronté aux limites extrêmes de mon existence : la découverte de ma nature animale, celle de mon corps de tout petit enfant qui continue à exister et parfois à se manifester, et celle de ma nature finie dans la conscience de ma solitude et de l'inévitabilité de la mort, mais aussi l'énergie et la liberté dans la

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 T. BURZYŃSKI, « Jerzy Grotowski's Special Project [Le Special Project de Jerzy Grotowski] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°8, 1976, p. 11-17 ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 174 : « There are, now I know there are, other ways of communicating oneself and one's emotions to others, other ways of sharing joy. »

4 J. ZMYŚŁOWSKI, propos rapportés par B. C. ALEXANDER, « Turner's Definition of Ritual Reconsidered : Grotowski's Experimental Theatre as Secular Rituals of "Spiritual" Healing », *Method & Theory in the Study of Religion*, op. cit., p. 79 : « You see people differently. »

rencontre avec l'autre¹. Je pense que ce sont les territoires fondamentaux que j'ai explorés durant ces années de travail. *Czuwanie*² [la veillée] et *matecznik*³ [la tanière] sont, en polonais, comme les mots-emblèmes de ces territoires⁴.

L'émergence et la conservation de ces « mots-emblèmes », engendrés par les activités parathéâtrales, dans le discours de François Kahn, témoigne également de l'efficacité de ces expériences, qui continuent de structurer sa pensée et son expérience bien des années plus tard. *Czuwanie* [La Veillée] était une activité qui émergea d'une série de projets parathéâtraux dirigés par Jacek Zmysłowski⁵ à partir de 1976, rassemblés sous le nom de *Mountain Project* [Projet Montagne⁶]. Ce projet consistait en trois étapes successives : *La Veillée de nuit* [Nocne Czuwanie], une série d'actions dramatiques improvisées pendant plusieurs heures, en intérieur, à Wrocław ; *Le Chemin* [Droga], pendant lequel les participants étaient conduits à travers la forêt jusqu'au château de Grodziec, dans une sorte de voyage initiatique qui pouvait durer plusieurs jours ; et *La Montagne de flammes* [Góra Płomienie], qui après ce déconditionnement préparatoire constituait le point culminant du *Mountain Project*⁷. Le terme « initiatique » nous semble particulièrement adapté

- 1 Voir également F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 29 : « Souvent à la fin de *Czuwanie* [La Veillée], mon regard est comme lavé de tout jugement. Tout ce que je vois se charge d'une précision extrême des couleurs, des formes et de la lumière. Je peux regarder directement les autres et accepter d'être regardé par eux. Je vois l'autre et je suis vu par l'autre, sans crainte et sans défense, désarmé et sans masque, avec quelque chose du regard animal. Je reconnais l'autre comme si je le connaissais déjà auparavant, mais aussi comme si [c'était] la première fois. *Hic et nunc*. / Les guides étaient les gardiens de ce silence, de cette lumière, de ce feu. Ils les alimentaient, ils les écoutaient, ils brûlaient avec eux et avec les autres. »
- 2 François Kahn rapporte la définition que Jacek Zmysłowski donnait de ce terme : « Dans la tradition polonaise, le mot *czuwanie* (veillée) est utilisé par exemple quand une femme met au monde un enfant et que les autres femmes se réunissent pour l'aider ; ou bien quand quelqu'un est décédé et que les gens font une veillée pour le mort. Ce genre de mot de la tradition signifie beaucoup pour moi. Il veut dire que quelque chose a lieu entre les gens, de manières très différentes, quand quelqu'un meurt ou quand quelqu'un naît. C'est un vieux mot qui n'est plus souvent utilisé. Il signifie être attentif en face de quelque chose, prendre soin de quelque chose, être présent en face de quelque chose. » J. ZMYŚŁOWSKI, propos rapportés dans F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 11.
- 3 Comme nous l'avons précédemment mentionné, « *matecznik* » désigne le « lieu secret de la forêt où, selon la tradition populaire polonaise, les animaux vont mettre bas leurs petits ou mourir ». F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 11.
- 4 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 11-12. Notons l'omniprésence des traits caractéristiques de la liminalité dans le discours de François Kahn : la sortie du cadre quotidien, l'indifférenciation entre la naissance et la mort, l'humanité et l'animalité, la force et la fragilité, ainsi que le tissage de relations libérées des contraintes sociales.
- 5 Jacek Zmysłowski travaillait dans ces projets avec une équipe de « guides », parmi lesquels se trouvaient notamment Jairo Cuesta, Rick Feyder, François Kahn, Zbigniew Kozłowski, François Liège, Tomasz Rodowicz, Irena Rycyk, Katharina Seyferth et Sen Yamamoto.
- 6 Le moment le plus intense de ce projet eut lieu entre le 15 et le 31 juillet 1977, et se déroula de manière continue pendant deux semaines, de jour comme de nuit, quasiment sans interruption, les participants dormant et se réveillant à tour de rôle pour entretenir l'action, comme on entretient un feu sacré. C'est pourquoi le nom de la phase la plus importante du projet était *La Montagne de Flammes*, en référence à la montagne sacrée Arunachala en Inde, « au sommet de laquelle, chaque année, lors du festival shivaïte, on allume un énorme brasier qui est alimenté pendant toute la durée de la fête ». F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 18.
- 7 Pour une description détaillée de ces activités, des conditions dans lesquelles elles se déroulaient, de leurs enjeux et

pour décrire cette expérience, structurée en plusieurs phases successives. La première étape, *La Veillée de nuit* « servait, de manière pragmatique, de moyen d'évaluer l'aptitude des participants à passer aux étapes suivantes du projet¹ », tout en commençant à imposer des règles comportementales différentes des règles sociales habituelles². Les participants qui avaient été estimés aptes à poursuivre l'aventure étaient ensuite invités à se rendre à un point de rendez-vous³, où ils montaient dans un van qui les emmenait à la lisière de la forêt – espace liminal s'il en est. *Le Chemin* les conduisait alors au cœur de la forêt polonaise, où pendant deux à trois jours ils devaient suivre silencieusement leur « guide⁴ », imitant scrupuleusement sa manière de se déplacer, ses actions, sa démarche, sans poser de questions – et sans montres, afin « d'effacer les repères, de ne pas reproduire les rythmes quotidiens du repos, du sommeil, des repas à heures fixes⁵ ». La marche se poursuivait longtemps dans la nuit, à travers la forêt, sans lampe, et les participants dormaient à la belle étoile, toujours sans prononcer un mot. Le récit de François Kahn témoigne une nouvelle fois de la dimension profondément liminoïde de cette expérience :

de leurs participants, voir F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 12-29 ; ainsi que J. KUMIEGA, « *Mountain Project (1975-1978)* », *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 183-198.

- 1 J. KUMIEGA, « *Mountain Project (1975-1978)* », *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 188 : « *served pragmatically as a means of assessing the participants' readiness to proceed to later stages of the project* ».
- 2 François Kahn énumère ces règles qui étaient personnellement annoncées par Jacek Zmysłowski à chaque participant au début de chaque session : « Se déchausser et donc être pieds nus dans la salle. / Ne pas parler aux autres. Être en silence. / Ne pas consommer de drogue ou d'alcool avant la rencontre. / Ne pas porter de montre, ou de bijoux avec lesquels on pourrait se blesser. / Choisir une position de participation active et pas d'observation. / Être libre de quitter la salle quand on veut, mais définitivement. » F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 13.
- 3 François Kahn rapporte la « *check list* » qui était distribuée à chaque participant pour signaler ce dont ils devaient se munir pour cette expérience : « 1. sac à dos – 2. sac de couchage – 3. plastique – 4. chaussures – 5. vêtements rechange (chaussettes) – 7. pull over – 8. tasse métallique – 9. bidon d'eau – 10. 100zł [zlotis] + 150 – 11. documents – 12. cigarettes alu[m]ettes [sic] – 13. tea for two (?) – 14 PQ (papier toilette) 25 dkg słonina [lard] – 10dkg fromage jaune – 5 sacs de thés [sic] – sel et sucre – 1/2 pain – 1/2 beurre – citron. » F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 16. Tout au long de son récit, François Kahn fournit une abondance de détails précis de cette sorte, qui ont pour intérêt de donner un ancrage concret et matériel à ces expériences.
- 4 Dans l'une de ses analyses, François Kahn confirme l'une de nos premières intuitions à propos du rôle de ces « guides » dans les expériences parathéâtrales : « Pour définir les personnes qui travaillaient directement avec Grotowski ou Zmysłowski, j'ai décidé d'utiliser le mot "guide" (dans un sens proche de celui de guide de montagne), c'est-à-dire la fonction d'une personne capable de mener et protéger un groupe de personnes, plutôt que "leader" en anglais. Pour dire la vérité il n'y a pas de bonne solution. Peut-être la parole la plus proche serait « stalker », en référence au film homonyme de Andreï Tarkovski, ou le *stalker* guide d'un groupe de personnes en utilisant des critères non scientifiques, purement intuitifs, et le hasard. Tant Grotowski que Zmysłowski connaissaient bien et admiraient le film, mais je crois qu'ils ont voulu respecter la paternité poétique du mot à Tarkovski. » F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 116. Le film *Stalker* parut en 1979, donc trois ans après le début du *Mountain Project* : il n'a donc pas servi d'inspiration directe à la gestation du projet. Toutefois, ces expériences se sont prolongées jusqu'au début des années quatre-vingt, et il est ainsi probable que les « guides » aient été influencés par ce film dans les dernières sessions. Voir A. TARKOVSKI (réal.), A. DEMIDOVA (prod.), *Stalker [Сталкер]*, Mosfilm, Goskino, 1979.
- 5 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 20.

Il me semble que ce Chemin vers le château était *une sorte de passage du monde* « *quotidien* » au monde « *non quotidien* », *une sorte de sas qui permettait de se dépouiller, d'abandonner certains clichés de comportement mais surtout de pensées* (Quand va-t-on s'arrêter ? J'ai soif... J'ai faim ! Pourquoi ne doit-on pas parler ? Est-ce que tout cela a un sens ? Je suis trop vieux pour faire ces bêtises ! etc...). Cela pouvait être tout à fait plaisant et naturel pour certains, ou au contraire très désagréable et même angoissant pour d'autres.

Une des règles à imposer doucement mais fermement était le silence (pas seulement ne pas parler mais être en silence, ne pas faire de bruits inutiles, être attentif à notre maladresse bruyante et par là même écouter les bruits de la forêt). Là encore, pour certains participants c'était presque un acte de violence (comme de nos jours priver une personne de son téléphone portable ou de son ordinateur) qui pouvait être anxiogène. Le rôle du guide n'était pas du tout de rendre la situation inconfortable ou inquiétante, mais de faire accepter tant bien que mal une sorte de retour sur soi, de solitude, mais aussi une attention aux autres, à la nature, aux éléments, aux météores¹.

Au terme de ce *Chemin* les participants arrivaient dans un château², dans la salle principale duquel brûlait un grand feu. Lorsque les nouveaux venus arrivaient, un large groupe de participants précédemment menés par d'autres guides était déjà en train d'accomplir *La Montagne de Flammes*, la troisième phase du processus, consistant en une série de mouvements continus, de sons, de rencontres et de gestes improvisés, nourris du travail préparatoire de *La Veillée de Nuit*, et guidés par Jacek Zmysłowski. Toujours silencieusement, sans prendre le temps de se reposer, de boire ou de manger, les guides « plongeaient directement dans l'action³ », suivis et imités par leur groupe. Cette action principale était ainsi « une sorte de *Czuwanie* en continu, rythmé par l'arrivée, au moment du coucher du soleil ou à la nuit tombée, de nouveaux groupes de participants venant de la forêt, souvent transis et assoiffés⁴ » – et dura « tout le temps du projet sans interruption, sauf quelques rares heures en l'absence de tout participant pour nettoyer la salle, vider les cendres de la cheminée, reconstituer les réserves de bûches, plier les couvertures éparses, mettre de l'ordre et nettoyer l'espace⁵ ». Lorsque les participants étaient à bout de force, ils s'endormaient

[...] directement sur le plancher, sans changer de vêtements, sans se préparer à dormir. Dans ce cas il y avait un autre guide qui mettait une couverture sur la personne endormie. Et au réveil le

1 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 17-18.

2 Le château de Grodziec, en pleine forêt, avait été prêté au Théâtre Laboratoire pour cette expérience. Les salles principales avaient été nettoyées et aménagées pour en enlever tous les éléments potentiellement dangereux pour le travail. André Gregory témoigne de certaines expériences menées dans ce château dans le film de L. MALLE, *My Dinner with André [Mon Dîner avec André]*, The Criterion Collection, New York, 2015 [1981].

3 *Ibid.*, p. 19.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

principe était d'entrer doucement mais directement dans l'action dans une sorte de glissement du sommeil profond au mouvement¹.

Le sommeil faisait ainsi lui-même partie de l'activité parathéâtrale : pour reprendre l'analyse des « cadres » de l'expérience développée par Gregory Bateson², le cadre « ceci est une action réelle (et biologiquement nécessaire) » de l'action de dormir était enchâssé au sein du cadre « ceci est une performance, une activité parathéâtrale » – lui-même conditionné par l'affirmation « ceci n'est pas du théâtre, ceci est réel » qui était au cœur du parathéâtre. Toutefois, ces cadres étaient eux-mêmes, dans une certaine mesure, incorporés et dépassés par un cadre plus large « ceci est du théâtre », du fait de la réputation internationale de Grotowski, et malgré sa volonté affichée de sortir de ce même cadre. Susan Bennet souligne ainsi : « Lorsque le nom de Grotowski est associé à un projet, le public est amené à avoir des attentes *théâtrales* particulières³ ». De même, le témoignage de Margaret Croyden, fidèle alliée américaine du Théâtre Laboratoire depuis la fin des années soixante, qui participa au *Special Project* pendant l'Université de Recherches du Théâtre des Nations à Wrocław en 1975, illustre l'omniprésence de ce cadre théâtral – en tout cas parmi les participants qui avaient connu et été fascinés par la période théâtrale de Grotowski :

Au cours de la soirée, il est apparu clairement qu'un système métaphysique, *traduit théâtralement par une configuration visuelle saisissante*, était à l'œuvre. [...] La] série d'événements était conçue comme un long poème avec des *symboles matériels réellement présents*, et non imaginés. [...] Chacun était “*mis en scène*” sur un fond simple mais délibérément choisi – une lagune, un arbre, un moulin à vent⁴.

Dans la lecture de Margaret Croyden, et probablement de nombreux autres participants, ces activités théâtrales restaient ainsi une forme de « théâtre pur, rituel, sacré⁵ » : « Grotowski, en sortant des frontières du théâtre, avait emporté avec lui les accessoires de l'art – les décors

1 *Ibid.*

2 Voir notamment E. GOFFMAN, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, *op. cit.* ; et G. BATESON, *Steps to an Ecology of Mind*, *op. cit.*

3 S. BENNETT, *Theatre Audiences : A Theory of Production and Reception [Les publics de théâtre : Une théorie de la production et de la réception]*, Routledge, New York, 1990, p. 16 ; cité dans L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread [Introduction générale : le fil d'Ariane] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 11 : « *With the name of Grotowski attached to any project, the audience is provided with a particular set of theatrical expectations.* » [Italiques originaux.]

4 M. CROYDEN, « New Theatre Rule: No Watching Allowed [Nouvelle règle du théâtre : Interdiction de regarder] », *Vogue*, décembre 1975, p. 198 ; cité dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 185 : « *During the course of the night, it became clear that a metaphysical system, theatrically translated into stunning visual configuration was at work. [...] The] series of events were designed like a long poem with material symbols actually there, not imagined. [...] Each was “staged” against a simple but deliberately chosen background – a lagoon, a tree, a windmill.* » [Les italiques sont ajoutés par Jennifer Kumiega.]

5 *Ibid.* : « *pure, ritualistic, sacred theatre* ».

magnifiques (la montagne, la forêt) et les accessoires les plus dramatiques (flamme de bougie, feu, eau, pierre et terre¹) ». Dans un tel contexte, effaçant à ce point les limites entre réalité et fiction, rituel et théâtre, performance et vie, et dans de telles conditions de fatigue physique et de désorientation psychique, visant volontairement à « déconditionner » les participants, il est évident que les « glissements de cadre² » étaient fréquents – et donnaient naissance à de nouvelles façons d'entrer en relation aux autres et au groupe :

Un des faits curieux était que les groupes se dissolvaient rapidement dans l'action commune dirigée par Jacek, ce qui faisait que durant cette action commune, je rencontrais d'une manière différente les personnes que j'avais auparavant guidées ou simplement connues, comme après une longue séparation. On se saluait et on se défiait en action, dans le silence bien sûr, mais avec une énergie et une joie particulière, celle des retrouvailles³.

Ainsi, les deux premières phases des « rites de passage » théorisées par Arnold Van Gennep⁴ et développées par Victor Turner étaient au cœur de ces activités parathéâtrales, et amenaient un sentiment de « *communitas* spontanée⁵ », qui comme nous l'avons montré constituait une alternative à la fois ludique et subversive aux modes de relation et de comportement informés par la société contemporaine. Ronald L. Grimes affirme ainsi :

Si nous n'insistons pas sur le fait que les rituels, par définition, naissent collectivement d'un consensus culturel, nous devons admettre que Grotowski fait ce que certains chercheurs en religion et en psychologie, [Mircea] Eliade et [Carl Gustav] Jung, par exemple, semblent considérer comme impossible, à savoir *découvrir et créer des rituels qui ne sont pas de simples obsessions privées ni des moyens de cimenter la culture dans un tout*. Ils sont à mi-chemin, ni privés ni universels, et font appel à de petits groupes d'affinité, en particulier les jeunes acteurs désaffiliés et les religieux séculiers. Visiter le Théâtre Laboratoire polonais ou participer à l'un de ses *Special Projects*, c'est faire un pèlerinage⁶ de *communitas*⁷ [...].

1 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 185 : « *Grotowski, in stepping outside the confines of theatre had taken the accessories of art with him – the magnificent sets (the mountain, the forest) and the most dramatic of props (candle-flame, fire, water, stone and earth)*. »

2 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography », *TDR*, op. cit., p. 38 : « *frame slippage* ».

3 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 19.

4 A. VAN GENNEP, *Les Rites de passage*, op. cit.

5 V. TURNER, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual : An Essay in Comparative Symbolology », *From Ritual to Theatre*, op. cit., p. 47 : « *spontaneous communitas* ».

6 Sur cette description des activités parathéâtrales en tant que pèlerinage, voir également R. L. GRIMES, « Route to the Mountain : A Prose Meditation on Grotowski as Pilgrim [La route vers la montagne : Une méditation en prose sur Grotowski comme pèlerin] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 248-251.

7 R. L. GRIMES, « Ritual and Theater [Rituel et Théâtre] » *Beginnings in Ritual Studies*, op. cit., p. 177 : « *If we do not insist that rituals, by definition, arise collectively from cultural consensus, we must admit that Grotowski is doing what some religionists and psychologists, Eliade and Jung, for example, seem to think is impossible, namely,*

Toutefois, il est nécessaire d'insister sur un point important : si ces activités parathéâtrales suivaient, dans une certaine mesure, le schéma d'un « rite de passage » ou d'une initiation, la troisième phase, celle de l'« agrégation¹ », en était singulièrement absente : « Les participants qui devaient rentrer en ville parce que leur présence au château s'achevait [...] s'éclipsaient en fin de matinée ou en début d'après-midi sans au-revoir ni discussion : là aussi le silence et la discrétion était de rigueur² ». Or dans le processus rituel, cette troisième phase qu'Arnold Van Gennep appelle « postliminale³ » joue un rôle essentiel : elle constitue un seuil nécessaire, accompagnant les initiés dans leur retour à la société, souvent en occupant une nouvelle position au sein de cette dernière, et leur permettant d'intégrer les révélations vécues pendant la phase liminale au sein de leur expérience quotidienne. L'on imagine la violence que pouvait constituer le fait de devoir brusquement, après plusieurs jours passés en pleine forêt ou dans le château de Grodziec, à entrer en communion silencieuse avec les autres participants, quitter sans un mot le groupe et être reconduit en voiture à Wrocław, sans autre forme de procès. C'est pourquoi Richard Schechner affirma, après avoir lui-même participé à certaines de ces expériences : « Ce qui manque aux expériences parathéâtrales, c'est la phase finale de réintégration. Trop souvent, la personne nouvellement initiée est laissée en suspens, entre-deux et au seuil, désorientée. Seules les personnalités les plus fortes peuvent réussir une réintégration par elles-mêmes⁴ ». C'est en partie ce problème manque de structure, de rigueur et de cadre, c'est-à-dire, selon les termes de Jorge Parente à propos des stages *Voice and Body*, d'une « forme qui garantisse à la fois la validité et la sécurité du travail⁵ », que Grotowski décida de s'éloigner de ces expérimentations parathéâtrales pour retourner à un travail plus discipliné.

L'événement le plus important de la période du parathéâtre, qui marqua son apogée – dans le double sens du terme, c'est à dire à la fois son point culminant et le début de son déclin – fut l'Université de Recherches du Théâtre des Nations, qui se déroula du 14 juin au 7 juillet 1975, entre Wrocław et Brzezinka. Ce vaste événement de près d'un mois, qui accueillit plus de cinq mille

discovering and creating rituals which are not mere private obsessions nor means of cementing culture into a whole. They are mid-range, neither private nor universal, appealing to small affinity groups, particularly young, disaffiliated actors and the secularly religious. To visit the Polish Theatre Laboratory or participate in one of their Special Projects is to make a pilgrimage of communitas [...]. » [Nous soulignons.]

1 A. VAN GENNEP, *Les Rites de passage*, op. cit., p. 20.

2 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 19.

3 A. VAN GENNEP, *Les Rites de passage*, op. cit., p. 20.

4 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, op. cit., p. 139 : « *What the paratheatrical experiments lack is the final phase of reintegration. Too often the newly initiated person is left hanging, betwixt and between, disoriented. Only the strongest personalities can effect a successful reintegration on their own.* »

5 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 804.

participants internationaux – parmi lesquels se trouvaient notamment Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Joseph Chaikin, Margaret Croyden, André Gregory, Luca Ronconi, Raymonde Temkine et Eugenio Barba qui reprit temporairement son rôle d'assistant auprès de Grotowski pendant toute la durée du projet –, rassemblait des activités parathéâtrales et des stages dirigés par les membres du Théâtre Laboratoire¹, des performances d'*Apocalypsis cum figuris*, ainsi que des démonstrations de travail, des ateliers et des tables rondes avec les prestigieux invités internationaux précédemment cités. L'Odin Teatret y présenta *Le Livre des danses*, le spectacle créé pendant sa résidence à Carpignano l'année précédente ; Eugenio Barba dirigea des séances de « trocs » et présenta des projections du film *In Search of Theatre : Theatre as Barter [En Quête de Théâtre : Le Théâtre comme troc²]*, documentant cette expérience de Carpignano. Peter Brook, dans une conférence accompagnée de projections documentaires, exposa également ses expériences interculturelles en Iran et en Afrique³. Jennifer Kumiega rapporte également :

[Joseph] Chaikin et [André] Gregory parlèrent tous deux de leur anxiété face à l'expérimentation théâtrale actuelle aux États-Unis et de leur perte progressive de foi dans le théâtre en tant que forme d'art valide. Chaikin avait dissous l'Open Theatre et Gregory était venu en Pologne pour chercher un groupe de jeunes non professionnels avec qui travailler⁴.

Ce faisceau d'interventions et de témoignages illustre de manière significative le développement de chemins certes différents, mais nourris par des problématiques, des « tentations et [des] symptômes⁵ » très proches au sein de ce vaste réseau de créateurs : la remise en question de la

1 Zygmunt Molik dirigea des sessions d'*Acting Therapy* ; Ludwik Flaszen des *Méditations à voix haute* ; Zbigniew Cynkutis et Rena Mirecka des *Événements [Zdarzenia]* ; Stanisław Scierski des *Rencontres de travail [Spotkania warsztatowe]* ; Teo Szychalski des ateliers intitulés *Ton chant [Twoja pieśń]* ; Włodzimierz Staniewski des *Activités nocturnes [Działania nocne]* ; Ryszard Cieślak une session du *Special Project* à Brzezinka.

2 L. RIPA DI MEANA, *In Search of Theatre : Theatre as barter (1974) [En quête de théâtre : Le Théâtre comme troc (1974)]*, Odin Teatret Film, 1974.

3 Comme nous l'avons précédemment mentionné, en 1971, Peter Brook fonda le Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), à Paris, qui devint en 1974 le Centre International de Recherches Théâtrales (CICT), en s'installant au Théâtre des Bouffes du Nord. Au sein de cette structure, dans le courant des années soixante-dix, Peter Brook mena une recherche interculturelle à travers de nombreuses expéditions en Iran, en Afrique, aux États-Unis et en Asie – qui ne manquèrent pas de soulever un vif débat critique autour de la notion d'appropriation culturelle. Voir notamment G. DASGUPTA, « “The Mahabharata” : Peter Brook's “Orientalism” [*Le Mahābhārata* : l'“orientalisme” de Peter Brook] », *Performing Arts Journal*, vol. 10, n°3, 1987, p. 9-16 ; R. BHARUCHA, « Peter Brook's “Mahabharata” : A View from India [*Le Mahābhārata* de Peter Brook vu depuis l'Inde] », *Economic and Political Weekly*, vol. 23, n°32, 6 août 1988, p. 1642-1647 ; ainsi que A. MEDURI, D. NEFF, P. ZARRILLI, « More Aftermath after Peter Brook [D'autres répercussions après Peter Brook] », *TDR*, vol. 32, n°2 (Été, 1988), p. 14-19.

4 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 179 : « Both Chaikin and Gregory spoke of their anxiety concerning the current theatrical experimentation in the United States and their gradual loss of faith in theatre as a valid art form. Chaikin had disbanded the Open Theatre and Gregory had come to Poland to look for a group of non-professional young people with whom to work. » André Gregory évoqua largement ces questionnements dans le film de L. MALLE, *My Dinner with André [Mon Dîner avec André]*, The Criterion Collection, New York, 2015 [1981].

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Maître invisible », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 109.

valeur du travail et du sens de la pratique théâtrale mena parallèlement, à quelques années d'intervalle, le Théâtre Laboratoire au parathéâtre et l'Odin Teatret au Tiers Théâtre¹ ; puis, suite à ces expériences, au Théâtre des Sources de Grotowski répondit l'« Anthropologie Théâtrale » d'Eugenio Barba, qui témoignent tous deux d'une volonté d'approfondissement technique, de recherche interculturelle et de développement théorique. Qui plus est, les années soixante-dix marquèrent également, comme nous l'avons montré, le tournant résolu de Richard Schechner vers l'anthropologie et vers l'institutionnalisation des *performance studies*. Cette période constitua ainsi un nœud particulièrement dense dans le tissage historique de cette tribu rassemblée autour de Grotowski, Barba et Schechner – qui furent tous trois invités au colloque sur « Les aspects biologiques du théâtre » organisé par Jean-Marie Pradier à Karpacz, en 1979². Au cours de cette Université de Recherches du Théâtre des Nations de 1975 eurent également lieu des expériences parathéâtrales intitulées *Ruches [Ule]*, « ouvertement accessibles à tous ceux qui souhaitaient y participer [...] et [dont] le nombre de participants alla de trois à plus de deux cent vingt³ ». Ces activités entièrement improvisées commençaient à huit heures du soir et se terminaient généralement au petit matin. André Gregory fut invité par Grotowski à diriger l'une de ces *Ruches*, ce dont il témoigne dans le film *My Dinner With André*, où il compare cet événement à un « tableau de Jackson Pollock⁴ », à un « kaléidoscope humain⁵ » ou à une « magnifique toile d'araignée⁶ ». Il ajoute toutefois : « [...] d'une certaine manière, on voit en quoi la ligne qui sépare ceci, ou une cérémonie religieuse, ou un rituel tribal primitif, de quelque chose comme les rassemblements de Nuremberg d'Hitler était vraiment une ligne très mince, [...] parce que nous parlons en un sens de transe de groupe⁷ ». Connaissant l'opinion de Grotowski sur ces phénomènes de pseudo-transe collective, marquée par le chaos et la frénésie, rassemblant tous les « stéréotypes du comportement d'un sauvage⁸ » sans organisation ni structure ; rien d'étonnant à ce que ces événements l'aient poussé à prendre du recul par rapport au parathéâtre. Prenant acte de « la nécessité pour les

1 C'est pourquoi Eugenio Barba affirme, comme nous l'avons précédemment mentionné : « Je devinais que toute nouvelle phase ou tout nouveau développement dans la relation entre Grotowski et ses acteurs anticipait de deux ou trois années une situation analogue pour l'Odin. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le Maître invisible », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 109.

2 Du 16 au 19 septembre 1979. Grotowski et Eugenio Barba y furent effectivement présents ; Richard Schechner s'était excusé.

3 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 178 : « These were openly accessible to all those who were willing to participate [...] and the numbers attending ranged from only three to over 220. »

4 A. GREGORY, W. SHAWN, *My Dinner with André : A Screenplay for the Film by Louis Malle [My Dinner with André : Un scénario pour le film de Louis Malle]*, Grove Press, New York, 1981, p. 30 : « a Jackson Pollock painting ».

5 *Ibid.*, p. 31 : « a human kaleidoscope ».

6 *Ibid.*, p. 32 : « a magnificent cobweb ».

7 *Ibid.*, p. 30 : « in a way you can see where the line between this, or a religious ceremony, or a primitive tribal ritual, and something like Hitler's Nuremberg rallies was really a very thin line, [...] because we're talking in a sense about group trance [...] »

8 J. GROTOWSKI, C. SARRAUTE, « Grotowski et ses épigones », *Le Monde*, supplément du 16 mai 1969, p. 1.

participants de faire preuve d'un niveau de “non-dilettantisme” ou de compétence artistique afin de transcender ces clichés comportementaux et de créer une structure au sein de laquelle une rencontre authentique pourrait avoir lieu¹ », il expliqua *a posteriori*, en résumant son parcours « [de] la compagnie théâtrale à l'Art comme véhicule² » :

Dans les premières années, lorsqu'un petit groupe [...] travaillait intensivement [sur les activités parathéâtrales] pendant des mois et des mois, et qu'il n'était ensuite rejoint que par quelques nouveaux participants venus de l'extérieur, il se passait des choses qui tenaient du miracle. Cependant, par la suite, lorsque, à la lumière de cette expérience, nous avons fait d'autres versions, en vue d'inclure davantage de participants – ou lorsque le groupe de base n'était pas passé d'abord par une longue période de travail intrépide – certains fragments ont bien fonctionné, mais l'ensemble est descendu dans une certaine mesure dans une soupe émotive entre les personnes, ou plutôt dans une sorte d'animation³.

Ainsi, à partir de 1975, Grotowski commença à se désintéresser des activités du parathéâtre, qui se poursuivirent malgré tout sous sa supervision plus ou moins active, notamment à travers le *Mountain Project* dirigé par Jacek Zmysłowski, qui se développa comme nous l'avons vu entre 1976 et 1977. Par ailleurs, suite au succès international de l'Université de Recherches du Théâtre des Nations à Wrocław, un second événement similaire, intitulé « Université de Recherches II », fut organisé dans le cadre de la Biennale de Venise, du 22 septembre au 24 novembre 1975, comprenant également des performances d'*Apocalypsis cum figuris*, des activités parathéâtrales et des stages dirigés par les acteurs du Théâtre Laboratoire – ainsi que des rencontres de travail avec des groupes de théâtre italiens dans la mouvance du « *teatro di gruppo* [théâtre de groupe⁴] », qui comme nous l'avons vu était en plein essor à cette période, ce qui renforça de manière conséquente

1 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread [Introduction générale : le fil d'Ariane] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 12 : « *the necessity for participants to demonstrate a level of “nondilettantism” or artistic competence in order to transcend such behavioral clichés and create a structure within which an authentic meeting could occur* ».

2 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle [De la compagnie théâtrale à l'Art comme véhicule] », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions [Travailler avec Grotowski sur les actions physiques]*, Routledge, Londres et New York, 1995, p. 113-135.

3 *Ibid.*, p. 120 : « *In the first years, when a small group worked thoroughly on this for months and months, and was later joined only by a few new participants from the outside, things happened which were on the border of a miracle. However afterwards, when, in light of this experience, we made other versions, with a view to including more participants – or when the base group had not passed first through a long period of intrepid work – certain fragments functioned well, but the whole descended to some extent into an emotive soup between the people, or rather into a kind of animation.* »

4 Voir notamment M. SCHINO, « Ricordo e memoria : Il teatro dei gruppi (1969-1976) [Souvenir et mémoire : Le théâtre des groupes (1969-1976)] », *Teatro e Storia*, op. cit., p. 47-88. Parmi ces groupes italiens influencés par le travail de Grotowski se trouvaient notamment le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale fondé par Roberto Bacci, le Teatro Tascabile de Bergame dirigé par Renzo Vescovi, le Centro di Ricerca per il Teatro (CRT) de Milan fondé par Sisto Dalla Palma, ou encore le Teatro Potlach à Fara Sabina.

l'influence et l'ancrage de Grotowski en Italie. Carlo Pollastrelli souligne ainsi :

La participation du Laboratoire polonais au Festival de la Biennale a marqué la biographie professionnelle d'une génération de gens de théâtre, parmi lesquels le jeune groupe qui faisait partie du Centre de Pontedera. Plusieurs groupes et compagnies ont vu le jour, tandis que d'autres se sont dissous. Pour beaucoup, c'était comme une nouvelle naissance, une nouvelle vie dans le théâtre¹.

C'est à cette occasion que Roberto Bacci, le fondateur du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, rencontra Carla Pollastrelli, qui travaillait alors comme traductrice et interprète italienne pour le Théâtre Laboratoire. Comme nous le verrons, cette rencontre eut une importance considérable pour la suite du parcours de Grotowski : en 1977, Carla Pollastrelli rejoignit Roberto Bacci à la direction de son Centre à Pontedera, où ils accueillirent momentanément Grotowski entre février et octobre 1982, lorsqu'il quitta la Pologne suite à la déclaration de la Loi Martiale – et ce sont eux qui, en 1986, offrirent à Grotowski la possibilité de s'installer à Pontedera pour y fonder son Workcenter of Jerzy Grotowski, où il se consacra à sa recherche sur l'Art comme véhicule, jusqu'à la fin de sa vie.

B. DU THÉÂTRE DES SOURCES [1976 – 1982] AU PROGRAMME *OBJECTIVE DRAMA* [DRAME OBJECTIF] » [1983 – 1986] : L'INVENTION D'UNE TRADITION ORGANIQUE

1. La genèse du Théâtre des Sources

La transition entre le parathéâtre et l'Art comme véhicule s'incarna dans la phase que Grotowski appela le Théâtre des Sources, dont les commencements coïncidèrent avec le début de la lente désagrégation du Théâtre Laboratoire, marquée par plusieurs événements successifs. Premièrement, tout au long du parathéâtre, les membres du groupe, anciens et nouveaux, quoique rassemblés par des intérêts communs, avaient suivi des voies individuelles de plus en plus

1 C. POLLASTRELLI, M. SHEVTSOVA, « “Art as Vehicle” : Grotowski in Pontedera [“L'Art comme véhicule” : Grotowski à Pontedera] », *New Theatre Quarterly*, vol. 25, n°4, novembre 2009, p. 333 : « *The participation of the Polish Laboratory in the Biennale Festival marked the professional biography of a generation of theatre people, among them the young group that was part of the Centre at Pontedera. Several groups and companies came into being, while others disbanded. For many, it was like a new birth, a new life in the theatre.* »

différentes, ce qui entraîna une distension progressive des liens entre les différents acteurs – malgré quelques projets menés collectivement dans les années qui suivirent. Jacek Zmysłowski continua de diriger des *Veillées*¹, et commença à imaginer deux nouveaux cycles d'actions parathéâtrales intitulés *Projet Terre [Earth Project / Przedsięwzięcie Ziemia]* et *Voyage à l'Est [Podróż na Wschód]*. Toutefois, en 1980, il découvrit qu'il était atteint de la maladie de Hodgkin, une forme de cancer foudroyant, ce qui mit un terme à ses activités. Après avoir été accueilli aux États-Unis par André et Mercedes Gregory, pour y être soigné au Memorial Sloan-Kettering Cancer Institute à New York, spécialisé dans cette maladie², il mourut le 4 février 1982. Entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, les acteurs du Théâtre Laboratoire continuèrent de diriger individuellement ou collectivement des stages internationaux³ et de présenter *Apocalypsis cum figuris*⁴, et créèrent deux derniers projets collectifs. Le premier était une activité parathéâtrale intitulée *Tree of People [L'Arbre des gens]*, organisée par Zbigniew Cynkutis. Les premières expérimentations pour ce projet, auquel participèrent Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Antoni Jahońkowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Teresa Nawrot, Irena Rycyk et Stanisław Scierski – donc en grande majorité les anciens acteurs du Théâtre Laboratoire – eurent lieu du 4 au 12 janvier 1979, et s'appuyaient notamment sur *La Veillée [Czuwanie]* et les ateliers d'*Acting Therapy*. Pendant les réalisations de *Tree of People*, qui durèrent sept jours et sept nuits, « tous les aspects de la vie pendant le temps passé dans le projet devaient désormais être “dans le processus”⁵ » – c'est-à-dire qu'il n'y avait « pas de division [...] entre les périodes purement “de travail” et les périodes d’“activité domestique” (comme manger et dormir)⁶ ». L'objectif de *Tree of People* était de « remplir, à terme, la même fonction qu'*Apocalypsis*

1 Au cours d'une série d'événements organisés à Milan entre le 23 novembre et le 2 décembre 1979 à l'occasion du vingtième anniversaire de la fondation du Théâtre Laboratoire, Mercedes Gregory assista à plusieurs sessions de l'activité parathéâtrale *La Veillée [Czuwanie]*, au cours desquelles fut réalisé le film de J. GOLDMILOW (réal.), M. GREGORY (prod.), *The Vigil [La Veillée]*, Atlas Theatre Company, Facets Video, 1981.

2 Pour rassembler des fonds et financer son traitement dans cette institution, un gala international fut organisé en l'honneur de Jacek Zmysłowski à Berlin-Ouest, du 12 au 28 mars 1981, comprenant une conférence Grotowski sur l'œuvre de Jacek Zmysłowski et une série de *Veillées* dirigées par Zbigniew Kozłowski avec Jairo Cuesta, François Kahn et Katharina Seyferth.

3 Nous avons mentionné certains de ces stages internationaux – menés notamment en Italie, en France, aux États-Unis, en Angleterre, en Allemagne ou encore en Allemagne de l'Ouest – dans la chronologie présentée en annexes. Toutefois, le nombre de ces stages est considérablement plus conséquent que ceux que nous avons indiqués. Ainsi, la chronologie des activités de Zygmunt Molik présentée sur dans l'Encyclopédie Grotowski, sur le site internet de l'Institut Grotowski, indique qu'entre 1975 et sa mort en 2010, Zygmunt Molik a dirigé plus de deux cents stages d'*Acting Therapy* ou de *Voice and Body* dans le monde entier, faisant de lui l'un des pédagogues les plus prolifiques après la dissolution du Théâtre Laboratoire. Voir E. OLESZKO-MOLIK, « Zygmunt Molik », *Encyclopedia Grotowski [Encyclopédie Grotowski]*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego [Institut Grotowski], 11 mars 2012, consulté le 13/10/2022/2022 : <https://grotowski.net/en/encyclopedia/molik-zygmunt>

4 La dernière représentation eut lieu le 11 mai 1980.

5 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 204 : « all aspects of life during the time spent in the project were now to be “in the process” ».

6 *Ibid.* : « there was no division [...] between purely “work” periods, and periods of “domestic activity” (like eating and sleeping) ».

cum figuris – à savoir d'être un point de convergence pour le groupe et pour les membres du public souhaitant entrer en contact¹ ». Ce travail, qui fut présenté en Pologne, en Italie, en France et au Royaume-Uni entre 1979 et 1981², donna naissance à la dernière création collective du Théâtre Laboratoire, sous la supervision de Ryszard Cieślak³, qui s'inspirait des œuvres de Dostoïevski et fut de manière significative intitulée *Thanatos Polski* [*Thanatos polonais*⁴]. Les représentations de *Thanatos Polski*, menées parallèlement aux sessions de *Tree of People*, prirent fin en 1981, après la mort d'Antoni Jahółkowski⁵. Le contexte politique en Pologne à cette époque joua également un rôle important dans ce « crépuscule⁶ » du Théâtre Laboratoire. Le 13 décembre 1981, face à l'importance grandissante du syndicat *Solidarność* [Solidarité] en Pologne, le général Wojciech Jaruzelski décréta la Loi Martiale [*Stan Wojenny*⁷], instaurant à nouveau un régime dictatorial en Pologne, en octroyant tous les pouvoirs à l'armée et en coupant les contacts avec le monde extérieur :

[...] un couvre-feu fut instauré ; le rationnement alimentaire fut intensifié ; les théâtres et les cinémas furent fermés ; et il fut interdit aux gens de se rassembler en grands groupes ou de quitter la ville sans autorisation. Les seuls travaux qui eurent lieu étaient des travaux privés et fermés dans les bâtiments du théâtre à Wrocław⁸.

1 *Ibid.* : « *It was envisaged that it would, in time, fulfil the same function as Apocalypsis cum figuris – as a focal point for the group and for members of the public wishing to make contact.* »

2 Notamment à Lecco, en Italie, du 20 au 30 avril 1979 ; au Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, à Pontedera, du 21 au 30 juin 1979 ; à Mansfield, en Angleterre, du 3 au 10 septembre 1979 ; à Bordeaux, du 14 au 28 septembre 1979 ; à Lublin, en Pologne, du 16 au 22 octobre 1979 ; à Milan et à Rome, du 23 novembre au 12 décembre 1979 ; à Gênes, du 16 janvier au 2 février 1980 ; et à Palerme, du 9 mars au 3 mai 1981.

3 À cette dernière création du Théâtre Laboratoire participèrent Ryszard Cieślak, Antoni Jahółkowski, Zbigniew Kozłowski, Rena Mirecka, Teresa Nawrot, Irena Rycyk et Stanisław Scierski.

4 Pour plus de détails sur ce dernier spectacle, voir notamment J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 208-212.

5 Le premier septembre 1981

6 L. FLASZEN, « Du côté de la pratique », *Grotowski et compagnie*, *op. cit.*, p. 136.

7 La formule « Loi Martiale » ne rend pas entièrement la force de cette mesure, qui pourrait être traduite littéralement par « état de guerre » ou « état de siège ».

8 J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 212 : « *there was a curfew ; intensified food rationing ; theatres and cinemas were closed ; and people were forbidden to gather in large groups or leave town without permission. The only work that took place was private, closed work within the theatre buildings in Wrocław* ». Jairo Cuesta et James Slowiak dépeignent l'atmosphère menaçante et surréaliste de cette période : « Lorsque la loi martiale fut déclarée en décembre, Grotowski se trouvait à Brzezinka et travaillait avec l'équipe du Théâtre des Sources. Ludwik Flaszen les informa de la crise et tout le groupe se réfugia immédiatement dans le bâtiment du théâtre à Wrocław. Les participants internationaux eurent la possibilité de quitter la Pologne. Les quelques personnes qui restèrent passèrent un Noël maigre et surréaliste en garnison avec Grotowski dans l'espace de Wrocław, faisant la queue pour obtenir la nourriture et les provisions rationnées, dansant sur la musique de Supertramp et observant avec effroi les tanks sur la place de la ville. / Grotowski se préparait à être arrêté. D'autres membres de l'intelligentsia et de la communauté artistique avaient déjà été incarcérés, et bien qu'il n'ait pas rejoint *Solidarność* en raison de sa position de directeur et d'administrateur, il savait que ses activités étaient toujours suspectes aux yeux des autorités. Chaque coup frappé à la porte déclenchait une vague de réactions dans le petit groupe. La police, cependant, ne vint jamais. Des compagnies de théâtre du monde entier proposèrent leur aide et envoyèrent des colis de soutien au Théâtre Laboratoire. Finalement, Grotowski put négocier un voyage au Danemark en janvier 1982 pour rendre visite à Eugenio Barba. » J. CUESTA, J. SLOWIAK, *Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 35 : « *When martial law was declared in December, Grotowski was in Brzezinka working with the Theatre of Sources team. Ludwik Flaszen informed them of*

Suite à ce décret, Grotowski quitta la Pologne pour les États-Unis, où il fut accueilli par André et Mercedes Gregory et demanda l'asile politique¹. En décembre 1982, Grotowski chargea André Gregory de rejoindre les acteurs du Théâtre Laboratoire à Nancy – où ils dirigeaient une série de stages dans le cadre du Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique (CUIFERD), à l'invitation de Michelle Kokosowski² – pour leur annoncer son intention de rester en exil aux États-Unis, et son souhait que le groupe cesse de mener ses activités sous son nom. L'année suivante, le 11 juillet 1983, Stanisław Scierski se donna la mort, à Wrocław³. Cette série d'événements tragiques acta la dissolution définitive du Théâtre Laboratoire : le 24 janvier 1984, Ludwik Flaszen – qui avait assumé depuis le départ de Grotowski la fonction de directeur intérimaire de la compagnie⁴ – envoya un acte officiel d'auto-dissolution du Théâtre Laboratoire à Stanisław Krotoski, directeur du Département de la Culture et de l'Art de la ville de Wrocław, qui

the crisis and the entire group immediately relocated to the theatre building in Wrocław. The international participants were given the option to leave Poland. The few who stayed spent a meager, surreal Christmas garrisoned with Grotowski in the Wrocław space, standing in long lines for the rationed food and supplies, dancing to the music of Supertramp, and watching with dread the tanks in the town square. / Grotowski prepared himself to be arrested. Other members of the intelligentsia and artistic community had already been incarcerated, and although he had not joined Solidarność because of his position as director and administrator, he knew that his activities were always under suspicion by the authorities. Each knock on the door set off a wave of reactions in the small group. The police, however, never came. Theatre companies from around the world offered their help and sent care packages to the Laboratory Theatre. Eventually, Grotowski was able to negotiate a trip to Denmark in January 1982 to visit Eugenio Barba. » Ainsi, c'est à nouveau grâce à une fausse lettre d'invitation officielle rédigée par Eugenio Barba, sous prétexte d'une collaboration pour l'ISTA, que Grotowski fut autorisé par les autorités à quitter la Pologne.

- 1 Toutefois, Grotowski n'était pas réellement un réfugié politique : cette demande fut donc dans un premier temps refusée – mais grâce à l'intervention d'André et Mercedes Gregory, qui rassemblèrent de nombreux soutiens, ce statut lui fut finalement accordé, le 15 juillet 1983.
- 2 Ces stages se déroulèrent du 9 au 31 décembre 1982.
- 3 Jennifer Kumiega écrit, par euphémisme, « Stanisław Scierski mourut soudainement, dans sa ville natale en Pologne ». J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 212 : « Stanisław Scierski died suddenly, in his home town in Poland ». Toutefois, la courte biographie de Stanisław Scierski dans l'*Encyclopédie Grotowski* indique : « Le 11 juillet 1983, Scierski se suicida, beaucoup affirmant que ce geste avait été causé par la dépression provoquée par l'arrêt *de facto*, quoique non encore officiellement annoncé, des activités du Théâtre Laboratoire. » Voir l'entrée « Stanisław Scierski », *Encyclopedia Grotowski [Encyclopédie Grotowski]*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego [Institut Grotowski], 19 mars 2012 : « On 11 July 1983 Scierski committed suicide, with many people claiming that this was caused by depression brought about by the *de facto*, though not yet officially announced, end to the activities of the Laboratory Theatre. » Consulté le 13/10/2022 : <https://grotowski.net/en/encyclopedia/scierski-stanislaw>
- 4 Depuis le début du Théâtre des Sources et l'éloignement de Grotowski, Zbigniew Cynkutis avait occupé cette fonction de vice-directeur, dirigeant le projet *Tree of People* et s'occupant de l'administration et de l'organisation des stages et des tournées internationales d'*Apocalypsis cum figuris*. Toutefois, au tournant des années soixante-dix et quatre-vingt, il se tourna de plus en plus vers l'enseignement et la création. En février 1973, il dirigea avec Rena Mirecka une performance intitulée *Jalowa*, d'après *Yerma* de Federico García Lorca, au théâtre Juliusz Osterwa à Lublin. En 1976, il collabora avec le Teatr Współczesny à Wrocław, dirigé par Kazimierz Braun, où il donna des ateliers de pratique théâtrale et participa à la création de plusieurs spectacles, notamment *Anna Livia*, d'après *Finnegan's Wake* de James Joyce, *Mère Courage et ses enfants*, d'après Bertolt Brecht, et *Peer Gynt*, d'après Ibsen. Enfin, en 1982, il quitta la Pologne pour les États-Unis avec femme et enfant, et commença à enseigner en tant que professeur invité au département de théâtre et de danse du Hamilton College à Clinton (Kansas), où il donna des ateliers intensifs d'été – auxquels participa Rena Mirecka. C'est ainsi que Ludwik Flaszen reprit la charge de directeur intérimaire de la compagnie jusqu'à sa dissolution.

fut ensuite publié dans le journal polonais *Gazeta Robotnicza*, et reproduit dans *TDR*. Ce document, sous-titré « Cela a duré vingt-cinq ans¹ ... » et signé par Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik et Ryszard Cieślak « et la compagnie² », indiquait :

Depuis quelque temps, la compagnie a cessé d'exister pratiquement comme un groupe créatif cohérent. Elle est devenue une coopérative d'individus menant des travaux indépendants dans des directions diverses.

C'est dans la nature même des choses. Nous pensons qu'en tant que Laboratorium, nous avons accompli ce que nous avons entrepris d'accomplir. Nous sommes nous-mêmes stupéfaits d'avoir pu persister en tant que groupe pendant un quart de siècle, en changeant constamment, en nous inspirant les uns des autres, en faisant rayonner notre énergie commune sur les autres.

L'âge créatif d'une compagnie n'est pas le même que l'âge créatif d'un individu. Certains d'entre nous prendront le risque d'une vie artistique totalement indépendante ; d'autres – peut-être – voudront poursuivre leur travail ensemble, dans un autre et nouveau cadre institutionnel.

Chacun d'entre nous se souvient que nos origines se trouvent dans la source commune dont le nom est Jerzy Grotowski, le théâtre de Grotowski.

Nous sommes attristés par la disparition, ces dernières années, d'Antoni Jaholkowski, Jacek Zmyslowski et Stanisław Scierski, dans la fleur de l'âge.

Après 25 ans, nous nous sentons toujours proches les uns des autres, exactement comme au début, quel que soit l'endroit où nous nous trouvons maintenant – mais nous avons aussi changé. Désormais, chacun d'entre nous doit relever seul le défi de sa propre biographie créative et de l'époque dans laquelle nous vivons.

À partir du 31 août 1984, le Théâtre des 13 Rangs, l'Institut de la Méthode de l'Acteur, l'Institut de l'Acteur – autrement dit la compagnie du Teatr Laboratorium, après exactement 25 ans, a décidé de se dissoudre.

Nous voulons exprimer notre gratitude à tous ceux qui, pendant ces années, nous ont aidés, accompagnés et fait confiance, à Opole, à Wrocław, en Pologne et dans le monde entier³.

1 R. CIEŚLAK L. FLASZEN, R. MIRECKA, Z. MOLIK, « Teatr Laboratorium Has Decided to Break Up [Le Théâtre Laboratoire a décidé de se séparer] », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 200 : « *It has been 25 years ...* ».

2 *Ibid.* : « *and the company* ».

3 *Ibid.* : « *For some time, the company has ceased to exist practically as a cohesive creative group. It has become a cooperative of individuals conducting independent works in a variety of directions. / That's in the very nature of things. We believe that, as the Laboratorium, we've accomplished what we set out to accomplish. We ourselves are astounded that we persisted as a group for a quarter of a century-constantly changing, inspiring one another, radiating our common energy onto others. / The creative age of a company is not the same as the creative age of an individual. Some of us will take up the risk of a fully independent artistic life; others – perhaps – will want to continue their work together, in some other, new, institutional framework. / Each of us remembers that our origins lie in the common source whose name is Jerzy Grotowski, Grotowski's theatre. / We are saddened that in the last few years we have lost in their prime Antoni Jaholkowski, Jacek Zmyslowski, and Stanislaw Scierski. / After 25 years, we still feel close to one another, just as it was in the beginning, regardless of where we are now-but we have also changed. From now on each of us has to meet alone the challenge of his/her own creative biography and the times in which we live. / As of 31 August 1984, the Theatre of 13 Rows, the Institute of the Actor's Method, Institute of the Actor – in other words the company of the Teatr Laboratorium, after exactly 25 years, has decided to dissolve. / We want to express our gratitude to all those who during those years helped us, accompanied us, and trusted us, in*

Le Théâtre Laboratoire fut officiellement dissous le 31 août 1984, et l'équipe administrative et technique de la compagnie fut licenciée le 31 décembre 1984, ce qui signa la fermeture définitive de l'institution. Suite à cette dissolution, Zbigniew Cynkutis abandonna sa position de professeur invité au Hamilton College à Clinton, au Kansas, qu'il occupait depuis 1982¹, et revint en Pologne, pour y préparer, avec le soutien de Janusz Degler, Józef Kelera et Tadeusz Burzyński, la fondation du Deuxième Studio de Wrocław [*Drugie Studio Wrocławskie*], visant à la fois à établir les archives du Théâtre Laboratoire, à mener une activité pédagogique de formation d'acteurs, et à reprendre un travail de création de spectacles, dans les anciens locaux du théâtre à Wrocław. Le Deuxième Studio commença officiellement ses activités le premier janvier 1985. Deux groupes y furent constitués : un groupe d'acteurs polonais², dirigé par Zbigniew Cynkutis, et un groupe international³ dirigé successivement par Elizabeth Craven, Dick van Gendt, et Kim Mancuso⁴, qui avait précédemment travaillé avec Zbigniew Cynkutis au Hamilton College. Après une année de travail préparatoire intensif, les deux groupes créèrent une série de spectacles⁵ au cours de l'année 1986 – qui furent pour la plupart assez froidement accueillis par la critique, ce qui provoqua le départ d'une grande partie des membres du groupe polonais. Ces travaux furent interrompus par la mort soudaine de Zbigniew Cynkutis, dans un accident de voiture, le 9 janvier 1987. Après sa mort, le Deuxième Studio de Wrocław continua malgré tout de créer des spectacles, notamment une adaptation d'*Hamlet*, de Shakespeare, dirigée par Kim Mancuso, qui connut un certain succès⁶ – mais ce succès ne suffit pas à garantir la survie du groupe, profondément affecté par la mort de Zbigniew Cynkutis. Mirosław Kocur en reprit la direction et continua de diriger des créations avec le groupe international entre 1987 et 1989, mais le Deuxième Studio de Wrocław fut finalement dissous pour donner naissance, le premier janvier 1990, au Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles [*Centre for the Study of Jerzy Grotowski's Work and for Cultural*

Opole, in Wrocław, in Poland, and throughout the world. »

- 1 Pour une description de ces stages, voir notamment K. DUNKELBERG, « Summer Workshops at Hamilton College [Les ateliers d'été au Hamilton College] », *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination [Grotowski et le Théâtre nord-américain : Translation, transmission, dissémination]*, thèse de doctorat en Philosophie au département des *performance studies*, sous la direction de Richard Schechner, New York University, 2008, p. 533-538.
- 2 Ce groupe était constitué de Dagmara Chojnacka, Jolanta Cynkutis (la femme de Zbigniew Cynkutis), Katarzyna Latawiec-Prasał, Jolanta Kurach, Grażyna Błęcka-Kolska, Bogumił Gauden, Jerzy Kłosiński, Mariusz Prasał, Elwira Romańczuk et Mariusz Siudziński.
- 3 Voir K. DUNKELBERG, « Drugie Studio Wrocławskie / The Second Studio, Wrocław: The International Group [Le Deuxième Studio de Wrocław : Le groupe international] », *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination, op. cit.*, p. 548-560.
- 4 Kim Mancuso fut rejointe au Deuxième Studio de Wrocław par son compagnon, Kermit Dunkelberg.
- 5 Notamment *Phaedra – Seneca* et *Phaedra*, d'après Sénèque ; *Splendeur et mort de Joaquin Murieta*, d'après Pablo Neruda ; *Turandot*, d'après Carlo Gozzi ; *Prométhée* d'après Eschyle ; et *Le Cantique des Cantiques*.
- 6 Voir K. DUNKELBERG, « Hamlet », *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination, op. cit.*, p. 569-573.

and *Theatrical Practices / Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*¹], à l'initiative de Tadeusz Burzyński, Janusz Degler, Józef Kelera, Alina Obidniak et Zbigniew Osiński – qui en fut le premier directeur. Richard Schechner commenta ainsi :

L'effort de Cynkutis a échoué, comme cela devait arriver : le Théâtre Laboratoire, dans son espace et son esprit, était celui de Grotowski. D'autres pouvaient participer au travail, y contribuer, mais personne d'autre ne pouvait l'incarner. Ce qui vint après Grotowski à Wrocław ne fut pas un autre théâtre, une image postérieure ou un héritage, mais les archives du Théâtre Laboratoire, organisées par Zbigniew Osiński².

Toutefois, malgré cet échec, après la mort de Zbigniew Cynkutis, Kim Mancuso et son compagnon Kermit Dunkelberg fondèrent en 1987 le Théâtre du Pèlerin [*Pilgrim Theatre*], au sein duquel ils travaillèrent sous la direction de Zygmunt Molik, de Rena Mirecka et de certains membres du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice fondé par Włodzimierz Staniewski ; avant de retourner en 1988 aux États-Unis³ où ils participèrent brièvement aux sessions du programme *Objective*

1 En plus d'archiver et de valoriser le travail de Grotowski et du Théâtre Laboratoire, le Centre se donna pour mission d'étudier les travaux de la Reduta, de Stanislavski et d'Anton Tchekhov, ainsi que d'établir des partenariats avec des créateurs contemporains (notamment Anatoli Vassiliev et Eugenio Barba) – dans le but d'être un lieu de création vivante, et non un mausolée à la mémoire de Grotowski. Le premier février 2004, Jaroslaw Fret et Grzegorz Ziolkowski remplacèrent Zbigniew Osiński à la direction du Centre, où ils poursuivirent son travail en approfondissant la documentation, la recherche et la valorisation du travail de Grotowski, du Théâtre Laboratoire, et du Deuxième Studio de Wrocław, à travers le développement d'archives documentaires, visuelles et sonores, ainsi qu'à travers l'organisation de conférences, d'ateliers, de séminaires et de stages avec des artistes et des universitaires internationaux. C'est par ailleurs ce Centre qui accueillit et organisa la quatorzième session de l'ISTA, du premier au 15 avril 2005, sur le thème « *Improvisation. Memory, Repetition, Discontinuity* [Improvisation. Mémoire, répétition, discontinuité] », à laquelle participa Zygmunt Molik. Enfin, le premier janvier 2007, le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles changea de nom, pour devenir simplement l'Institut Grotowski, toujours sous la direction de Jaroslaw Fret. Nous étudierons dans la suite de notre travail le rôle essentiel de l'Institut Grotowski dans le tissage de la constellation de créateurs et de praticiens rassemblés autour de l'héritage de Grotowski. Eugenio Barba, dans sa préface au livre de Zbigniew Osiński sur le Laboratoire de Grotowski, écrit ainsi : « Et nous te sommes également reconnaissants car c'est toi, avec Stanislaw Krotowski, qui as empêché la disparition matérielle des locaux qui abritaient le Teatr Laboratorium à Wrocław. Nous te devons de les avoir préservés *sans en faire un musée, mais un centre d'activité que tu as su guider et transmettre* à [Jaroslaw] Fret et à d'autres jeunes qui n'ont pas connu Grotowski mais qui trouvent en son nom la motivation de poursuivre leur propre voie pour canaliser l'esprit rebelle. » E. BARBA, « Cronistoria d'una rebellione [Chronique d'une rébellion] », Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 13 : « *E ti siamo grati anche perché sei stato tu, assieme a Stanislaw Krotowski, ad aver impedito che materialmente sparissero i locali che a Wrocław furono sede del Teatr Laboratorium. Dobbiamo a te se si sono conservati senza trasformarsi in un museo, ma in un centro di attività che hai saputo guidare e consegnare a Jarek Fret e altri giovani che Grotowski non l'hanno conosciuto ma che nel suo nome trovano le motivazioni per inseguire il loro modi di incanalare lo spirito rebelle.* » [Nous soulignons.]

2 R. SCHECHNER, « Introduction : The Laboratory Theatre in New York, 1969 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 117 : « *Cynkutis's effort failed, it had to : the Laboratory Theatre, space and spirit, was Grotowski's. Others could share in the work, could contribute to it, but no other could be it. What came after Grotowski in Wrocław was not another theatre, after-image or inheritance, but the Laboratory Theatre archives, curated by Zbigniew Osiński.* »

3 La compagnie changea alors de nom pour devenir le Collectif de recherche et de performance du Théâtre du Pèlerin [*Pilgrim Theatre Research and Performance Collaborative*]. Parmi leurs créations se trouvent notamment *The Odyssey Project [Le Projet Odyssée]* (1989) ; *Leonardo: Anatomy of A Soul [Léonard : Anatomie d'une âme]*, d'après les carnets de notes de Léonard de Vinci (1990) ; *Faust*, d'après Christopher Marlowe (2002) ; et *The Trial* :

Drama dirigées par James Slowiak¹ et poursuivirent leur travail de recherche et de création – prolongeant ainsi l'influence et le rayonnement non pas tant de Grotowski lui-même, que de Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik et Rena Mirecka, qu'ils reconnaissent comme leurs maîtres². Robert Findlay affirme ainsi :

Peut-être la dissolution du Théâtre Laboratoire et la diaspora, ou la dispersion, de ses anciens membres est-elle une bonne chose, quelles que soient les raisons complexes de la fermeture officielle. Plutôt que de rester chez eux et de se reposer sur leur renommée à Wrocław, les anciens membres du groupe, largement dispersés en Europe et en Amérique du Nord, forment toute une nouvelle génération de praticiens du théâtre directement, en face à face, au corps-à-corps. À l'instar du groupe qui, pour la première fois, a pris le bus affrété de Cracovie à Opole en 1959, nombreux sont ceux qui repartent à zéro et à leur propre compte, en tant que directeurs d'ateliers [de pratique théâtrale et parathéâtrale], metteurs en scène, directeurs de théâtre, etc. Chacun apporte son expérience particulière de Grotowski et du Théâtre Laboratoire dans la confrontation avec la nouvelle génération³.

Ainsi, en plus d'organiser des stages *Voice and Body* jusqu'à la fin de sa vie et de former Jorge Parente afin qu'il poursuive son travail et sa recherche, Zygmunt Molik dirigea également des travaux de création, notamment à travers une adaptation de *Peer Gynt*⁴, d'Ibsen ; ainsi que de *Macbeth*⁵, du *Roi Lear*⁶, et de *Richard III*⁷, de Shakespeare. De même, après la dissolution du Théâtre Laboratoire, Ludwik Flaszen s'installa à Paris et poursuivit son travail pédagogique en France et en Italie. Il fit ses « débuts » en tant que metteur en scène en 1989, avec un spectacle intitulé *Les Rêveurs*, inspiré de Dostoïevski, dirigé avec Claudine Hanault au Théâtre La Chamaille,

an « *Extraordinary Rendition* » [*Le Procès : une « reconstitution extraordinaire »*], d'après Kafka (2007).

- 1 Grotowski quitta l'Université de Californie à Irvine en 1986, mais un accord fut passé avec l'Université, pour prolonger temporairement leur collaboration : entre 1987 et 1992, Grotowski vint une fois par an diriger des sessions de travail consultatives, assisté notamment par James Slowiak, qui en 1989 et 1990 dirigea des sessions préparatoires de cinq mois avant la venue de Grotowski. Ces sessions devinrent toutefois de plus en plus courtes, jusqu'à leur arrêt définitif en 1992.
- 2 Voir K. DUNKELBERG, « Pilgrim Theatre [Le Théâtre du Pèlerin] », *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination, op. cit.*, p. 843-848.
- 3 R. FINDLAY, « Grotowski's Laboratory Theatre – Dissolution and diaspora [Le Théâtre Laboratoire de Grotowski – Dissolution et diaspora] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Londres et New, 1997, p. 187-188 : « *Perhaps the dissolution of the Laboratory Theatre and the diaspora, or scattering, of its former members is a good thing, for whatever complex reasons the official closing occurred. Rather than staying home and simply resting on their fame in Wrocław, former members of the group, widely dispersed throughout Europe and North America, are training a whole new generation of theatre practitioners directly, face-to-face, body-to-body. Like the group that first rode the chartered bus from Krakow to Opole in 1959, many are starting anew on their own: as workshop leaders, directors, theatre managers, etc. Each brings her/his own particular experience with Grotowski and the Laboratory Theatre to bear in the confrontation with the new generation.* »
- 4 La première eut lieu le 12 février 1983, au Hochschule der Künste à Berlin-Ouest.
- 5 Entre janvier et février 1985, dans le cadre de l'Actor's Laboratory Theatre à Toronto.
- 6 En 1990, avec les élèves du département de marionnettes de l'École supérieure d'art dramatique de Wrocław.
- 7 Ce travail eut lieu entre le 21 et le 29 octobre 1996, à Utrecht, aux Pays-Bas.

à Nantes ; et poursuivit son travail sur Dostoïevski avec *Le Notti bianche* [*Les Nuits Blanches*], au Teatro Libero de Palerme, et *Les Démons ou petit Plutarque* [*Biesy albo mały Plutarch*], au Teatr Sary à Cracovie, tous deux créés en 1995 ; avant de proposer une adaptation du *Prometeo* [*Prométhée*] d'Eschyle, à nouveau au Teatro Libero, en 1997. Avant de fonder le Deuxième Studio de Wrocław, Zbigniew Cynkutis avait, aux côtés de Rena Mirecka, dirigé une adaptation de *Jalowa*, d'après *Yerma* de Federico García Lorca, au théâtre Juliusz Osterwa à Lublin, en 1976. La même année, il commença à collaborer régulièrement avec le Teatr Współczesny à Wrocław, dirigé par Kazimierz Braun, où il donna des ateliers de pratique théâtrale et participa à la création de plusieurs spectacles, notamment *Anna Livia*, d'après *Finnegan's Wake* de James Joyce, *Mère Courage et ses enfants*, d'après Bertolt Brecht, et *Peer Gynt*, d'après Ibsen. Rena Mirecka, de son côté, commença à partir de 1982 à diriger des ateliers parathéâtraux intitulés « *Be here now – Towards* [Être ici, maintenant – Vers] », « *The Way to the Centre* [Le chemin vers le centre] » et « *Now it's the Flight* [Maintenant c'est le vol] », en collaboration avec Ewa Benesz et Mariusz Socha¹. En 1993, Rena Mirecka et Ewa Benesz fondèrent le Centre de Travail International [*International Work Center*] à Prema Sāyi, en Sardaigne, où elles poursuivirent leur activité pédagogique² ; puis à partir de 2000, Rena Mirecka commença une collaboration permanente avec le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles à Wrocław, où elle dirigea un laboratoire de recherche théâtrale intitulée *The Way* [*La Voie*], et où en 2010 elle fonda *The SUN – School of Rena*

1 Ces ateliers étaient menés en Italie, en France, en Grèce, en Israël, en Espagne, en Colombie, en Allemagne et en Pologne. Pour des descriptions et analyses de ce travail parathéâtral, voir notamment R. MIRECKA, « È una questione d'amore [C'est une question d'amour] », *Culture Teatralli*, n°1, automne 1999, p. 109-112 ; M. DOŚ, « Voyage à l'intérieur de soi-même, ou le parathéâtre de Rena Mirecka : Les racines et la pratique », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2009, p. 329-346 ; ainsi que V. MAGNAT, « Voie/Voix de femmes : Traces de lignée organique », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 233-249. Virginie Magnat, ayant participé à ce travail, témoigne : « La recherche parathéâtrale de Mirecka est imprégnée d'hindouisme et de spiritualité autochtone d'Amérique du Nord [...]. [Ce] voyage requiert un engagement total, la capacité de se défaire de la peur, de la honte et de la volonté, afin de pouvoir s'accepter tel que l'on est et accepter les autres tels qu'ils sont. [...] Je garde l'image de ces participants vêtus de blanc qui chantent ou dansent autour d'un arbre couvert d'oriflammes multicolores fabriquées de leurs mains ; [...] j'entends à nouveau le *tempo* calme d'un tambour cérémonial lors d'une marche lente où chaque participant est relié aux autres par de longs fils de laine rouge, noire, jaune et blanche correspondant aux quatre points cardinaux [...]. » V. MAGNAT, « Voie/Voix de femmes : Traces de lignée organique », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 243. Il semble ainsi que Rena Mirecka, bien qu'elle enseigne les exercices plastiques dans ses ateliers, se soit largement inspiré dans son travail des expériences du parathéâtre – à la recherche de liens collectifs rassemblant une communauté en s'inspirant de pratiques extra-occidentales. La plupart des discours et des récits autour de ce travail donnent l'impression d'une forme de spiritualisme syncrétique, mêlant le « Ciel Père » et la « Terre Mère » aux *chakras* qui aurait probablement été largement critiqué par Grotowski. Cependant, note encore Virginie Magnat, le travail de Rena Mirecka s'appuie essentiellement sur un « *training* rigoureux et précis qui fournit la structure grâce à laquelle les participants peuvent travailler chaque fois de plus en plus profondément, au-delà des limites qu'ils présumaient être les leurs ». *Ibid.*, p. 244. Sur ce point, le travail de transmission de Rena Mirecka rejoint pleinement celui poursuivi par Grotowski au-delà du parathéâtre.

2 Ewa Benesz y dirigea plusieurs expériences parathéâtrales, notamment « *To be an experience* [Être une expérience] », « *Towards the origin* [Vers l'origine] », « *The actors original practices* [Les pratiques originales de l'acteur] », et « *The vocal practices* [Les pratiques vocales] ». En 2001, elle dirigea par ailleurs une adaptation de *Wesele* [*Mariage*], d'après Stanisław Wyspiański, avec un groupe d'étudiants et de professeurs de théâtre à Milan.

Mirecka [Le SOLEIL – École de Rena Mirecka¹], au sein de la structure de l'Institut Grotowski. Dans ce cadre, elle poursuivit son enseignement jusqu'à sa mort, le 27 août 2022, assistée à partir de juillet 2017 par Marco Balbi di Palma². Ryszard Cieślak, quant à lui, commença le 8 décembre 1982 à enseigner à l'Académie de Théâtre d'Aarhus [*Aarhus Teater Akademi*], et dirigea de nombreuses créations après la dissolution du Théâtre Laboratoire – notamment *Aleph : Impressioni da un Inferno* [*Aleph : Impressions d'un Enfer*], au Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, en mai 1983 ; *Vargtid*, à l'Académie de Théâtre d'Aarhus, en septembre 1983 ; *Desarraigo* [*Déracinement*], au Teatro Municipal de Albacete, en Espagne, en septembre 1984 ; *Mon pauvre Fédia*, d'après Dostoïevski, au théâtre de l'Épée de Bois, à Paris, en avril 1987 ; et *Ash Wednesday* [*Mercredi des Cendres*], d'après *Les Bas Fonds* de Maxime Gorki, au Département de Théâtre Expérimental [*Experimental Theatre Wing*] de la New York University, où il avait été engagé en tant que professeur invité à partir de septembre 1989. Par ailleurs, en septembre 1984, il fut invité par Peter Brook à jouer le rôle de Dhritarashtra dans son adaptation du *Mahābhārata*, qui fut présentée en juillet 1985 dans le cadre du Festival d'Avignon³. À cette première génération de propagateurs du travail du Théâtre Laboratoire, il faut également ajouter Elizabeth Albahaca et son compagnon Teo Spsychalski⁴, qui comme nous l'avons vu quittèrent la Pologne pour le Venezuela en 1981, puis pour Montréal à partir de 1982, où ils dirigèrent de nombreux ateliers de formation pour acteurs au sein du Groupe de la Veillée⁵. Ainsi, malgré la désignation par Grotowski de Thomas

1 Le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles était alors devenu l'Institut Grotowski, sous la direction de Jaroslaw Fret.

2 Voir M. BALBI DI PALMA, « It's a question of love [C'est une question d'amour] », N. GAUTHARD, V. MAGNAT (éds.), *Theatre, Dance and Performance Training [Training en théâtre, danse et performance]*, vol. 13, n°2, *Performance Training and Well-Being [Training à la performance et bien-être]*, juin 2022, p. 238-239.

3 De nombreux témoignages autour de Ryszard Cieślak et de son parcours après la dissolution du Théâtre Laboratoire sont notamment rassemblés dans G. BANU (dir.), *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, Actes Sud, Paris, 1992. Voir également D. RONEN, « A Workshop with Ryszard Cieślak [Un stage avec Ryszard Cieślak] », *TDR*, vol. 22, n°4, décembre 1978, p. 67-76.

4 Teo Spsychalski appartient toutefois plutôt à la « deuxième génération », car comme nous l'avons vu il rejoignit le Théâtre Laboratoire en septembre 1967, et l'essentiel de son apprentissage auprès de Grotowski se déroula pendant le parathéâtre et le Théâtre des Sources, auquel il participa en tant que membre de l'équipe internationale dirigée par Grotowski.

5 Comme nous l'avons précédemment mentionné, le Groupe de la Veillée fut fondé en 1974 par Gabriel Arcand, au retour d'un stage au Théâtre Laboratoire en 1973. Par ailleurs, le Groupe de la Veillée s'inscrit lui-même dans un réseau de centres de création, de pratique et de pédagogie inspirés par le travail de Grotowski au Québec – notamment à travers une longue collaboration avec LeTHAL – Le Théâtre de l'Homme Actor's Laboratorium, fondé en 1972 à Toronto par Ryszard Nieoczym et Dawn Obokota. Ryszard Nieoczym, après avoir participé aux travaux du Théâtre Laboratoire à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, commença dans cette structure à diriger des performances et des ateliers de pratique théâtrale et parathéâtrale, intitulés notamment « *Communal Soundings* [Sondages communautaires] », « *The Personal Path* [Le chemin personnel] », « *Theatre Apprentice program* [Programme d'apprentissage théâtral] » et « *Ritual Actions – Eros & the Healing Process* [Actions rituelles – Éros et le processus de guérison] ». Entre 1977 et 1984, LeTHAL et le Théâtre de la Veillée organisèrent de nombreux événements, festivals, ateliers pratiques et conférences internationales à Toronto, Québec et Montréal, auxquels participèrent notamment Grotowski, Ryszard Cieślak, Ludwik Faszen, Antoni Jahołkowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik et Teo Spsychalski du Théâtre Laboratoire, ainsi que Margaret Croyden, André Gregory et Richard Schechner.

Richards comme l'héritier officiel de son travail, et malgré la diligence avec laquelle certains critiques zélés discréditent les innombrables espaces de création, centres de formation ou compagnies théâtrales dans le monde entier qui « organisent régulièrement des événements parathéâtraux et/ou des ateliers sur la technique de Grotowski, ce qui permet à des étudiants aisés et à des praticiens en herbe de passer leurs étés à sillonner des lieux pittoresques à la recherche d'une expérience incarnée¹ », force est de constater que l'influence des travaux du Théâtre Laboratoire s'est étendue bien au-delà de l'enceinte du Workcenter of Jerzy Grotowski à Pontedera, à travers les activités pédagogiques des anciens membres de la « diaspora² » grotowskienne. Toutefois, avant d'interroger les résonances de cette transmission multiple et dispersée dans le champ théâtral contemporain, il est à présent temps de tourner à nouveau nos regards vers le cheminement personnel de Grotowski, en étudiant la phase suivante de son travail : le Théâtre des Sources.

Comme nous l'avons précédemment mentionné, nous avons choisi de rassembler dans cette phase les expéditions internationales et les recherches interculturelles de Grotowski entre 1977 et 1982, et les travaux conduits au sein du programme *Objective Drama* entre 1983 et 1986, car ils nous semblent correspondre à une seule et même phase de la recherche de Grotowski, marquée par un retour progressif à « l'ancien et lourd fardeau de la discipline et de la précision³ » – bien que de nombreux universitaires américains affirment, dans une forme de chauvinisme, que c'est le programme *Objective Drama* qui constitua la véritable rupture dans le cheminement de Grotowski⁴. Trois éléments principaux nous invitent à relativiser l'importance capitale accordée par ces universitaires au programme *Objective Drama*, et à considérer le Théâtre des Sources comme une vaste étape allant de 1977 à 1986. Premièrement, l'installation de Grotowski à l'Université d'Irvine, en Californie, où il prit officiellement ses fonctions en tant que professeur invité le premier octobre 1983, ne coïncida pas – comme ce fut le cas le déménagement de Wrocław à Brzezinka, ou pour celui d'Irvine à Pontedera – avec une rupture complète de paradigme et un changement radical

1 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Une tradition vivante : Continuité de la recherche au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 127 : « regularly host paratheatrical events and/or workshops in Grotowskian technique, making it possible for affluent students and aspiring practitioners to spend their summers shuttling among picturesque locales in pursuit of embodied experience ».

2 Voir R. FINDLAY, « Grotowski's Laboratory Theatre – Dissolution and diaspora », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 172-188.

3 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread [Introduction générale : le fil d'Ariane] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 11 : « the old heavy burden of discipline and precision ».

4 Lisa Wolford affirme ainsi : « À partir d'*Objective Drama*, qui peut être considéré comme une rupture dialectique avec les expériences participatives, Grotowski a accordé une attention toujours plus grande aux questions de compétence technique. » L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread [Introduction générale : le fil d'Ariane] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 12 : « *Beginning with Objective Drama, which can be viewed as a dialectic with the participatory experiments, Grotowski paid ever greater attention to issues of technical competence.* »

d'équipe et de structure de travail : de nombreux membres des expéditions du Théâtre des Sources furent ainsi invités par Grotowski à travailler à ses côtés en tant que « praticiens traditionnels¹ » et que « spécialistes techniques² », une fonction qu'ils assumaient déjà dans la phase précédente³. Il s'agissait plutôt, comme nous l'avons précédemment évoqué, et comme ce fut le cas pour le transfert d'Opole à Wrocław, d'une solution institutionnelle et financière temporaire, pour pouvoir continuer sa recherche malgré son exil de Pologne – avant de trouver, grâce à Roberto Bacci et Carla Pollastrelli, un lieu plus adapté à la dernière phase de son travail : le Workcenter of Jerzy Grotowski, dans lequel il pourrait travailler dans le silence et le secret, loin de l'agitation et de la médiatisation d'une grande université américaine. Deuxièmement, Lisa Wolford rapporte que lors du symposium de clôture de la dernière session d'*Objective Drama* en 1992⁴, Grotowski demanda aux chercheurs « d'abolir le terme “*Objective Drama*”, qui selon lui était essentiellement dénué de sens⁵ ». La chercheuse poursuit :

Il décrit le titre du programme comme une terminologie bureaucratique, un langage officiel pour les propositions de subventions et les documents publics. En vérité, poursuit Grotowski, « *Objective Drama* » [était] un terme générique pour couvrir une variété d'éléments qui l'intéressaient à une certaine période⁶.

Il apparaît ainsi que la formule « *Objective Drama* » sert essentiellement d'écran, de couverture, pour permettre à Grotowski de continuer sa recherche personnelle tout en s'assurant le soutien des institutions – exactement comme l'avait été le nom du « Théâtre Laboratoire » à Opole⁷. Le troisième élément qui soutient notre proposition découle de cet aveu de Grotowski. En résumant les différentes étapes de son parcours, dans le texte « De la compagnie théâtrale à l'Art comme véhicule », il explique :

1 L. WOLFORD, « Introduction : *Objective Drama*, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 286 : « *traditional practitioners* ».

2 *Ibid.* : « *technical specialists* ».

3 Parmi ces « spécialistes techniques » se trouvaient notamment Du Yee Chang de Corée, Wei Cheng Chen de Chine, Jairo Cuesta de Colombie, Jean-Claude Garoute (dit Tiga) et Maud Robart d'Haïti, I Wayan Lendra de Bali, Maro Shimoda du Japon et Magda Zlotowska de Pologne. Parmi eux, Jairo Cuesta, Jean-Claude Garoute, Maud Robart et Magdalena Zlotowska avaient activement participé au Théâtre des Sources – voire, dans le cas de Jairo Cuesta, au parathéâtre.

4 Comme nous l'avons précédemment mentionné, le programme *Objective Drama* s'interrompt officiellement en 1986, mais Grotowski et James Slowiak continuèrent entre 1987 et 1992 à diriger des sessions de travail à Irvine.

5 L. WOLFORD, *Grotowski's Objective Drama Research [La Recherche de Grotowski dans le projet Objective Drama]*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996, p. 103 : « *abolish the term “Objective Drama”, which he said was essentially meaningless* ».

6 *Ibid.* : « *He described the title of the program as a bureaucratic terminology, official language for grant proposals and public documents. In truth, Grotowski continued, Objective Drama is a blanket term to cover a variety of elements that interested him during a certain period.* »

7 Voir L. FLASZEN, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », G. BANU, C. TRIAU (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, op. cit., p. 61-69.

Le présent travail, que je considère, pour moi, comme final, comme le point d'arrivée, est l'Art comme véhicule. En chemin, j'ai fait une longue trajectoire – de l'Art comme présentation à l'Art comme véhicule (qui, par ailleurs, est lié à mes intérêts les plus anciens). Le parathéâtre et le Théâtre des Sources étaient sur la ligne de cette trajectoire.

Le parathéâtre a permis de mettre à l'épreuve l'essence même de la détermination : ne pas se cacher dans quoi que ce soit.

Le Théâtre des Sources a révélé de réelles possibilités. Mais il était clair que nous ne pourrions pas les réaliser *in toto* si nous ne dépassions pas un niveau un peu « *impromptu* ». Je n'ai jamais rompu avec la soif qui motivait le Théâtre des Sources. Néanmoins, l'Art comme véhicule n'est pas orienté selon le même axe – le travail tente d'aller consciemment et délibérément au-dessus du plan horizontal avec ses forces vitales, et ce chemin est devenu la question principale : la « verticalité¹ ».

Ainsi, Grotowski ne fait pas la moindre mention du programme *Objective Drama* dans son cheminement, en désignant l'Art comme véhicule comme la continuation et le dépassement direct du Théâtre des Sources. Toutefois, il est nécessaire de préciser que si Grotowski semble considérer son travail à l'Université d'Irvine comme une simple parenthèse, cette parenthèse joua un rôle important dans la réception et la diffusion de son travail, car elle se situait en quelque sorte à la croisée des chemins. D'une part, elle représentait un retour à la maîtrise technique, à travers le développement d'outils plus aisément assimilables et transposables dans le champ théâtral que les expériences parathéâtrales – bien que Grotowski ait à de nombreuses reprises rappelé que cela n'était pas le but de son travail, voire que cette réappropriation pouvait être dangereuse² – ; et d'autre part, elle conservait, jusqu'à un certain point, la dimension d'ouverture du parathéâtre : dans les

1 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle [De la compagnie théâtrale à l'Art comme véhicule] », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions [Travailler avec Grotowski sur les actions physiques]*, Routledge, Londres et New York, 1995, p. 121 : « *The present work, which I consider for me as final, as the point of arrival, is Art as vehicle. On the way, I have made a long trajectory – from Art as presentation to Art as vehicle (which, on the other hand, is linked to my most old interests). Paratheatre and Theatre of Sources were on the line of this trajectory. Paratheatre made it possible to put to the test the very essence of determination: to not hide oneself in anything. Theatre of Sources revealed real possibilities. But it was clear that we could not realize them in toto if we did not pass beyond a somewhat “impromptu” level. I never broke with the thirst that motivated Theatre of Sources. Nevertheless, Art as vehicle is not oriented along the same axis – the work is trying to go consciously and deliberately above the horizontal plane with its vital forces, and this way through has become the main issue: “verticality”.* »

2 Voir notamment J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe, op. cit.*, p. 21 : « Les metteurs en scène, les pédagogues artistiques qui font du putanisme s'intéressent à ce type de recherche en se disant : Peut-être on pourrait utiliser tout cela pour faire des *shows*. Mais non ! L'instrument est vraiment subtil. [...] Et on ne peut pas manipuler ce type de chose. Ou bien il en ressort quelque chose de faux, ou bien on a de nombreux effets secondaires pathologiques. Car du point de vue de la circulation de l'énergie les *yantras* (les *organons*) sont des instruments très puissants. » Comme nous le verrons, à partir du Théâtre des Sources, le travail de Grotowski s'orienta de plus en plus vers la recherche de structures performatives permettant de canaliser précisément cette « circulation de l'énergie ».

premières années du programme *Objective Drama*, le travail était « ouvert à la participation active d'étudiants et de visiteurs occasionnels¹ ». De nombreux acteurs, performeurs ou metteurs en scène purent ainsi assister ou participer à ce travail, et s'en inspirer dans leur propre parcours, dans une forme de pollinisation horizontale qui fut largement – et volontairement² – réduite par la clôture et le secret du Workcenter, où Grotowski poursuivit sa quête enracinée dans le Théâtre des Sources.

Le développement de ce projet commença en décembre 1977, lorsque Grotowski quitta la Pologne pour se rendre en Haïti, afin d'y étudier les pratiques du vaudou. Selon Leszek Kolankiewicz, l'intérêt de Grotowski pour le vaudou avait probablement été éveillé par Jean-Marie Drot³, qui « avait évoqué le culte vaudou lors d'un dîner⁴ » et avait « mis Grotowski en contact avec le professeur Louis Price Mars, ethnopsychiatre remarquable à qui Grotowski rendit visite à Pétion-Ville [...] lors de son premier voyage sur l'île en décembre 1977⁵ ». Cet intérêt pour les techniques performatives traditionnelles de la « culture syncrétique vaudouiste⁶ », qui jouèrent par la suite un rôle essentiel dans son travail, s'expliquait par le fait que ces techniques n'étaient « pas enfermées dans un dogme, mais ouvertes aux expériences individuelles vivantes⁷ », et que Grotowski y voyait des outils capables de canaliser l'énergie et « la force d'action de puissances semblables à celles de la magie⁸ » – des outils qu'il désigna, comme nous l'avons vu, par les termes de « *yantra*⁹ »

1 L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 290 : « open to active participation by students and occasional visitors ».

2 Le retour à l'isolement dans la phase de l'Art comme véhicule s'explique non seulement par le besoin d'un lieu calme et éloigné de l'agitation de la vie quotidienne pour mener ce travail – mais également par la lassitude de Grotowski face aux foules toujours plus nombreuses d'imitateurs et d'épigones, qui après quelques semaines ou quelques mois de participation au programme *Objective Drama* développaient leur propre travail « grotowskien ». Avec son installation à l'Université d'Irvine, Grotowski fut ainsi confronté au même problème qu'à la fin de sa période théâtrale : celui de l'imitation et du dilettantisme. Toutefois, l'Art comme véhicule ne consista pas en une fermeture absolue : la question de la transmission était, comme nous le verrons, au cœur de ce travail. Toutefois, il s'agissait d'une transmission choisie, codifiée et orchestrée précisément, sur un temps long et dans une relation d'intimité profonde, afin d'éviter les malentendus et les approximations causés par le cadre même du travail aux États-Unis.

3 Jean-Marie Drot était un cinéaste et réalisateur français, qui réalisa notamment un film documentaire sur Grotowski, J.-M. DROT (réal.), *Grotowski ou ... Socrate est-il polonais ?*, ORTE, 1967. Son intérêt pour le vaudou se traduisit par la réalisation de nombreux films documentaires, ainsi que par la publication de J.-M. DROT, *Journal de voyage chez les peintres de la fête et du Vaudou en Haïti*, Skira, Genève, 1974. Voir également J.-M. DROT (réal.), « Le dernier voyage d'André Malraux en Haïti », *Journal de voyage avec André Malraux. À la recherche des arts du monde entier*, Doriane Films, Paris, 2009.

4 L. KOLANKIEWICZ, « La culture vaudou haïtienne dans l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dir.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 226.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, vol. 67, n°726, 1er octobre 1989, p. 20. Ce texte est la transcription d'une importante conférence prononcée par Grotowski au Cabinet Vieusseux à Florence le 15 juillet 1985 – à laquelle assista comme nous l'avons évoqué Mario Biagini, fut par la suite parmi les premiers à rejoindre le Workcenter of Jerzy Grotowski. Voir M. BIAGINI, « L'humain en action au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 171-183.

et d'« *organon*¹ ». Toutefois, cet intérêt professionnel était doublé d'une forme de quête identitaire – fondée sur des prémisses pour le moins hasardeuses : ayant entendu parler d'un officier polonais de l'armée napoléonienne du nom de Feliks Grotowski, qui avait terminé son existence en exil en Haïti, Grotowski se persuada qu'il s'agissait de l'un de ses ancêtres et chercha à en retrouver la trace². Les thèmes des ancêtres et des origines furent comme nous le verrons au cœur des problématiques de Grotowski à partir de la période du Théâtre des Sources, comme en témoigne le titre de sa conférence de 1985, « Tu es le fils de quelqu'un³ ». Il est également significatif que le film documentaire de Jill Goldmilow et Mercedes Gregory, *Avec Grotowski, Nieńadowka 1980*⁴, dans lequel Grotowski revient dans le village dans lequel sa mère l'abrita pendant la guerre, et rapporte certains de ses souvenirs d'enfance, ait été réalisé à cette période. Qui plus est, comme nous l'avons vu, c'est à partir de cette période que Grotowski commença à parler ouvertement de ses premières rencontres avec des « *yurodiviy*⁵ », ces maîtres de pratiques performatives ou spirituelles qui ont guidé son cheminement à travers le théâtre ; à affirmer avoir « dédié un fil de vie à entrer en contact avec de telles personnes, en contact direct, [...] à travers une confrontation réelle, dans laquelle une

1 *Ibid.*

2 Voir L. KOLANKIEWICZ, « La culture vaudou haïtienne dans l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dir.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, p. 219-231. Dans cet article, Leszek Kolankiewicz relate comment certains officiers polonais de l'armée napoléonienne ont été envoyés en Haïti pour y maintenir les peuples en esclavage. Il explique, p. 222-223 : « On considère en Pologne cette expédition comme une tragédie et une trahison de Napoléon. [...] Parmi les officiers peu nombreux sortis de cet enfer vert et retournés en Europe se trouvait un certain capitaine Feliks Grotowski. *La similitude des noms est probablement fortuite, en tout cas il n'y a pas de descendance directe.* Le professeur Kazimierz Grotowski, frère aîné de Jerzy, dit n'avoir jamais entendu parler de cet officier napoléonien. [...] Jerzy Grotowski, au contraire de son frère Kazimierz, apprenant qu'un Feliks Grotowski s'était rendu en Haïti cent soixante-quinze ans avant lui, *considéra qu'il devait s'agir d'un ancêtre, et il commença à lui attribuer des exploits que cet officier napoléonien n'aura sûrement pas accomplis.* Il croyait que Feliks s'était déclaré du côté des insurgés noirs. *Une légende inventée par Jerzy, une de celles à laquelle on voudrait croire.* Mais contrairement à une version persistante, aucun des officiers polonais n'est passé du côté des révoltés, tout simplement parce qu'à l'époque – malgré les convictions républicaines et démocratiques des Polonais – un tel acte aurait été considéré comme un parjure et un déshonneur pour un officier. [...] La différence ne vient pas uniquement du fait que Kazimierz Grotowski, frère aîné de Jerzy, est un physicien et que Jerzy un artiste au plein sens du terme, un *fabricant de mythe*, portant en lui une *vocation anthropologique*. Cette vocation lui fit prêter une oreille attentive à une histoire haïtienne qui est racontée jusqu'à nos jours selon laquelle les soldats polonais ont pris fait et cause pour les insurgés en Haïti. Les auteurs de cette rumeur furent Louis Boisrond-Tonnerre, conseiller et secrétaire du chef de l'insurrection, le général Jean-Jacques Dessalines, auteur de l'Acte d'Indépendance, ainsi que Dessalines lui-même qui apprécia le fait que trente prisonniers de guerre polonais avaient rejoint les révoltés haïtiens, avant de les incorporer dans sa garde d'honneur. C'est la bienveillance de Dessalines qui sauva la vie des Polonais lors du grand massacre des Blancs en 1804. Sur son ordre, on laissa la vie sauve aux quatre cents légionnaires polonais demeurés sur l'île. » [Nous soulignons.] Voir également L. KOLANKIEWICZ, O. KRACZMAREK (trad.), « Grotowski in a Maze of Haitian Narration [Grotowski dans un labyrinthe de narration haïtienne] », *TDR*, vol. 56, n°3 (Automne, 2012), p. 131-140 ; ainsi que D. LASTER, « Let Me Take You to the Land of Your Ancestors [Laissez-moi vous conduire sur la terre de vos ancêtres] », *Grotowski's Bridge Made of Memory [Le Pont fait de mémoire de Grotowski]*, Seagull Books, Calcutta, 2016, p. 120-146.

3 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe, op. cit.*, p. 13-25.

4 J. GOLDMILLOW (réal.), M. GREGORY (prod.), *With Jerzy Grotowski, Nieńadowka 1980 [Avec Grotowski, Nieńadowka 1980]*, The Manhattan Project, Atlas Theatre Company, Facets Video, 1980. Il n'est pas impossible que cette préoccupation pour les ancêtres soit en partie liée à la mort d'Emilia Grotowski, la mère de Jerzy Grotowski, le premier septembre 1978.

5 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 257.

vraie transmission est reçue ou volée – puisque presque tout vrai professeur cherche à se faire voler par quelqu'un de la génération suivante¹ » ; et à présenter au grand jour ce « fil d'Ariane² » qui avait jusqu'ici nourri souterrainement son travail. Ainsi, la première étape du Théâtre des Sources consista en une série de voyages, à la recherche de ces *yurodiviy* avec lesquels travailler pour découvrir les « sources » de la performance rituelle. Après son premier voyage en Haïti, Grotowski se rendit ainsi au Nigeria, à Lagos puis à Ife³, afin d'approfondir sa recherche dans cette région considérée comme le berceau du vaudou ; avant de revenir en Haïti, en mai 1978. Ces premières expéditions solitaires l'amènèrent à articuler plus précisément son projet du Théâtre des Sources, qu'il inaugura publiquement au cours du symposium international intitulé « L'Art du débutant », organisé sous les auspices de l'Institut International du Théâtre (ITI), à Varsovie et Grzegorzewice, du 4 au 7 juin 1978. Parmi les participants internationaux se trouvaient notamment Richard Schechner, Louis Price Mars, ainsi que le maître du *nō* Hideo Kanze, et le danseur de *kathakali* Krishnan Nambudiri⁴. C'est au cours de ce symposium que Grotowski prononça le discours « Errant vers un Théâtre des Sources⁵ », qui constitua la première déclaration officielle de son nouveau projet – et dans lequel il distingua comme nous l'avons vu deux voies d'entraînement : d'une part, celle du « Samourai⁶ », qui est celle d'un entraînement si profondément intégré qu'il en devient presque inconscient et qu'il est ensuite dépassé et transcendé, comme c'est le cas dans de nombreuses pratiques performatives traditionnelles asiatiques, et qui correspond à ce que Grotowski appela dans ses conférences du Collège de France la « lignée artificielle⁷ » des arts performatifs ; et d'autre part, la voie du « déconditionnement⁸ », qui s'inscrit dans le prolongement de la « *via*

1 *Ibid.* : « *dedicated a thread of life to contact with such persons, direct contact, [...] through real confrontation, when an actual transmission is received or stolen – as almost every true teacher is looking to be robbed by somebody of the next generation* ». Comme nous l'avons vu, cette réflexion sur le « vol » dans la transmission devint centrale dans la dernière phase de son travail.

2 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

3 Ce voyage eut lieu entre le 28 mars et le 10 avril 1978. Grotowski retourna l'année suivante dans les terres Yoruba, à Oshogbo et Ifé, du 9 au 15 août 1979, accompagné du *hougan* [prêtre vaudou] Eliezer Cadet.

4 Ces deux performeurs avaient tous deux participé à la deuxième rencontre du théâtre de groupe (ou du « Tiers Théâtre ») dirigée par Eugenio Barba, à Bergame, en 1977.

5 J. GROTOWSKI, « Wandering Towards a Theatre of Sources [Errant vers un Théâtre des Sources] », extraits de la conférence de Grotowski intitulée « The Art of the Beginner [L'Art du débutant] » ; rassemblés et traduits en anglais dans J. KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, op. cit., p. 228-230.

6 *Ibid.*, p. 228 : « *Samurai* ».

7 J. GROTOWSKI, « Session du 2 juin 1997 au Théâtre de l'Odéon », *La « Lignée organique » au théâtre et dans le rituel*, enregistrement audio sur cassette des leçons et séminaires de Grotowski dans le cadre de la chaire d'Anthropologie Théâtrale du Collège de France, Le livre qui parle, Collection Collège de France, Villefranche du Périgord, 1998.

8 *Ibid.*, p. 229 : « *untaming* ». Comme nous l'avons précédemment mentionné, le terme anglais « *untaming* » renvoie au verbe « *to tame* », « dompter, dresser ». « *To untame* » pourrait donc être traduit par « désapprivoiser », « débrider », « ré-ensauvager ». Nous avons choisi de traduire ce terme par « déconditionnement » pour faire entendre la nature subversive de ce processus, qui cherche à libérer l'homme du « conditionnement » de la société.

negativa » du théâtre de productions et du « désarmement » du parathéâtre, qui cherche à faire du corps « un canal ouvert aux énergies¹ », et qui correspond à la « lignée organique² ». Le projet du Théâtre des Sources était censé devenir une recherche permanente, menée entre 1978 et 1980, avec des « activités intensives pendant les trois étés, et une production finale en 1980³ ». Grotowski définit ainsi les objectifs et les méthodes de ce travail :

Les participants au Théâtre des Sources seront des personnes provenant de différents continents, avec des cultures et des traditions différentes. Le Théâtre des Sources traitera du phénomène des techniques des sources, archaïques ou naissantes⁴, qui nous ramènent aux sources de la vie, à la perception directe, pour ainsi dire primitive, à l'expérience organique primaire de la vie. Existence-présence⁵.

Par la suite, à la recherche de ce qu'il appelait les « techniques des sources », Grotowski fit deux nouveaux voyages en Haïti⁶, pendant lesquels il rencontra les membres du groupe vaudou Sen Solèy [Saint-Soleil], à Soissons-la-Montagne, dirigé par Jean-Claude Garoute (dit Tiga) et Maud Robart, qui devinrent deux collaborateurs essentiels de l'équipe du Théâtre des Sources. Maud Robart continua par ailleurs de travailler avec Grotowski tout au long du programme *Objective Drama* et au début de l'Art comme véhicule – et poursuit aujourd'hui encore une activité pédagogique nourrie par sa pratique des chants de tradition haïtienne et par son long travail auprès de Grotowski⁷. Parallèlement à ces expéditions personnelles, Grotowski assembla progressivement une petite équipe de collaborateurs, composée de chercheurs, d'ethnologues et de performeurs internationaux, dont certains avaient précédemment participé aux expériences du parathéâtre⁸. C'est avec ce groupe

1 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 124 : « a channel open to the energies ».

2 J. GROTOWSKI, « Session du 2 juin 1997 au Théâtre de l'Odéon », *La « Lignée organique » au théâtre et dans le rituel*, op. cit.

3 J. Grotowski, « The Art of the Beginner [L'Art du débutant] », *International Theatre Information*, printemps-été 1978, p. 7 ; cité dans R. SCHECHNER, « Introduction to Part II : Paratheatre, 1969-79, and Theatre of Sources, 1976-82 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 214 : « intensive activities during the three summers, and a final production in 1980 ».

4 Ce terme évoque la formule de « rituel naissant » théorisée comme nous l'avons vu par Ronald L. Grimes. Voir R. L. GRIMES, « Defining Nascent Ritual », *Beginnings in Ritual Studies*, op. cit., p. 53-69.

5 *Ibid.* : « The participants in the Theatre of Sources would be people from various continents, with different backgrounds of cultures and traditions. The Theatre of Sources will deal with the phenomenon of source techniques, archaic or nascent, that bring us back to the sources of life, to direct, so we say, primeval perception, to organic primary experience of life. Existence-presence. »

6 Du 27 novembre au 20 décembre 1978, puis en mai 1979.

7 Voir à ce propos N. MARCHIORI, « Tra arte rituale e pedagogia dell'attore : il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart [Entre art rituel et pédagogie de l'acteur : Le chant traditionnel haïtien dans la pratique de Maud Robart] », *Culture Teatralli*, n° 5 (Automne, 2001), p. 69-100.

8 Cette équipe internationale rassemblait notamment Abani Biswas, Eliezer et Micado Cadet, Jairo Cuesta, Ramakrishna Dhar, Jean-Claude Garoute, Dominique Gérard, Pierre Guicheney, Elizabeth Havard, Pablo Jimenez, François Kahn, Zbigniew Kozłowski, François Liège, Marek Musiał, Nicolás Núñez, Fausto Pluchinotta, Maud Robart, Katharina Seyferth, Jaime Soriano, Teo Spychalski, Stefano Vercelli, Magdalena Zlotowska et Jacek

réduit que se déroula l'essentiel du travail du Théâtre des Sources. Entre 1979 et 1980, quatre expéditions internationales – largement financées par la Fondation Rockefeller, ainsi que par l'Odin Teatret et l'ISTA¹ – furent organisées avec cette équipe, qui se rendit successivement en Haïti², pour y travailler sur les pratiques performatives du vaudou avec les membres du groupe Sen Solèy et le *hougan*³ Eliezer Cadet ; dans la région de Bialystok⁴, en Pologne, pour y rencontrer des communautés pentecôtistes ; au Mexique, dans les territoires Huichols⁵, pour y observer notamment les rituels liés au *peyotl* ; et au Bengale⁶, pour y observer les pratiques traditionnelles des *Bāuls*. Au fil de ces voyages, l'équipe internationale s'enrichit de nouveaux membres, rencontrés pendant les expéditions et invités à venir travailler à Brzezinka, où Grotowski organisa deux longs séminaires de travail, de mai à août 1980, et d'août à décembre 1981. En plus des membres de l'équipe internationale, ces périodes de travail intensif rassemblaient ainsi des groupes de praticiens invités du Mexique, d'Inde et d'Haïti, ainsi que quelques invités extérieurs – parmi lesquels se trouvaient notamment Ronald L. Grimes⁷ et Renata Molinari⁸, qui en fournirent tous deux de précieux témoignages. L'atmosphère de ce travail était extrêmement différente de celle des projets du parathéâtre, quoiqu'il se déroulât à Brzezinka et la plupart du temps en pleine nature. La plupart des participants insistent sur la difficulté, l'austérité, et la profonde solitude ressentie pendant ces séances de travail :

Mais la difficulté la plus grande que j'ai rencontrée durant cette première phase hivernale, outre le sentiment d'impuissance et de vide que me procurait ma propre stérilité créative, a été la privation apparente de l'attention chaleureuse de Grotowski et de mes collègues, le manque d'affection : c'était quelque chose de très nouveau dans le travail et cela rendait tout triste, hostile, décourageant⁹.

Zmysłowski – bien que tous les membres n'aient pas participé à toutes les expéditions, ni à toute la durée du projet.

1 Eugenio Barba fournit non seulement un soutien financier à Grotowski pendant cette période, mais aussi, de manière plus importante encore, il rédigea des contrats de collaboration, dans lesquels Grotowski était présenté comme un collaborateur et conseiller de l'ISTA – ce qui lui permit d'obtenir les visas et les autorisations nécessaires auprès des autorités polonaises.

2 Cette première expédition se déroula du 20 juillet au 8 août 1979.

3 Le *hougan* est un prêtre vaudou.

4 Du 22 au 25 août 1979.

5 Du 4 au 29 janvier 1980.

6 Du 2 au 25 février 1980.

7 Voir R. L. GRIMES, « Grotowski's Theatre of Sources [Le Théâtre des Sources de Grotowski] », *Beginnings in Ritual Studies*, *op. cit.*, p. 182-191.

8 Voir R. MOLINARI, *Diario dal Teatro delle Fonti :Polonia 1980 [Journal du Théâtre des Sources : Pologne 1980]*, La Casa Usher, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2006.

9 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, *op. cit.*, p. 44. Après la fin du parathéâtre, François Kahn participa également à certains travaux du Théâtre des Sources, notamment à l'expédition de l'équipe internationale en Haïti, et au premier séminaire de travail à Brzezinka.

Ronald L. Grimes souligne également les sentiments partagés qu'il éprouva pendant cette période – « solitude, peur, exaltation, lassitude, embarras, émerveillement, simplicité, ennui, dégoût¹ » –, et précise que ces expériences n'étaient en aucun cas liées à « un sentiment de parenté collective ou de nostalgie de l'unité avec la forêt² » : « Le projet du Théâtre des Sources parvenait, à un degré surprenant, à éviter les excès interpersonnels et la nostalgie de la *communitas* que l'on a appris à associer aux rencontres et aux retraites du mouvement nord-américain du potentiel humain³ ». Ainsi, si certains éléments du parathéâtre étaient conservés – le déconditionnement de la perception, la relation à l'environnement naturel, l'affinement des sens et de la conscience –, la quête d'une rencontre humaine sincère ou d'une « *communitas* spontanée » avait été abandonnée – au profit de la recherche, plus large, d'une présence authentique au monde. Les participants travaillaient généralement plus de huit heures par jour, seuls, en extérieur, et dans des conditions climatiques parfois extrêmement rudes⁴. Qui plus est, malgré la présence de nombreux participants internationaux, le travail était bien loin de l'atmosphère festive des rencontres du « Tiers Théâtre » ou des « trocs » de l'Odin Teatret, du fait des règles extrêmement strictes imposées par Grotowski : « aucune lecture qui ne soit pas d'aide au travail – réduction drastique du temps passé à boire le thé ou à manger – pas de conversation et pas de tabac (bien sûr pas de téléphone, ni de radio ou de télévision⁵ !) ». C'est dans ce cadre que Grotowski se tourna à nouveau vers la question du rituel, dont il s'était temporairement éloigné pendant les expériences parathéâtrales.

2. Le rituel comme « expérience qui produit de l'expérience⁶ »

Dans cette atmosphère volontairement austère, instaurée probablement en réaction aux effusions collectives du parathéâtre, les travaux du Théâtre des Sources étaient dirigés par les membres de l'équipe internationale de Grotowski, ainsi que par les spécialistes de pratiques

1 R. L. GRIMES, « Grotowski's Theatre of Sources », *Beginnings in Ritual Studies*, *op. cit.*, p. 183 : « *loneliness, fear, elation, weariness, embarrassment, amazement, simplicity, boredom, disgust* ».

2 *Ibid.* : « *a sentiment of group kinship or nostalgia for unity with the forest* ».

3 *Ibid.*, p. 187-188 : « *The Theatre of Sources Project was able, to a surprising degree, to avoid interpersonal highs and nostalgia for communitas that one has learned to associate with encounters and retreats in the North American human potential movement.* »

4 Rappelons que ce travail était mené dans ancienne ferme réaménagée, chauffée au feu de cheminée, en Pologne, et pour certaines périodes, en plein hiver.

5 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, *op. cit.*, p. 42.

6 A. ATTISANI, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Un Théâtre apocryphe. Le potentiel de l'art théâtral dans le Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards]*, Medusa Edizioni, Milan, 2006, p. 58 ; cité et traduit en français dans M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 206.

performatives traditionnelles rencontrés pendant les expéditions, dans le but d'explorer ce que Grotowski appelait les « techniques des sources¹ », c'est-à-dire des techniques performatives appartenant à des traditions orales, et transmises au corps-à-corps, dans des relations de maître à disciple – et gardant ainsi, selon Grotowski, un contact avec leurs origines, leur source. Lisa Wolford rapporte que dans la demande de subvention à la Fondation Rockefeller rédigée par Grotowski – avec l'appui de Richard Schechner² – pour le programme *Objective Drama*, Grotowski « s'inquiète du fait que l'ancienne fonction de l'art en tant que force de cohésion et de stabilisation au sein d'une culture soit érodée par une dépendance toujours plus grande à l'égard des méthodes technologiques modernes de transmission des techniques de performance³ ». Elle poursuit :

Grotowski observe que les moyens technologiques sophistiqués d'enregistrement des connaissances artistiques ont remplacé la transmission traditionnelle du patrimoine culturel à travers « la transmission orale interpersonnelle d'une génération à l'autre⁴ ». Par conséquent, de nombreuses pratiques performatives ou rituelles anciennes, dont les subtilités ne peuvent être communiquées de manière adéquate que par une interaction personnelle directe, disparaissent ou sont déformées par une transmission partielle. Privée de ces sources traditionnelles de connaissances, la performance moderne « peut être une expression de l'esprit contemporain mais pas des valeurs supérieures inhérentes à la culture traditionnelle [... et] ne parvient pas, dans l'ensemble, à développer sa fonction de force de cohésion exprimant les besoins humains partagés de valeur, d'identité et de continuité⁵ »⁶.

Il semble donc, à la première lecture, que dans le projet du Théâtre des Sources et dans le programme *Objective Drama* Grotowski soit revenu à concevoir les rituels comme des « coffres-

1 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 259 : « techniques of sources ».

2 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 840-841.

3 L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 284 : « expresses concern that the ancient function of art as a cohesive and stabilizing force within a culture is being eroded by an ever-increasing dependence on modern technological methods of transmitting performative techniques ».

4 J. GROTOWSKI, « Focused Research Program in Objective Drama [Programme de recherche ciblée sur le Drame Objectif] », présentation du programme *Objective Drama* dans le cadre d'une demande de subvention à la Fondation Rockefeller, rédigé en novembre 1982 avec Richard Schechner.

5 *Ibid.*

6 L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 284-285 : « Grotowski observes that sophisticated technological means of recording artistic knowledge have replaced the traditional transmission of cultural heritage through "oral interpersonal handing from one generation to another". As a result, many ancient performative/ritual practices, the subtleties of which cannot be adequately communicated except through direct personal interaction, are dying out or becoming distorted through partial transmission. Deprived of these traditional sources of knowledge, modern performance "can be an expression of the contemporary spirit but not of culturally traditional, inherent higher values [... and] is failing, by and large, to develop its function as a cohesive force expressing the shared human needs for value, identity and continuity". »

forts d'idées acceptées¹ », c'est-à-dire comme des séquences de comportement physique et vocal dans lesquels seraient encodées des connaissances anciennes, et qui par conséquent porteraient les valeurs et garantiraient la cohésion d'une société, à travers leur transmission et leur accomplissement. Dans cette lecture, le Théâtre des Sources pourrait ainsi apparaître comme motivé par une volonté archéologique – et utopique – de retrouver et de décoder les « premiers » rituels, à travers un apprentissage auprès de maîtres de traditions vivantes extra-occidentales, afin d'y redécouvrir des « vérités » auxquelles l'Occident, coupé de ses propres sources traditionnelles, n'aurait plus accès². Dominika Laster affirme ainsi :

La carrière entière de Grotowski a été marquée par un investissement profond dans les potentialités de la performance comme forme de transmission incarnée. Dans sa tentative de décoder les artefacts performatifs des anciennes pratiques rituelles, Grotowski cherchait à accéder au savoir incarné des traditions ancestrales liées à des structures précises, ou *yantra*, qui facilitent une méthode de connaissance approfondie. Grotowski cherchait à revaloriser la transmission orale et incarnée³.

Cette affirmation est juste, mais appelle quelques éclaircissements et quelques précisions. Premièrement, l'objectif des expéditions et des sessions de travail interculturelles du Théâtre des Sources n'était pas d'apprendre et de reproduire à l'identique des « techniques des sources », c'est-à-dire techniques performatives traditionnelles extra-occidentales, pour elles-mêmes, dans l'espoir d'y accéder à un sens premier – ce qui de toute façon aurait été impossible. Grotowski souligne ainsi à propos de ces techniques, notamment d'une forme de danse du Kalahari qui consiste selon lui à faire « bouillir l'énergie⁴ » :

Cette danse compliquée et très longue (ça prend des heures et des heures) ne pourrait donc être utilisée par moi comme instrument : premièrement elle est trop complexe, deuxièmement elle est trop liée à une structure mentale des gens du Kalahari, troisièmement pour les Occidentaux il serait quasiment impossible de tenir un temps aussi long sans perdre l'équilibre psychique. [...] Où y a-t-il quelque chose de semblable ? Dans le *Zhar* d'Éthiopie, par exemple, et dans le vaudou

1 R. SCHECHNER, « The Future of Ritual », *The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance*, *op. cit.*, p. 228 : « safe deposit vaults of accepted ideas ».

2 Il s'agit ici du fantasme que nous avons précédemment mentionné : voyager horizontalement, dans l'espace, à la rencontre de cultures traditionnelles, dans l'espoir de voyager verticalement, dans le temps.

3 D. LASTER, « Embodied Memory : Body-Memory in the Performance Research of Jerzy Grotowski [La mémoire incarnée : Le corps-mémoire dans la recherche sur la performance de Jerzy Grotowski] », *New Theatre Quarterly*, vol. 28, n°3, août 2012, p. 218 ; cité et traduit en français dans R. SCHECHNER, M. PECORARI (trad.), « Les “points de contact” entre performance et anthropologie », C. BIET, S. ROQUES (dirs.), *Communications*, n°92, *Performance – Le corps exposé*, *op. cit.*, p. 142.

4 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, *op. cit.*, p. 17.

des Yorubas en Afrique, ou encore dans certaines techniques pratiquées par les *Bāuls* en Inde. Mais tout ceci est extrêmement sophistiqué, et on ne peut pas en retirer un instrument simple¹.

Ainsi, de la même façon qu'Eugenio Barba était tout à fait conscient qu'il était impossible pour des performeurs occidentaux adultes de devenir de véritables maîtres du *kathakali*, dont l'apprentissage commence au plus jeune âge et dont la technique est indissociable d'un cadre culturel et d'une « structure mentale » spécifique ; Grotowski était conscient de l'impossibilité de transposer ou d'emprunter des « techniques des sources » en dehors de leur contexte spécifique. Ronald L. Grimes précise ainsi, à propos des séances de travail du Théâtre des Sources avec le groupe vaudou Sen Solèy : « Nous n'avons pas été initiés à la religion vaudou [... ni] assisté à des performances théâtrales de vaudou dénaturé [...]. On ne demandait ni n'attendait de personne qu'il croie aux choses qu'il faisait. La croyance n'était pas une considération pertinente² ». L'objectif de Grotowski n'était ainsi pas de créer une « synthèse des techniques des sources³ », dans une forme de syncrétisme empruntant aux différentes traditions – mais de découvrir « ces points qui précèdent les différences⁴ », c'est-à-dire « les sources des techniques des sources, et ces sources doivent être extrêmement peu sophistiquées⁵ ». Grotowski explique :

Tout le reste s'est développé ensuite, et s'est différencié en fonction des contextes sociaux, culturels ou religieux. Mais la chose première doit être quelque chose d'extrêmement simple et doit être donnée à l'être humain. Donnée par qui ? [...] Si vos préférences sont religieuses, vous pouvez dire que c'est la graine de lumière donnée par Dieu. Si, par contre, vos préférences sont laïques, vous pouvez dire que c'est imprimé dans le code génétique de chacun⁶.

Ainsi, au cours des sessions de travail du Théâtre des Sources, les maîtres traditionnels n'enseignaient pas de rituels complexes aux participants, ni ne leur exposaient le contexte culturel ou les croyances qui accompagnaient ces rituels – mais dirigeaient des « actions⁷ » extrêmement

1 *Ibid.*, p. 18.

2 R. L. GRIMES, « Grotowski's Theatre of Sources », *Beginnings in Ritual Studies*, *op. cit.*, p. 187-188 : « *We were not initiated into Voodoo religion [... nor] was debased Voodoo theatrically performed for us [...]. No one was asked or expected to believe in the things he or she did. Belief was an irrelevant consideration.* »

3 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 261 : « *a synthesis of techniques of sources* ».

4 *Ibid.* : « *those points that precede the differences* ».

5 *Ibid.* : « *the sources of the techniques of sources* ».

6 *Ibid.* : « *Everything else developed afterwards, and differentiated itself according to social, cultural or religious contexts. But the primary thing should be something extremely simple and it should be something given to the human being. Given by whom ? [...] If your preferences are religious, you can say it's the seed of light given by God. If, on the other hand, your preferences are secular, you can say that it's printed in one's genetic code.* »

7 Ronald L. Grimes précise : « “Action” est, peut-être, une manière abstraite et maladroite de désigner les choses que nous faisons. Mais Grotowski et son équipe évitaient délibérément de les appeler “événements”, “exercices”, “rituels”, etc. [...] J'utilise donc le terme “action” parce que nos guides l'utilisaient et parce que c'est la façon la

simples et concrètes : de longues marches en pleine nature en adoptant un rythme, une démarche ou une posture spécifique, des courses en forêt, des tournolements, ou encore « un pas stylisé effectué dans le sens des aiguilles d'une montre autour d'un arbre aux rythmes de tambours en bois [...], pendant de très longues périodes, toujours de jour, toujours sans innover ni improviser¹ ». Ces actions, souvent profondément monotones, avaient pour but de placer ceux qui les accomplissaient dans un état d'attention et de conscience accrue du monde et des phénomènes qui les entouraient – sans pour autant se confondre avec une forme d'admiration, de célébration, ou d'« attachement romantique aux “beautés de la nature”² », comme cela avait pu être le cas pendant le parathéâtre. En décomposant ainsi la transmission en actions extrêmement simples et répétitives, et au moyen ce déconditionnement physique et mental, Grotowski cherchait à retrouver, à travers la pratique, les éléments qui précèdent la différenciation de toutes les techniques corporelles. Tout comme, en linguistique, l'indo-européen est l'origine virtuelle de toutes les langues indo-européennes, la langue d'avant la différence, à partir de laquelle tous ces langages ont évolué ; l'ambition de Grotowski était en quelque sorte de retrouver un indo-européen du corps, une origine commune de toute expression gestuelle. Cette métaphore linguistique est présente chez Grotowski, lorsqu'il fait à nouveau référence à la Tour de Babel, l'une des images qui reviennent le plus fréquemment dans son discours, depuis le début de son travail :

L'on pourrait dire – mais ce n'est qu'une métaphore – que nous essayons de revenir en arrière, avant la Tour de Babel, et de découvrir ce qui était avant. D'abord pour découvrir les différences, puis pour découvrir ce qui était avant les différences.

Nous pouvons espérer redécouvrir une forme d'art très ancienne, l'art comme *moyen de connaissance*. Mais nous vivons *après* la tour de Babel, et la tentative ne sera pas de former une nouvelle synthèse³.

Ainsi, dans « Tu es le fils de quelqu'un », Grotowski observe que quelle que soit leur origine et leur

moins préjudiciable de désigner cette recherche sur les sources de l'action. » R. L. GRIMES, « Grotowski's Theatre of Sources », *Beginnings in Ritual Studies*, op. cit., p. 183 : « “Action” is, perhaps, an abstract, awkward way of referring to the things we did. But Grotowski and his staff deliberately refrained from labelling them “events”, “exercices”, “rituals”, and so on. In this respect, our activities were highly abstract, but in another, they were utterly concrete. So I use “action” because our guides used the term and because it is the least prejudicial way to designate research into the sources of action. »

- 1 *Ibid.*, p. 184 : « a stylized step done clockwise around a tree to the rhythms of solid-log drums [...], for very long periods, always in the daytime, always without innovating or improvising ».
- 2 *Ibid.* : « romantic attachment to “the beauties of nature” ».
- 3 J. GROTOWSKI, D. SULLIVAN, « A Prophet of the Far Out [Un prophète des confins] », *Los Angeles Times*, 2 octobre 1983, p. 42 ; cité dans Z. OSIŃSKI, « Grotowski Blazes the Trails [Grotowski ouvre la voie] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 387 : « One might say - but it is only a metaphor - that we are trying to go back before the Tower of Babel, and discover what was before. First to discover the differences, and then to discover what was before the differences. / We can hope to rediscover a very old form of art, art as a way of knowledge. But we live after the tower of Babel, and the attempt is will not be to form a new synthesis. »

culture, les chasseurs, pendant qu'ils traquent une proie, adoptent généralement une position très semblable, « dans laquelle la colonne vertébrale est un peu inclinée, les genoux un peu fléchis, position tenue à la base du corps par le complexe sacro-pelvien¹ ». Grotowski explique dans un premier temps que « l'utilité de cette manière de marcher² » réside, simplement, dans le fait qu'elle permet de maintenir son équilibre et de se déplacer « de manière continue très lente³ », pour ne pas effrayer les animaux. Il ajoute toutefois :

Mais ce n'est pas l'essentiel. L'essentiel c'est qu'il existe une certaine position primaire du corps humain. C'est une position si ancienne que peut-être c'était celle, non seulement de l'*homo sapiens*, mais aussi de l'*homo erectus*, et qu'elle concerne en quelque sorte l'apparition de l'espèce humaine. Une position qui se perd dans la nuit des temps, liée à ce que les Tibétains nomment parfois notre aspect « reptile ». Dans la culture afro-caraïbe cette position est rattachée plus précisément à la couleuvre, et selon la culture hindoue dérivée du Tantra, vous avez le serpent endormi à la base de la colonne vertébrale. [...] Il est vraisemblable qu'un spécialiste du cerveau pourrait même mentionner le « *reptile brain* », ce cerveau qui est le plus vieux et qui commence dans la partie postérieure du crâne et descend tout le long de la colonne vertébrale. Je parle de tout cela par images, sans aucune prétention scientifique. Nous avons dans notre corps un corps ancien, un corps reptile, peut-on dire⁴.

Toutefois, bien évidemment, l'indo-européen est un postulat théorique : il est possible de s'en approcher, par croisements, grâce aux travaux de la paléolinguistique, mais il ne sera jamais reconstitué tel quel – et de la même façon, la volonté de retrouver la source de toute technique gestuelle est évidemment vouée à l'échec en tant que recherche archéologique. Qui plus est, la constellation de sources sur lesquelles s'appuie Grotowski dans sa recherche d'une « position primaire du corps humain » ou d'un « corps reptile » est assez nébuleuse, amalgamant « la graine de lumière donnée par Dieu [...] et] le code génétique de chacun⁵ », la spiritualité orientale et la théorie du « cerveau reptile » ou du cerveau triunique de Paul D. MacLean⁶ – une théorie qui fut largement

1 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, *op. cit.*, p. 17.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 261 : « *the seed of light given by God [... and] one's genetic code* ».

6 Cette théorie fut popularisée dans les années soixante-dix par le neurobiologiste Paul D. MacLean. Selon lui, le cerveau humain serait composé de trois strates liées à l'évolution de l'humanité depuis ses stades les plus anciens : le cerveau reptilien, le plus archaïque et le plus profond, régissant nos réflexes de survie ; le cerveau paléomammalien, régissant nos émotions ; et le cerveau néo-mammalien, régissant le raisonnement et le langage. Voir P. D. MACLEAN, *The Triune Brain in Evolution: Role in Paleocerebral Functions [Le cerveau triunique dans l'évolution : Rôle dans les fonctions paléocérébrales]*, Springer, Boston, 1990.

critiquée et disqualifiée depuis¹. Cette manière de puiser à toutes les sources pour nourrir sa recherche personnelle n'est par ailleurs pas sans rappeler l'interdisciplinarité foisonnante de Richard Schechner. Marco De Marinis souligne ainsi, à propos de ce qu'il appelle le « mouvement d'études pluridisciplinaires des *performing arts*² » :

Il est certain que ce mouvement s'est considérablement nourri de l'apport théorico-pratique de Grotowski. Dans le même temps, *ce dernier a aussi été influencé en retour*. Il suffirait de penser aux références scientifiques, surtout aux neurosciences (cerveau reptilien ou archaïque, etc.) qui se multiplient dans les années 1980³ [...].

Toutefois, il est important de garder à l'esprit que, comme nous l'avons montré dès les débuts du Théâtre Laboratoire à Opole, les réflexions théoriques de Grotowski naissaient de sa pratique, et non l'inverse : son travail n'était pas une tentative d'illustrer des théories extérieures, mais une recherche pragmatique et expérimentale des sources de l'action. Ainsi, souligne Jean-Marie Pradier, Grotowski fut « surpris d'apprendre que sa conception pragmatique de l'encéphale reptilien rejoignait la théorie du cerveau triunique de MacLean. Surpris et heureux⁴ ». De la même façon, dans ses conférences à l'Université de Rome « La Sapienza⁵ », dans lesquelles il présenta une forme de synthèse de ses expériences du Théâtre des Sources, Grotowski affirma : « Mais la capacité cérébrale [...] ne se situe pas que dans la tête, elle est aussi dans la colonne vertébrale, par exemple. [...] Si nous considérons le problème de près, nous verrons que d'une certaine manière, d'une certaine manière je répète, c'est tout le corps qui appartient au cerveau⁶ ». Marco De Marinis souligne le fait que dans ces affirmations intuitives et nées de sa longue pratique concrète, Grotowski « devance de façon extrêmement précise les acquisitions neurobiologiques sur le fameux “second cerveau” ou sur le “système nerveux entérique⁷” », qui comme nous l'avons vu servirent d'inspiration au développement des *rasaboxes* par Richard Schechner⁸.

1 Voir notamment M. DE PRACONTAL, *L'imposture scientifique en dix leçons*, Seuil, Paris, 2005 ; ainsi que S. LEMERLE, *Le Cerveau reptilien. Sur la popularité d'une erreur scientifique*, Éditions du CNRS, Paris, 2021.

2 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 204.

3 *Ibid.* [Italiques originaux].

4 J. M. PRADIER, « Grotowski et la science », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 179.

5 Ces conférences eurent lieu entre le 22 mars et le 15 juin 1982, à l'invitation de Ferruccio Marotti.

6 J. GROTOWSKI, *Tecnica originaria dell'attore [Les techniques originelles de l'acteur]*, transcription partielle en italien par L. TINTI, non relue par l'auteur, du cours donné à l'Université de Rome I « La Sapienza » en 1982, polycopiés conservés à l'Institut du Théâtre et du Spectacle [Istituto del Teatro e dello Spettacolo] de l'Université de Rome ; cité et traduit en français dans M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 203.

7 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 203.

8 Il est par ailleurs intéressant de noter que Schechner comme Grotowski pratiquent un singulier mélange de

L'influence des *performance studies* sur le travail de Grotowski est également observable dans l'évolution de son vocabulaire. Ainsi, au début des années quatre-vingt, il affirma que les « techniques des sources » sur lesquelles il travaillait étaient « liées à l'organisme en action, au dynamisme, à l'organicité¹ », et conclut ainsi : « nous pouvons dire qu'elles sont *performatives*² ». Quelques années plus tard, en 1987, dans son texte intitulé justement « Performer », il affirma de même : « Le rituel est *performance*, une action accomplie, un acte³ » – en suivant la démarche des *performance studies*, qui ne s'interrogent pas tant sur ce que *signifient* les actions que sur ce qu'elles *font*. Ainsi, tout comme Victor Turner à la fin de sa vie, à partir du Théâtre des Sources, Grotowski rechercha des « universaux de la performance⁴ » ou une « base “objective” du rituel⁵ », en s'appuyant sur une étude comparative et pragmatique qui, malgré ses affirmations parfois maladroites, ne lui permit pas tant de retrouver d'hypothétiques rituels primordiaux – que d'identifier une forme de « grammaire générative⁶ » des actions rituelles. En 1983, dans un entretien conduit pendant les préparatifs du programme *Objective Drama*, Grotowski affirma ainsi : « Chaque rituel porte en lui son propre contenu. [...] Si je peux identifier la forme, je découvrirai le contenu⁷ ». Une nouvelle précision est ici nécessaire : s'il est vrai que chaque rituel, dans sa forme et dans son accomplissement mêmes, est générateur de sens ; il est en revanche illusoire de penser pouvoir identifier précisément le sens qui y serait formellement encodé à travers sa forme. Autrement dit, ce qui est inscrit au cœur des actions rituelles n'est pas un sens ou une vérité spécifique, mais *le fait même de signifier et de générer du sens* – ou plutôt, comme nous l'avons montré, le fait de placer ceux qui l'accomplissent dans un état de conscience et dans un réseau de relations si denses qu'ils appellent, *a posteriori*, la construction d'un sens. Antonio Attisani résume alors, en déconstruisant les lectures religieuses du travail de Grotowski : « le rituel n'est pas une question de contenus religieux, c'est *une expérience qui produit de l'expérience*⁸ ». Ainsi, si les

neurobiologie et de spiritualité indienne dans le développement intuitif de leurs théories.

1 J. GROTOWSKI, « Theatre of Sources », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 259 : « *related to the organism in action, to the drive, to the organicity* ».

2 *Ibid.* : « *we can say they are performative* ».

3 J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 53. [Italiques originaux.]

4 Voir V. TURNER, « Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama ? », W. APPEL, R. SCHECHNER (éds.), *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual*, op. cit., p. 8-18.

5 R. SCHECHNER, « Vertical transculturalism », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 302 : « “objective” basis for ritual ».

6 R. L. GRIMES, « Grotowski's Theatre of Sources », *Beginnings in Ritual Studies*, op. cit., p. 185 : « *generative grammar* ».

7 S. DRAKE, J. GROTOWSKI, « Grotowski to Set Scene at U.C. Irvine [Grotowski se met en scène à U.C. Irvine] », *Los Angeles Times*, 29 septembre 1983, p. 5 ; cité dans L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 285 : « Each ritual carries within it its own content. [...] If I can identify the form, I will discover the content. »

8 A. ATTISANI, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas*

déclarations de Grotowski, prétendant redécouvrir une « corporéité ancienne à laquelle on est relié par une relation ancestrale forte¹ », à travers un « phénomène de réminiscence, comme si l'on se souvenait du *Performer* du rituel primaire² », semblent assez maladroites, il est nécessaire de souligner la dimension profondément créative et fertile de telles suppositions dans le travail du Théâtre des Sources. En effet, pendant les longs séminaires de travail à Brzezinka, les participants ne se contentaient pas d'apprendre et de reproduire des gestes, des techniques et des « actions » enseignées par les maîtres de techniques traditionnelles : ce travail comprenait également une large part de recherche, d'invention et de création individuelle. François Kahn explique ainsi : « But du travail : trouver une action individuelle qui modifie objectivement la perception quotidienne du monde naturel qui nous entoure. Cette action doit modifier la perception pour celui qui la fait mais aussi, par induction³, pour celui qui la suit et imite le guide⁴ ». L'environnement interculturel des séminaires de travail du Théâtre des Sources, dans lesquels Grotowski cherchait à « trouver des éléments spécifiques de performance qui transcendent les cultures particulières dans lesquelles ils s'inscrivent⁵ », constituait ainsi un milieu créatif, contenant les ferments d'actions et de gestes efficaces. Les participants travaillaient dans un premier temps seuls, pendant de longues heures,

Richards [*Un Théâtre apocryphe. Le potentiel de l'art théâtral dans le Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards*], Medusa Edizioni, Milan, 2006, p. 58 ; cité et traduit en français dans M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 206. [Nous soulignons.]

- 1 J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 56.
- 2 *Ibid.*
- 3 À propos de ce terme d'« induction », qui prit une importance croissante dans les travaux de Grotowski à partir du Théâtre des Sources et pendant tout le développement de l'Art comme véhicule, Marco De Marinis indique : « Un autre exemple : la découverte des “neurones miroirs” qui explique scientifiquement ce que Grotowski a toujours soutenu et recherché, d'abord dans le rapport acteur-spectateur, puis dans le rapport *doer*-témoin (mais aussi *doer-doer*), en lui donnant pour finir un nom issu de la physique électrostatique, “induction”. » M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 203. Thomas Richards explique ainsi ce phénomène : « Si l'on a un fil électrique dans lequel circule du courant, et que l'on prend un autre fil électrique sans courant et qu'on le met à proximité, parce qu'il y a du courant dans ce premier fil, il peut aussi apparaître dans le deuxième fil proche les traces d'un courant électrique. C'est le phénomène de l'induction, et cela peut également se produire lorsque quelqu'un est témoin de la structure performative dans laquelle les performeurs vont vers cette “action intérieure”, cette transformation d'énergie. À l'intérieur d'eux-mêmes, alors qu'ils regardent, les témoins peuvent commencer à percevoir quelque chose de ce qui se passe chez les actuels. » T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) [Le point-limite de la performance (Fragments)] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 441 : « *If you have an electrical wire with current flowing in it, and you take another electrical wire without current in it and put it nearby, because there is current in this first wire, there can also appear in the second wire close to it the traces of an electrical current. This is the phenomenon of induction, and it can also happen when someone is witnessing the performing structure in which the doers are going towards this “inner action”, this transformation of energy. Inside themselves as they're watching, witnesses might begin to perceive something of what is happening in the doers.* » Voir également M. BIAGINI, « L'humain en action au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 179 : « Il y a ce que Jerzy Grotowski appelait induction ; ce qu'il se passe lorsque vous êtes devant quelqu'un et que vous ressentez des traces de ce qui se passe dans l'autre. »
- 4 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 42.
- 5 R. SCHECHNER, « Vertical transculturalism », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 300 : « *find specific elements of performance that transcended the particular cultures in which they were embedded* ».

confrontés à leur propre « stérilité créative¹ », à la recherche d'actions et de gestes qui possèdent, en eux-mêmes, une efficacité « objective » sur le corps et la conscience de ceux qui les accomplissent². François Kahn décrit ainsi le protocole expérimental par lequel ces actions étaient ensuite développées :

Peu à peu ont commencé à apparaître chez l'un ou l'autre d'entre nous les germes d'une action possible. La procédure alors changeait. Si on avait l'impression d'avoir trouvé quelque chose, on le signalait à Grotowski qui désignait un de nos collègues comme « témoin » pour tester l'action trouvée. La règle pour le guide était de donner des indications concises au témoin, sans expliquer ce qui servait se passer, de « faire » ensemble l'action et de rencontrer Grotowski dès l'action terminée. Le guide devait maintenir un mutisme absolu et laisser le témoin raconter l'action, y compris ses indications préliminaires, sans corriger ni réagir. Ensuite le collègue qui avait achevé son témoignage retournait à son propre travail et Grotowski parlait de l'action avec le guide pour comprendre s'il était utile de persévérer dans cette voie ou s'il fallait chercher autre chose [...]. Mais ces conversations étaient brèves, extrêmement pragmatiques. [...] La demande de Grotowski au témoin était : pour toi, ça marche ? [...] Dans le cas d'une réponse affirmative, même concernant un court moment de l'action, Grotowski proposait de refaire à l'identique la même action avec un autre témoin, puis un autre encore. Si les témoignages concordaient, cela voulait dire qu'il fallait continuer dans cette direction et chercher à élaborer l'action avec plus de finesse, plus de détails, chercher à clarifier les indications préalables, ne retenir que l'indispensable, et répéter inlassablement le travail. Dans le cas d'une réponse négative, il fallait trouver et suivre une autre piste³.

Fidèle à la démarche de laboratoire qui avait guidé les travaux de Grotowski depuis Opole jusqu'au-delà des frontières du théâtre, ce protocole extrêmement pragmatique, dont le facteur déterminant était encore une fois, très simplement, le fait que « ça marche », donna ainsi naissance à de nombreuses « actions » développées par les participants. Ces actions étaient « inventées⁴ » – non seulement dans le sens de « conçues », mais également au sens archéologique du terme : l'« invention », dans le domaine de l'archéologie, désigne la découverte d'un site ou d'un artefact ancien. De même, l'idée de « dé-couvrir » ou de « ré-véler », c'est-à-dire d'enlever le voile, de retirer

1 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 44. Après la fin du parathéâtre, François Kahn participa également à certains travaux du Théâtre des Sources, notamment à l'expédition de l'équipe internationale en Haïti, et au premier séminaire de travail à Brzezinka.

2 À la fin de son parcours, Grotowski expliqua ainsi : « Quand je me réfère au rituel, je parle de son objectivité ; c'est-à-dire que les éléments de l'Action sont – par leurs impacts directs – les instruments du travail *sur le corps, le cœur et la tête des "actants"* ». J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 122 : « When I refer to ritual, I speak of its objectivity; this means that the elements of the Action are the instruments to work on the body, the heart and the head of the doers. »

3 *Ibid.*, p. 44-45.

4 La racine latine « *in-venire* » signifie « trouver », « rencontrer sur son chemin ».

ce qui cache et qui empêche de voir, résonne profondément avec le processus de travail du Théâtre des Sources qui, dans la continuité de la « *via negativa* », consistait à enlever des couches successives, à se débarrasser de ce qui est culturellement et sociologiquement construit, pour trouver la source créative des actions rituelles et efficaces. Jairo Cuesta met en évidence que l'essence même de la recherche du Théâtre des Sources résidait dans ce dialogue entre les « anciennes traditions¹ » et ce qu'il appelle les « *traditions nascens*² », les traditions naissantes – pour interroger et comprendre le fonctionnement même des traditions :

Quand vous mettez une personne qui n'a pas beaucoup de connaissances des traditions [...] dans la forêt, cette personne commence à avoir affaire à ses intuitions, à ses pulsions, à ses rêves, à ses énergies [...]. Et ces énergies, ces intuitions, ces vieux rêves commencent à lui parler, à le guider vers quelque chose [...]. Je pense que Grotowski était très intéressé d'observer sur ce genre de processus. Mais en même temps, pour lui, il était très intéressant d'observer quelque chose qui se produit déjà : [...] comment fonctionnent les traditions. C'est pourquoi, dans le Théâtre des Sources, il était important de mettre les anciennes traditions aux côtés des *traditions nascens* – les traditions qui sont en train de naître. Je pense que pour lui, il était important de voir quel était le lien entre les deux. Et il y a des liens. Il y a des liens très clairs³.

C'est ce dialogue essentiel qui pousse Ronald L. Grimes à affirmer : « [...] le rituel ne peut être découvert de manière créative que lorsque nous entrons dans les voies des autres afin de mieux trouver les nôtres. Ce qui se passe dans le Théâtre des Sources est du rituel authentique, bien qu'il s'agisse d'une expérience rituelle plutôt que d'une tradition rituelle⁴ ». Ainsi, du fait du pouvoir non seulement conservateur, mais également génératif et créatif de la performance et du rituel, souligné comme nous l'avons vu par Victor Turner et Richard Schechner, le Théâtre des Sources a donné lieu à l'invention d'une tradition organique dans laquelle « *découverte et mémoire finissent par se correspondre*⁵ » – et dont la « source ou le commencement est présent ici et maintenant, et non

1 J. Cuesta, entretien mené par Kermit Dunkelberg le 21 août 2003, K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, op. cit., p. 618 : « *old traditions* ».

2 *Ibid.* : « traditions nascens ». [Italiques originaux.]

3 *Ibid.*, p. 618-619 : « *When you put a person who doesn't have a lot of knowledge of traditions [...] into the forest, this person begins to deal with intuitions, with his urges, with his dreams, with his energies [...]. And these energies, these intuitions, these old dreams start to talk to him, guiding him into something [...]. I think Grotowski was very interested to put his eyes on this kind of process. But at the same time, for him, it was very interesting to put his eyes onto something that is already happening: [...] how traditions work. For that reason in the Theatre of Sources it was important to put old traditions at the side of traditions nascens – traditions that are being born. I think for him it was important to see what the connection between the two of them was. And there are connections. There are very clear connections.* »

4 R. L. GRIMES, « Grotowski's Theatre of Sources », *Beginnings in Ritual Studies*, op. cit., p. 186 : « *ritual can only be creatively discovered as we enter the ways of other in order to better find our own. What transpires in the Theater of Sources is genuine ritual, though it is ritual experiment rather than ritual tradition* ».

5 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 205.

caché dans une culture primitive. Il ne s'agit pas d'un âge d'or perdu, mais d'une capacité de découverte perpétuelle¹ ». Marco De Marinis résume ainsi :

À partir des années 1980, et surtout avec l'Art comme véhicule dès 1985, Grotowski n'entend donc par "rituel" rien d'autre que l'action précise, efficace, objective, c'est-à-dire cette action qui, grâce à une dilatation de la perception et de la conscience, met l'actuant dans la position de ressentir (de récupérer, d'une certaine façon) sa condition originelle de plénitude biológico-spirituelle, psychophysique. Condition dont l'appellation varie dans le temps (après l'avoir nommée [...] "acte total" dans les années 1960) : "être debout dans le commencement", "awareness", "verticalité" (mais aussi : conscience transparente, conscience lac, conscience spatiale, vigilance [*alertness*], attention, *stillness*²).

Les « techniques des sources » et les actions ainsi « inventées » pendant le Théâtre des Sources visaient donc à développer cet état de conscience et de présence au monde que Grotowski désigne par l'expression « être *debout* dans le commencement³ », et qui se situe selon lui dans une tension entre « deux pôles différents : celui de l'instinct et celui de la conscience⁴ », tous deux simultanément poussés à leur extrême et consciemment maintenus dans cet état. Grotowski conclut alors : « C'est cette tension entre les deux pôles qui donne une contradictoire et mystérieuse plénitude⁵ ». Une nouvelle fois, Grotowski semble décrire de manière intuitive ce qu'Eugene D'Aquili, Charles Laughlin et John McManus⁶ démontrèrent scientifiquement, en expliquant comme nous l'avons vu le phénomène de la transe rituelle par une « stimulation maximale simultanée des deux systèmes [ergotropique et trophotropique] amenant les participants au rituel à ressentir [...] un "affect positif et ineffable"⁷ ».

L'une de ces actions, inventée par Teo Spychalski pendant le Théâtre des Sources, intitulée

1 R. L. GRIMES, « Grotowski's Theatre of Sources », *Beginnings in Ritual Studies*, *op. cit.*, p. 182 : « *The source or beginning is present here and now, not hidden away in some primitive culture. It is no lost golden age, but is a capacity for perpetual sense of discovery.* »

2 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 204.

3 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, *op. cit.*, p. 29. [Italiques originaux.]

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 20. Antonio Attisani ajoute : « Dans le lexique de Mircea Eliade, Grotowski insiste sur la nécessité de créer un équilibre entre les techniques extatiques, celles qui se projettent vers l'extérieur, et les techniques enstatiques, l'attention étant dirigée vers l'intérieur. » A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, *op. cit.*, p. 100 : « *In the lexicon of Mircea Eliade, Grotowski insists on the need to create a balance between ecstatic techniques, those that project outward, and enstatic ones, with the attention being directed inward.* » Voir M. ELIADE, *Patanjali et le yoga*, Seuil, Paris, 1962.

6 Voir D'AQUILI Eugene, LAUGHLIN Charles D., MCMANUS John (éds.), *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis*, *op. cit.*

7 V. TURNER, « Body, Brain, and Culture », *Performing Arts Journal*, *op. cit.*, p. 28 : « *simultaneous maximal stimulation of both systems* ».

sobrement *Mouvements*, fut par la suite reprise et développée sous le nom de *Motions* dans le programme *Objective Drama*, où elle était pratiquée quotidiennement par les participants. Puis, tout au long de la phase de l'Art comme véhicule, la structure de *Motions* fut progressivement transformée et affinée, pour devenir un élément central du travail du Workcenter – qui fut conservé bien au-delà de la mort de Grotowski : nous l'avons nous-même pratiquée, sous la direction de Mario Biagini, lors de la résidence *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin, en juillet 2019. *Motions* consiste en plusieurs cycles de postures et d'étirements du corps, rappelant certains mouvements du hatha yoga, chaque cycle étant exécuté quatre fois, orienté vers chacun des quatre points cardinaux, avec une manière spécifique de se tourner d'une position à la suivante¹. Le point de départ et l'un des éléments centraux de *Motions* est la « position primale² » décrite par Grotowski dans « Tu es le fils de quelqu'un » : une position « dans laquelle la colonne vertébrale est un peu inclinée, les genoux un peu fléchis, [...] tenue à la base du corps par le complexe sacro-pelvien³ », et qui place le performeur dans un état d'alerte, de réceptivité et de préparation à l'action. Si la structure de *Motions* est « assez simple, et à son premier niveau superficiel, peut être enseignée rapidement⁴ », sa complexité réside dans le fait qu'il ne s'agit pas uniquement d'un exercice physique, mais avant tout d'un exercice de « circulation de l'attention⁵ ». Thomas Richards explique la manière dont s'est développée cette action :

Après avoir pratiqué *Motions* pendant quelques années, la structure nous est devenue plus facile, et nous avons dû la rendre plus exacte afin que l'exercice puisse à nouveau être un piège pour notre attention. Nous avons commencé à nous concentrer sur la synchronisation de détails encore plus petits, en luttant pour arriver à un niveau où chacun des petits mouvements des personnes faisant l'exercice serait en totale synchronisation : chaque petite impulsion, les angles des corps, la manière de lever et de poser les pieds, etc⁶.

1 Pour une description précise et documentée par des photographies de *Motions*, voir Z. OSIŃSKI, « Grotowski Blazes the Trails : From Objective Drama to Art as Vehicle [Grotowski ouvre la voie : d'*Objective Drama* à l'Art comme véhicule] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 385-403 ; ainsi que I. W. LENDRA, « Bali and Grotowski: Some Parallels in the Training Process [Bali et Grotowski : Quelques parallèles dans le processus de formation] », *TDR*, vol. 35, n°1 (Printemps, 1991), p. 113-139.

2 T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions, op. cit.*, p. 53 : « *primal position* ».

3 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe, op. cit.*, p. 17.

4 T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions, op. cit.*, p. 52 : « *fairly simple, and on its first superficial level can be taught quickly* ».

5 *Ibid.* : « *circulation of attention* ».

6 *Ibid.*, p. 55 : « *After we had practiced Motions for some years, the structure became more easy for us, so we had to make it more exact in order that the exercise could once again be a trap for our attention. We started to concentrate on the synchronization of even smaller details, fighting to arrive at a level in which each of the small movements of the persons doing the exercise would be in total synchronization: each small impulsion, the angles of the bodies, the raising and putting down of the feet, etc.* » Par ailleurs, cette structure a continué d'évoluer et de se complexifier au fil des années. Lorsque nous l'avons pratiquée sous la direction de Mario Biagini, dans le parc entourant l'Espace Cardin à Paris, après nous avoir enseigné l'un des cycles de mouvements, Mario Biagini nous demanda de concentrer notre attention sur une sensation physique précise – un rayon de soleil, une sensation de peau, un courant

François Kahn, qui participa à la session de travail inaugurale du Workcenter of Jerzy Grotowski à Botinaccio, du 12 juin au 12 août 1985¹, affirme :

Durant presque toute la période de travail à Volterra avec le Gruppo Internazionale l'Avventura², j'avais guidé le travail sur les *Mouvements* avec mes collègues et les participants à nos stages. J'ai donc été un peu surpris par *Motions*, qui est une évolution extrêmement précise et structurée des *Mouvements* que nous avons pratiqués pendant le Théâtre des Sources en 1980³.

d'air, le chant d'un oiseau, le bruit environnant de la ville et des voitures –, puis de refaire le cycle en essayant de maintenir la conscience de cette sensation. Bien évidemment, les actions étant exigeantes et demandant de l'équilibre et un important engagement physique, nous perdions très rapidement conscience de cette sensation extérieure : notre attention se tournait à l'intérieur de nous-mêmes, dans nos sensations physiques, dans notre gestion de l'équilibre. Après avoir pratiqué plus longtemps cet exercice, Mario Biagini en augmenta la difficulté en nous demandant de maintenir en conscience plusieurs éléments extérieurs à la fois, tout en accomplissant le cycle. Enfin, il ajouta une dernière règle, en nous expliquant que jusqu'ici, nous avons utilisé nos sens à la manière de « snipers », en focalisant notre vision sur un élément spécifique, notre ouïe sur un chant d'oiseau en particulier, etc. – mais que le réel objectif était de parvenir à maintenir consciemment une conscience périphérique et globale de tout notre environnement, sans l'orienter ni la contrôler, tout en exécutant à la perfection le cycle de mouvements, en coordination parfaite avec tous les autres membres du groupe, et en prêtant attention à tout ce qui se passait à l'intérieur de nous-mêmes pendant l'accomplissement de ces actions. Ces éléments, illustrent ce que Grotowski entend par « être *debout* dans le commencement », en maintenant à la fois une perception extrêmement instinctive – et une conscience extrêmement lucide de notre environnement. Ils témoignent également du fait que *Motions* a continué d'évoluer au cours des années de travail du Workcenter, en ajoutant graduellement de nouveaux « pièges pour [l']attention » des participants, à chaque fois que l'action devenait trop maîtrisée : il s'agit d'un travail d'approfondissement, cherchant à explorer toujours plus profondément la même structure. C'est également, comme nous le verrons, le sens du travail mené à partir de l'Art comme véhicule sur les « chants de tradition ».

- 1 François Kahn explique : « Ce stage de deux mois était organisé en partie pour répondre à la demande de différents anciens collaborateurs de Grotowski qui voulaient reprendre contact avec son travail. Le groupe des participants était donc mixte : un groupe était formé de ces anciens collaborateurs [...], et l'autre de nouveaux [...]. Cela montre combien ce stage a été un moment de transition entre la phase du para-théâtre et celle de l'art comme véhicule dans le travail de Grotowski ». F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 62. Pour une description détaillée de ce stage, voir F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 61-84 ; ainsi que T. RICHARDS, « The Work at Botinaccio : An Attack on Dilettantism [Le travail à Botinaccio : Une attaque contre le dilettantisme] », *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 33-48.
- 2 Le Groupe International l'Avventura [*Gruppo Internazionale l'Avventura*] fut fondé en février 1982 par Fausto Pluchinotta et Stefano Vercelli, avec Laura Colombo, Pierre Guichenev, Annet Henneman, François Kahn, François Liège et Armando Punzo, à Volterra, dans des locaux du Conservatoire San Pietro – précédemment utilisés pour la deuxième session de l'ISTA. Ce groupe, constitué de personnes ayant participé aux expéditions internationales et aux expériences polonaises du Théâtre des Sources, ainsi qu'au parathéâtre pour certains, avait pour ambition de poursuivre l'exploration commencée auprès de Grotowski, malgré le départ de ce dernier aux États-Unis après le décret de la Loi Martiale. Entre 1982 et 1985, le groupe continua de travailler à partir d'actions créées pendant le parathéâtre et le Théâtre des Sources, notamment les *Mouvements* et *La Veillée [Czuwanie]*, et de développer des structures performatives autonomes, notamment *Viae [Voies]* et *Azioni nella città [Actions dans la ville]*, à partir d'un travail sur le chant du tambour. Après la dissolution du groupe, les participants continuèrent, chacun à leur manière, de développer la recherche commencée pendant le Théâtre des Sources. Voir notamment G. CAMPO, « Storia del Gruppo Internazionale l'Avventura (1982-1985) [Histoire du Groupe International l'Avventura] », *Teatro e Storia*, n°23, p. 369-400 ; A. PUNZO, M. SCHINO, « L'Avventura. In ricordo : Una lettera [L'Avventura. Pour mémoire : Une lettre] », *Teatro e Storia*, n°41, 2020, p. 169-187 ; ainsi que P. GUICHENEV, « Héritage de Jerzy Grotowski », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2009, p. 407-414.
- 3 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 63-64.

Motions constitue ainsi une excellente illustration de l'invention de la tradition de Grotowski au cours du Théâtre des Sources : il s'agit, au départ, d'une action « inventée » par Teo Spychalski, nourrie par la « grammaire générative¹ » des actions rituelles explorées pendant les séminaires de travail ; qui fut ensuite pratiquée quotidiennement, approfondie, développée et fixée, pour être par la suite transmise avec précision, dans une relation de proximité physique, pendant des stages et des ateliers – durant près de quarante ans et à plusieurs générations de performeurs. Par ailleurs, précise Thomas Richards, malgré l'insistance des membres du Workcenter sur le fait qu'il est impossible de maîtriser réellement cette structure en une semaine, de nombreuses personnes ayant pratiqué *Motions* « ont commencé à donner leurs propres ateliers en “enseignant” *Motions* [...] dans des écoles de théâtre, et d'autres ont intégré la structure entière ou des fragments de celle-ci dans des performances théâtrales² » : malgré l'évidente simplification extrême que représentent ces appropriations, elles témoignent du fait que cette tradition est reconnue comme suffisamment valide pour être adoptée et imitée – ce qui contribue, aujourd'hui encore, à la diffusion, quoique filtrée par de nombreuses incompréhensions, du travail de Grotowski dans le champ théâtral contemporain³. Il apparaît ainsi clairement que pour Grotowski, la tradition est étroitement liée à la recherche et à la création – ce qu'il exprima clairement à propos d'un exercice de Georges Ivanovitch Gurdjieff intitulé, lui aussi, *Les Mouvements* :

Gurdjieff est enraciné dans une tradition très ancienne, et en même temps il est contemporain. Il a su, avec une vraie compétence, agir en accord avec le monde moderne. [...] Là, d'un seul coup est apparue une personne qui a apporté une pratique rigoureuse et une recherche rigoureuse. Je le pense vraiment quand je dis recherche. Pour moi, il y a un élément de recherche très fort. Ce n'est pas comme implanter une branche de la tradition ancienne, c'est aussi, au même niveau, une recherche approfondie qui part d'éléments anciens, mais qui est, en même temps, contemporaine. Après tout, les traditions ne sont fondées que de cette manière⁴.

1 R. L. GRIMES, « Grotowski's Theatre of Sources », *Beginnings in Ritual Studies*, op. cit., p. 185 : « generative grammar ».

2 T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 53 : « some went on to give their own workshops “teaching” *Motions*, [...] in theatre schools, and others put the entire structure or fragments of it into theatre performances ».

3 Par ailleurs, lors d'un échange personnel pendant la résidence du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à l'Espace Cardin, en juillet 2019, Michelle Kokosowski nous confia une étonnante anecdote à propos de *Motions* : parmi les participants au Théâtre des Sources se trouvait un jeune Huichol, qui à son retour au Mexique présenta *Motions* dans son village, et les membres de sa communauté adoptèrent cette structure dans leurs propres pratiques performatives. Lors de l'entretien avec Marc Fumaroli et Jean-Pierre Thibaudat organisé en 1997, par Michelle Kokosowski, Grotowski relata cette histoire, et conclut : « Un jour, un anthropologue va venir me voir et dire : “Je sais où vous avez volé cela !” ». Voir le document sonore « Rencontre avec Jerzy Grotowski, Marc Fumaroli et Jean-Pierre Thibaudat », 7 juillet 1996, fonds de l'Académie Expérimentale des Théâtres (96 44), Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), Caen. Cet exemple illustre une nouvelle fois la circulation et l'interrelation profonde entre tradition et invention dans la pratique de Grotowski.

4 J. GROTOWSKI, « A Kind of Volcano : An Interview with Jerzy Grotowski [C'était une sorte de volcan : Un entretien avec Jerzy Grotowski », J. NEEDLEMAN, G. BAKER (éds.), *Gurdjieff : Essays and Reflections on the Man and His*

3. Grotowski à Irvine : entre « connexion verticale¹ » et diffusion horizontale

Cette circulation et cette évolution des *Mouvements* de Teo Spychalski en *Motions*, entre tradition et invention, témoigne également de la continuité qui relie le Théâtre des Sources au programme *Objective Drama* – qui en fut un prolongement à plus grande échelle, et avec une insistance accrue sur la précision des actions. Lorsque le décret de la Loi Martiale, le 13 décembre 1981, vint mettre un terme aux expériences du Théâtre des Sources, Grotowski parvint à quitter la Pologne pour se rendre au Danemark en février 1982², grâce à une lettre d'invitation d'Eugenio Barba, prétendant le « lier à des accords imaginaires avec l'Odin Teatret et avec l'ISTA³ ». Il fut ensuite accueilli en Italie par Roberto Bacci et Carla Pollastrelli, au Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, où il fut rejoint par une partie de l'équipe du Théâtre des Sources, et continua de mener des séances de travail à Pontedera, Volterra, Rome et Santarcangelo. Cette période renforça profondément les liens entre Grotowski et ses hôtes italiens. C'est également lors de ce séjour qu'à l'invitation du professeur Ferruccio Marotti, l'un des intellectuels italiens compagnons de route de l'Odin Teatret, Grotowski donna sa célèbre série de conférences à l'Université de Rome « La Sapienza⁴ », entre le 22 mars et le 15 juin 1982, accompagnées par une rencontre avec Peter Brook, des séminaires pratiques et des sessions de travail mêlant les étudiants de l'Université de Rome aux membres de l'équipe internationale du Théâtre des Sources, à la Casa Cenci, près de Rome. Antonio Attisani souligne le fait que dans ces conférences, prononcées à un moment de transition – ou liminal – de son parcours, « [non] seulement Grotowski pouvait enfin parler sans codes ni précautions d'aucune sorte, mais il pouvait aussi le faire dans un environnement moins officiel que celui qu'il trouva plus tard au Collège de France⁵ », ce qui l'amena à formuler, de manière réflexive

Teachings [Gurdjieff : Essais et réflexions sur l'homme et ses enseignements], Continuum, New York, 1997, p. 93 : « Gurdjieff is rooted in a very ancient tradition, and at the same time he is contemporary. He knew, with a true competence, how to act in agreement with the modern world. [...] There, all at once appeared a person who brought a rigorous practice and a rigorous research. I mean it when I say research. For me, there is a very strong element of research. It is not like implanting a branch of the ancient tradition; it is also, on the same level, a deepened research which starts out from ancient elements, but which is, at the same time, contemporary. After all, the traditions are only founded in this way. »

1 R. SCHECHNER, « Vertical transculturalism », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 301 : « vertical connection ».

2 Il resta à l'Odin Teatret du 5 au 14 février 1982.

3 M. SCHINO, « Seven Years : A Preface to the Inventories », M. SCHINO, G. SACCO (trad.), *The Odin Teatret Archives* op. cit., p. 4 : « pretended to bind him to imaginary agreements with the Odin Teatret and with ISTA ».

4 Une transcription de ces conférences, fragmentaire et non validée par Grotowski peut être consultée dans J. GROTOWSKI, *Tecniche originarie dell'attore [Les techniques originelles de l'acteur]*, transcription partielle en italien par L. TINTI, non relue par l'auteur, du cours donné à l'Université de Rome I « La Sapienza » en 1982, photocopiés conservés à l'Institut du Théâtre et du Spectacle [Istituto del Teatro e dello Spettacolo] de l'Université de Rome.

5 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, op. cit., p. 99 : « Not only was Grotowski finally able to

et ouverte, « en pensant à voix haute¹ », « tous les thèmes dominants des quinze années à venir² ». En effet, c'est dans ces conférences que Grotowski commença à parler ouvertement de son intérêt pour la gnose³, pour les textes de Carlos Castaneda⁴, pour l'hésychasme⁵ – une pratique spirituelle consistant à rechercher « un vide dans lequel on est totalement ouvert au divin, qui peut alors se communiquer dans toute sa plénitude⁶ », afin de « circonscrire l'incorporel dans une demeure corporelle⁷ » –, ainsi que pour le texte apocryphe de l'Évangile selon Thomas :

Grotowski comprenait la gnose comme une approche et une méthode de recherche pour atteindre un plus haut niveau de conscience⁸ par l'expérience, une approche qui contient la trace d'une connaissance ancienne, « organique », conservée dans certains textes. Parmi les concepts que Grotowski juge fondamentaux dans l'Évangile selon Thomas, il y a le *mouvement qui est repos*, où « se reposer » signifie être alerte, actif dans l'observation, être centré, porteur d'une conscience directe et non verbale, par opposition à être « ivre » ou plongé dans la rêverie – un concept qui revient constamment jusqu'à « Performer⁹ » et après¹⁰.

Ces conférences, prononcées à la fois comme un bilan des expériences passées du Théâtre des Sources et une réflexion sur les possibilités à venir, contenaient ainsi les germes de ce qui deviendrait l'Art comme véhicule. Toutefois, il manquait à Grotowski un lieu et une structure dans lesquels mener son travail. Après une dernière séance de travail avec les membres du Théâtre des

speak without codes or taking precautions of any kind, but he also was able to do so in a less official environment than what he found later at the College de France ».

1 *Ibid.* : « *thinking aloud* »

2 *Ibid.* : « *all the dominant themes of the 15 years to come* ».

3 Voir à ce sujet Z. OSIŃSKI, « Grotowski e la gnosi [Grotowski et la gnose] », *Teatro e Storia*, n° 25, 2004, p. 293-326 ; et A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, *op. cit.*, p. 75-106.

4 Voir notamment E. FANTI, « Castaneda e Grotowski [Castaneda et Grotowski] », *Culture Teatralli*, n°9, 2003, p. 77-106.

5 La racine grecque « *hēsukhía [ήσυχία]* » signifie « immobilité », « repos », « calme », « silence ». Voir T. MARAVIĆ, « L'esichia dell'attore : Grotowski e l'esicasmo [L'hésychasme de l'acteur : Grotowski et l'hésychasme] », *Culture Teatralli*, n°9, 2003, p. 37-62.

6 T. MARAVIĆ, « L'esichia dell'attore : Grotowski e l'esicasmo », *Culture Teatralli*, *op. cit.*, p. 37 : « *un vuoto nel quale si è totalmente aperti al divino, che così può comunicarsi in pienezza* ».

7 S. G. CLIMACO, cité dans T. MARAVIĆ, « L'esichia dell'attore : Grotowski e l'esicasmo », *Culture Teatralli*, *op. cit.*, p. 37 : « *circoscrivere l'incorporeo in una dimora corporea* ».

8 Comme nous l'avons précédemment mentionné, le terme anglais « *awareness* » désigne une forme conscience non pas cérébrale, mais physique, immédiate, presque instinctive de l'environnement. Voir G. VACIS, *Awareness. Diegi giorni con Jerzy Grotowski [Awareness. Dix jours avec Jerzy Grotowski]*, Bulzoni Editore, 2014 [2002].

9 Voir J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 53-57.

10 A. ATTISANI, E. POGGELLI (trad.), « Acta Gnosis », *TDR*, *op. cit.*, p. 100 : « *Grotowski understood Gnosis as an approach and a method of researching how to achieve a greater level of awareness by means of experience, an approach that contains the trace of an ancient, "organic" knowledge preserved within certain texts. Among the concepts Grotowski deemed fundamental in the Gospel of Thomas is the movement that is repose, where "to repose" means to be alert, active in watching, to be centered, the bearer of a direct and nonverbal consciousness, as opposed to being "drunk" or immersed in daydreams – a concept that recurs repeatedly until "Performer" and after.* » [Italiques originaux.]

Sources à Ostrowina en Pologne¹ et une tentative infructueuse d'organiser une dernière expédition internationale à Bali en octobre 1982², Grotowski quitta l'Europe pour se rendre aux États-Unis³, où il fut comme nous l'avons vu accueilli par André et Mercedes Gregory. Entre novembre et décembre 1982, avec l'aide de Richard Schechner, Grotowski commença à définir l'orientation de ce qui deviendrait le programme *Objective Drama*, qui devait dans un premier temps se dérouler à la New York University⁴. Toute la difficulté était de trouver « une institution d'accueil accommodante [pour y] créer, contre toutes les prédispositions du subventionnement artistique américain, une structure accueillant une recherche fermée qui n'aboutirait à aucune production accessible au public⁵ ». Pendant la première moitié de l'année 1983, Grotowski donna des conférences et des séminaires pratiques en tant que professeur invité de l'Université de Columbia, à New York, et visita plusieurs universités américaines, à la recherche d'un partenariat qui lui permette de mener sa recherche dans les meilleures conditions. C'est finalement avec le professeur Robert Cohen, de l'Université de Californie à Irvine, qui lui garantit une grande autonomie et d'importants moyens financiers, que Grotowski mit en place le projet *Objective Drama*, qui commença officiellement en octobre 1983. La présentation officielle du programme indiquait :

-
- 1 Cette rencontre se déroula du premier juillet au 10 août 1982, avec quinze participants polonais et huit étrangers.
 - 2 Cette expédition fut annulée car les autorités polonaises refusèrent d'accorder des visas aux membres polonais du groupe.
 - 3 Lisa Wolford précise, pour nuancer l'« abandon » de ses collègues qui transparaît dans ce départ de Grotowski : « Lorsque Grotowski quitta la Pologne, il s'assura que chacun de ses collègues du Théâtre Laboratoire se trouvait en dehors du pays, travaillant sur un projet ou un autre. Zbigniew Cynkutis, qui était parti beaucoup plus tôt, se trouvait aux États-Unis avec sa femme et sa famille. Le reste des acteurs du Théâtre Laboratoire [...] étaient en France, à l'exception de Cieślak, parti en Scandinavie ; son départ avait été des plus difficiles à organiser. [...] Au cas où l'un d'entre eux aurait également souhaité demander l'asile, il leur fut indiqué [par André Gregory] qu'un contact avait déjà été établi avec un avocat à Paris qui s'occuperait des détails. » L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 283-284 : « *When Grotowski left Poland, he made certain that each of his colleagues from the Laboratory Theatre was outside of the country working on one project or another. Zbigniew Cynkutis, who had left much earlier, was in the United States with his wife and family. The remainder of the actors from the Laboratory Theatre [...] were in France, except for Cieślak, who went to Scandinavia ; his exit had been most difficult to arrange. [...] In the event that any of them wished to request asylum as well, they were told that contact had already been made with a lawyer in Paris who would arrange the details.* »
 - 4 Richard Schechner nous expliqua, dans notre deuxième entretien : « Par exemple, lorsque Grotowski a commencé son projet *Objective Drama*, je voulais qu'il le fasse à la NYU, et je lui ai trouvé un endroit, l'ancien studio de Jacob Moreno, le créateur de ce qu'on appelle le psychodrame. Mais son théâtre, qui était parfait pour Grotowski, était à quatre-vingts kilomètres de New York, et Grotowski ne voulait pas quelque chose d'aussi éloigné à ce moment-là, et il aurait également été très difficile pour les étudiants de la NYU de s'y rendre – ou peut-être que Grotowski aimait le théâtre de Moreno mais que la NYU ne voulait pas avoir une branche de leur école à quatre-vingts kilomètres de New York. Donc c'est tombé à l'eau. Mais c'est moi qui ai rédigé avec Grotowski la première demande de subvention à la Fondation Rockefeller pour le programme *Objective Drama*. Quoi qu'il en soit, il est finalement allé à l'Université de Californie, à Irvine, et je suis allé là-bas pour être avec lui au début de ce projet – avant Lisa Wolford, et même avant que Thomas ne soit impliqué avec lui. J'étais là au tout début de ce programme. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 840-841.
 - 5 L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 290 : « *He had to find an amenable host institution and to create, against all predispositions of American artistic subsidy, a structure for closed research which would not result in any publicly accessible production.* »

Objective Drama s'intéresse aux éléments des rituels anciens de diverses cultures qui ont un impact précis et par conséquent objectif sur les participants, en dehors de toute signification théologique ou symbolique. L'intention de M. Grotowski est d'isoler et d'étudier ces éléments de mouvements, danses, chants, incantations, structures du langage, rythmes et utilisation de l'espace performatifs. Ces éléments sont recherchés par le biais d'un processus de distillation du complexe au simple et à travers la séparation des éléments les uns des autres¹.

Ainsi, si selon Lisa Wolford, « Grotowski insiste sur le fait que *Objective Drama* ne peut être compris comme une continuation du Théâtre des Sources² », ce programme, tel qu'il est annoncé, s'inscrit clairement dans la continuité des recherches menées pendant les expéditions internationales et les séances de travail menées à Brzezinka pendant les années précédentes. L'Université de Californie mit à la disposition de Grotowski un bâtiment en bordure du campus, et une yourte en bois fut spécialement construite pour accueillir certains travaux du programme. Les larges subventions de l'Université furent complétées par d'importants apports de la Fondation Rockefeller et de la Fondation nationale pour les arts [*National Endowment for the Arts*], ce qui permit à Grotowski de recruter et de former son équipe de « spécialistes techniques³ » : à Jairo Cuesta⁴, Maud Robart, Jean-Claude Garoute (dit Tiga) et Magda Złotowska, qui faisaient déjà partie de l'équipe internationale du Théâtre des Sources, vinrent s'ajouter quatre spécialistes de traditions performatives d'origines différentes : Du Yee Chang de Corée, Wei Cheng Chen de Chine, I Wayan Lendra de Bali, et Maro Shimoda du Japon. L'organisation des travaux du programme *Objective Drama* reprenait la structure « initiatique » que nous avons observée dans le parathéâtre et le Théâtre des Sources : Grotowski travaillait personnellement et directement avec les « spécialistes techniques », dans une forme d'« apprentissage à long terme⁵ » ; et ces spécialistes travaillaient à

1 J. GROTOWSKI, « Focused Research Program in Objective Drama [Programme de recherche ciblée sur le Drame Objectif] », présentation du programme *Objective Drama* dans le cadre d'une demande de subvention à la Fondation Rockefeller, rédigé en novembre 1982 avec Richard Schechner ; cité dans L. WOLFORD, « Subjective Reflections on Objective Work [Réflexions subjectives sur un travail objectif] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 328-329 : « *Objective Drama is concerned with those elements of the ancient rituals of various cultures which have a precise and therefore objective impact on participants, quite apart from solely theological or symbolic significance. Mr. Grotowski's intention is to isolate and study such elements of performative movements, dances, songs, incantation, structures of language, rhythms and uses of space. Those elements are sought by means of distillation process from the complex through the simple and through the separation of elements one from the other.* »

2 L. WOLFORD, « Subjective Reflections on Objective Work », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 348 : « *Grotowski insists that Objective Drama cannot be understood as a continuation of Theatre of Sources.* ». Nous n'avons pas trouvé de déclaration officielle de Grotowski qui soutienne ces propos.

3 L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 286 : « *technical specialists* ».

4 Jairo Cuesta, qui travaillait alors avec Peter Brook dans la phase préparatoire du *Mahābhārata*, abandonna son travail pour rejoindre Grotowski à Irvine.

5 L. WOLFORD, « Subjective Reflections on Objective Work », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 349 : « *long-term apprenticeship* ».

leur tour « directement avec des participants novices, préparant des structures qui [étaient] ensuite présentées à Grotowski pour analyse. En plus des retours reçus lors des sessions de groupe, Grotowski travaillait intensivement avec chaque *leader* lors de consultations en face à face¹ ». Les premières étapes du programme *Objective Drama* furent consacrées à « préparer le terrain, sélectionner et former un certain nombre de participants, créer les circonstances nécessaires à [cette] recherche délicate² ». Toutefois, malgré ces conditions généralement favorables, ce cadre n'était pas tout à fait adapté aux ambitions de Grotowski :

Si les spécialistes techniques employés par le programme *Objective Drama* étaient des praticiens hautement qualifiés dans leurs techniques respectives, leur présence était temporaire et changeante. De plus, la structure des premières phases d'*Objective Drama* (ouverte à la participation active des étudiants et des visiteurs occasionnels) rendait relativement difficile l'atteinte du niveau de précision et de compétence technique requis pour une investigation rigoureuse du type envisagé par Grotowski³.

Aussi, insatisfait par la qualité du travail des premières années, Grotowski décida au printemps 1985 de réduire considérablement le nombre de participants au programme *Objective Drama*, dont l'équipe fut restreinte à quatre spécialistes techniques – Du Yee Chang, Wei Cheng Chen, Jairo Cuesta et I Wayan Lendra – et quelques participants internationaux, parmi lesquels se trouvaient David Estrada, Pablo Jimenez, Midori Nakamura, Thomas Richards⁴ et James Slowiak, qui devint à cette période le principal collaborateur et l'assistant de Grotowski⁵. Par ailleurs, dès le mois de décembre 1984, Grotowski s'était rendu à Pontedera pour y échanger avec Roberto Bacci et Carla Pollastrelli au sujet de la possibilité d'y créer un centre de travail lui permettant de mener sa recherche dans les conditions qu'il estimait nécessaires à son accomplissement. Cette réduction de

1 *Ibid.* : « directly with novice participants, preparing structures which [were] then presented to Grotowski for analysis. In addition to the feedback received during group sessions, Grotowski [worked] extensively with each leader through one-on-one consultation ».

2 L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 289-290 : « preparing the ground, selecting and training a number of participants, creating the circumstances necessary pour [this] delicate research ».

3 *Ibid.*, p. 290 : « While the technical specialists employed by the Objective Drama program were highly skilled practitioners of their respective techniques, their presence was temporary and changing. Also, the structure of the early phases of Objective Drama (open to active participation by students and occasional visitors) made it relatively difficult to achieve the level of precision and technical competence required for a rigorous investigation of the type Grotowski envisioned. »

4 Thomas Richards faisait à cette époque ses études théâtrales à l'Université de Yale, dont son père, Lloyd Richards, était le doyen. C'est dans ce cadre qu'il découvrit le travail de Grotowski, dans un stage dirigé par Ryszard Cieślak à Yale, du 15 janvier au 2 février 1984 – ce qui le poussa à rejoindre par la suite le programme *Objective Drama*. À propos de ce stage, voir notamment T. RICHARDS, « Ryszard Cieślak at Yale [Ryszard Cieślak à Yale] », *At Work with Grotowski on Physical Actions*, p. 9-18.

5 James Slowiak continua par ailleurs de diriger des sessions de travail de plusieurs mois, dans la prolongation du programme *Objective Drama* à Irvine, après le départ de Grotowski pour Pontedera.

l'équipe d'*Objective Drama* coïncidait donc avec la préparation de son départ pour l'Italie – où il fut suivi par Thomas Richards, Maud Robart, James Slowiak et Pablo Jimenez.

Comme nous l'avons précédemment montré, l'action *Motions* développée à Irvine était une élaboration et un approfondissement des *Mouvements* de Teo Spychalski – et de même, l'exercice du programme *Objective Drama* intitulé *Watching [Regarder]* fut construit comme une structuration rigoureuse et précise des expériences de *La Veillée [Czuwanie]*, créées par Jacek Zmysłowski. François Kahn, qui pratiqua *Watching* sous la direction de Jaime Soriano pendant le stage inaugural du Workcenter of Jerzy Grotowski à Botinaccio, de juin à août 1985, explique d'ailleurs : « Je détestais cette action car cela m'était pratiquement impossible de ne pas l'associer avec *Czuwanie* que j'avais longuement pratiquée avec Jacek. L'impression était de me trouver à la place d'un cheval sauvage à qui on impose de porter selle et mors¹ ». Les principales différences du Théâtre des Sources au programme *Objective Drama* – et ce sont précisément ces différences qui menèrent Grotowski à quitter les États-Unis pour Pontedera – sont donc, d'une part, l'insistance accrue de Grotowski sur la précision, la rigueur, la structure et la maîtrise technique ; et d'autre part, la large place qui fut faite aux « chants de tradition² » ou aux « chants de qualité³ », c'est-à-dire des chants qui sont « enracinés dans les traditions ethniques ou religieuses d'une culture [...] comme les incantations du rituel haïtien ou les hymnes du mouvement Shaker⁴ », et qui par conséquent, selon Grotowski, « porte[nt] en [eux] un modèle spécifique de vibrations vocales⁵ » – par opposition aux « mélodies de la culture populaire contemporaine⁶ ». La structure même de ce « complexe associé de vibrations, qui ne peut être transmis par les systèmes de notation musicale existants, produit la réponse créative chez l'acteur⁷ » : Grotowski considérait par excellence ce type de chants comme un « yantra » ou un « organon ». Toutefois, Grotowski n'a jamais clairement formulé les critères objectifs qui justifieraient une telle différence entre les « chants de tradition », prétendus puissants et efficaces, et les autres chants. Si, dans son travail avec Thomas Richards dans le cadre du Workcenter, il s'est tourné vers les chants de la tradition afro-caribéenne, c'est essentiellement en

1 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 62-63.

2 M. BIAGINI, « L'humain en action au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 179.

3 L. WOLFORD, « Subjective Reflections on Objective Work », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 331 : « songs of quality ».

4 *Ibid.* : « rooted in a culture's ethnic or religious traditions [...] such as the incantations of Haitian ritual or the hymns of the Shaker movement ».

5 *Ibid.* : « carries with it a specific pattern of vocal vibrations ».

6 *Ibid.* : « melodies of contemporary popular culture ».

7 *Ibid.* : « associated complex of vibrations, which cannot be conveyed by existing systems of musical notation, produces the creative response in the actor ».

raison des origines familiales jamaïcaines de Thomas Richards¹. Ce travail, commencé dès la fin des années quatre-vingt, fut conservé et mené quotidiennement pendant toute la durée de l'existence du Workcenter, jusqu'à sa récente fermeture². Ayant participé avec nous à des ateliers sur ces « chants de tradition » afro-caribéenne pendant la résidence *Focus Workcenter* en 2019, sous la direction de Cécile Richards – et pu constater, dans une certaine mesure, leur efficacité –, notre collègue et amie Paola Pelagalli demanda à Thomas Richards la raison pour laquelle le travail du Workcenter était centré, depuis plusieurs décennies, sur ces chants plutôt que d'autres. Sa réponse fut grotowskienne : « *It works* ! [Ça marche³ !] ». Mario Biagini explique de même :

La vigilance doit être présente, surtout si je travaille sur des éléments puissants comme ces chants de tradition. Lorsqu'on travaille avec cette chose mystérieuse qu'est la voix, cela touche le corps et le mental ensemble. Et parfois quand on chante c'est comme si ce n'était pas nous qui chantions le chant, mais *le chant qui nous chante* – ça chante, ça me chante et ça me bouge. Là, disait Grotowski, attention, vigilance ! La vigilance est l'un des deux pôles de la vie humaine, l'autre pôle étant la force biologique, animale ; et entre les deux, il y a beaucoup de qualités différentes⁴. Nous travaillons ces différentes qualités. C'est délicat. On y travaille dessus depuis longtemps, mais il me semble que je n'en sais rien ; c'est comme si on pensait qu'un docteur connaissait vraiment les processus digestifs. *Il ne sait pas, il a une idée de comment ça marche*. Il essaye, et parfois ce qu'il fait marche, parfois non. L'important pour moi, l'important est de me rappeler, quand je travaille avec un acteur, que je ne peux pas savoir exactement ce qui se passe en lui⁵.

Au cours du programme *Objective Drama*, ce travail sur les « chants de tradition » fut développé

-
- 1 Pendant le programme *Objective Drama*, comme nous le verrons, Grotowski faisait fréquemment travailler les participants sur des chants, des textes et des matériaux issus de leur tradition personnelle, de leur enfance, de leur héritage familial ou de leurs « ancêtres ». Ici réside, à notre sens, l'un des points les plus discutables des dernières étapes du travail de Grotowski – quoiqu'il ait été extrêmement fertile dans le développement de certains projets créatifs individuels, comme nous le verrons. Richard Schechner commenta ainsi, dans notre premier entretien : « Il y a une chose amusante à propos de Grotowski : il était très intéressé par les origines jamaïcaines de Thomas – mais en fait, Thomas est aussi jamaïcain que je suis polonais ! Je veux dire, oui, mon grand-père est venu de Pologne, mais suis-je polonais ? Je ne crois pas au sang, disons-le comme ça. Je crois à l'expérience culturelle. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 833-834.
 - 2 Thomas Richards annonça cette fermeture définitive le 31 janvier 2022. Voir T. RICHARDS, « Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Chiusura del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Clausura del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Fermeture du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », lettre ouverte diffusée par email et newsletter annonçant la fermeture du Workcenter, Florence, 31 janvier 2022.
 - 3 T. RICHARDS, réponse à une question formulée par Paola Pelagalli pendant la résidence *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin, du 2 au 7 juillet 2019.
 - 4 Mario Biagini fait ici explicitement référence à ce que Grotowski appelait, comme nous l'avons vu, « être *debout* dans le commencement ». Voir J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe, op. cit.*, p. 29. [Italiques originaux.]
 - 5 M. BIAGINI, « L'humain en action au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 179. [Nous soulignons.]

notamment par Maud Robart, dans une action intitulée *The River [La Rivière]*¹, mêlant « la marche-danse *yanvalou*² [... et] un certain nombre de chants rituels haïtiens³ ». En plus de cette action et de la pratique quotidienne de *Motions* et de *Watching*, décrites par Thomas Richards dans son compte rendu du travail mené à Irvine⁴, au cours du programme *Objective Drama*, Grotowski développa ce qu'il appela des « *mystery plays* [pièces-mystères⁵] », que Thomas Richards décrit comme « de courtes pièces individuelles dont la structure pouvait être répétée, comme des mini performances individuelles⁶ ». Il ajoute : « L'apparition d'un très vieux chant avait une grande importance dans la "pièce-mystère", un chant dont nous nous souvenions de notre enfance, par exemple, un chant chanté par notre mère⁷ ». En s'appuyant ainsi sur des matériaux liés à l'histoire personnelle, à la tradition familiale et aux origines des performeurs⁸, ce travail impliquant le corps et la voix

- 1 Dans les notes prises par François Kahn au cours du séminaire inaugural du Workcenter of Jerzy Grotowski en 1985, il rapporte une importante précision de Grotowski à propos de cette action : « Ne croyez surtout pas que *The River* soit la reconstitution du Vaudou. Pas du tout. C'est tout à fait hérétique. [...] Donc d'une part ce serait une hérésie, d'autre part ce serait absurde de croire pouvoir faire une cérémonie Vaudou avec des personnes qui n'appartiennent pas à cette culture. » F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 78. Là encore se joue une circulation entre tradition et invention : les actions pratiquées dirigées par Maud Robart ne sont pas du vaudou, quoiqu'elles soient inspirées de cette tradition. Toutefois, à travers de longues années de pratique et de formalisation, ce travail, que Maud Robart continue aujourd'hui encore de transmettre dans des stages, en est venu à devenir une forme de tradition à part entière, qui se transmet et se propage. Toutefois, Maud Robart adopte une position conservatrice par rapport à cette tradition inventée, en indiquant dans la présentation de ses stages « L'esprit du chant » : « À la fin de l'atelier, les participants ne sont pas autorisés à utiliser, partager ou publier les éléments méthodologiques et techniques de la pratique ». M. Robart, « L'esprit du chant : exploration avec Maud Robart », *Maud Robart*, avril 2021, consulté le 15/10/2022 : <https://www.maudrobert.com/ateliers>
- 2 Le *yanvalou* est une marche-danse liée à la tradition du vaudou haïtien, que Grotowski choisit comme « outil [*organon, yantra*] » parce qu'il considérait qu'elle était liée au « corps reptile », tout en restant relativement simple d'exécution – contrairement à d'autres « techniques des sources » impossibles à apprendre ou à maîtriser pour des occidentaux. Il explique ainsi : « Mais tout ceci est extrêmement sophistiqué, et on ne peut pas en retirer un instrument simple. / Regardons à présent ce qui se passe dans les *dérivés* des traditions. On trouve dans les Caraïbes et plus particulièrement un type de danse appelé *yanvalou*, qui est appliquée par exemple lors de l'apparition d'un mystère, d'une divinité [...]. Ici c'est plus simple, c'est de manière plus simple lié au "corps reptile". Ça n'a rien d'étrange : on peut dire que c'est nettement artistique. Il y a des pas précis, un tempo-rythme, des vagues du corps et pas seulement de la colonne vertébrale. Et si vous faites cela, par exemple, avec les chants qui sont ceux du Serpent Dambhala, la manière de chanter et d'émettre les vibrations de la voix aide les mouvements du corps. Nous sommes donc bien là en présence de quelque chose que nous pouvons maîtriser artistiquement, vraiment comme un élément de danse et de chant. » J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, op. cit., p. 18.
- 3 L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 287 : « *the walk-danse yanvalou [... and] a number of Haitian ritual songs* ».
- 4 Voir T. RICHARDS, « One Year with Grotowski in Objective Drama [Un an avec Grotowski dans le programme *Objective Drama*] », *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 49-70. L'ensemble de ces actions est également décrit et analysé de manière détaillée dans C.-F. CHANG, « The Second Year (Fall 1984 – Spring 1985) [La deuxième année (Automne 1984 – Printemps 1985)] », *Grotowski in Taiwan: More than Objective Drama [Grotowski à Taïwan : Plus que Objective Drama]*, thèse de doctorat en Philosophie au département des *performance studies*, sous la direction de Richard Schechner, New York University, 2016, p. 207-234. Dans cette thèse, Chia-Feng Chang étudie et démontre la profonde influence des travaux de Grotowski, et particulièrement ceux menés pendant le programme *Objective Drama*, sur la scène théâtrale taïwanaise.
- 5 T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, p. 33 : « *mystery plays* ».
- 6 *Ibid.* : « *short individual pieces with a repeatable structure, like mini, one-man performances* ».
- 7 *Ibid.* : « *The appearance of a very old song held great importance in the "mystery play", a song which you remembered from your youth, for example, one sung by your mother.* »
- 8 Voir J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*,

cherchait à se placer à l'« intersection où le plus intime-personnel rencontre le plus objectif-archétypal¹ » – ce qui devint le cœur même de la « connexion verticale² » recherchée par Grotowski à travers l'Art comme véhicule. Thomas Richards livre également un récit personnel de sa propre expérience de ce travail psychophysique extrêmement éprouvant³, qui fut l'un des éléments essentiels du programme *Objective Drama* à partir de 1984 ; mais il nous paraît utile ici de présenter un autre témoignage, celui de la performeuse taïwanaise Ruo-Yu Liu :

Un jour, [Grotowski] nous a demandé de travailler avec les *Mystery Plays* et d'utiliser nos souvenirs d'enfance, ou bien les souvenirs d'enfance de notre mère, ou de notre grand-mère qui nous ont chanté de vieilles chansons traditionnelles afin de faire des *Mystery Plays* avec notre corps. Mais moi, je ne pouvais rien trouver car mes parents venaient de Chine. Il n'y avait pas de grands-parents qui vivaient avec nous. Et mes parents étaient, tout le temps, occupés, mon père était un militaire venu en 1949. Il y avait donc rupture entre les générations. Il m'était impossible de trouver une vieille chanson dans ma mémoire. Puis j'ai trouvé un poète que j'avais étudié à l'université, avec un poème chanté, mais la mélodie était moderne, pas ancienne. Après avoir joué ma *Mystery Play* avec la chanson, j'ai fait quelques mouvements corporels. Il me dit : « Ching⁴, tu ressembles à une Chinoise occidentalisée⁵ ».

La performeuse rapporte ensuite que cette déclaration eut pour elle l'effet d'une révélation, qui l'amena à opérer une forme de « [r]etour aux sources par le détour en Occident⁶ » :

Grâce à Grotowski, je me suis rendu compte de cela. Je me suis dit : « Oh mon Dieu ! Je vis à

26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislawski-gerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/ : « Quand je travaille avec quelqu'un d'une autre culture, je prends toujours comme point de départ les traditions de cette personne. Elle retrouve là des choses sinon familières du moins inconsciemment vivantes. Par exemple, avec un metteur en scène persan, j'ai travaillé sur des textes soufis chiites ; avec des acteurs chinois sur des textes du taoïsme dont l'un des deux ignorait tout ; avec des acteurs d'Israël, j'ai souvent commencé avec les paroles des premiers *hassidim* et des livres de Martin Buber. » Cette déclaration met en évidence la conviction de Grotowski selon laquelle notre héritage n'était pas uniquement lié à ce que nous avons culturellement appris, mais à quelque chose de plus profond – ce que Richard Schechner remet comme nous l'avons vu en question en affirmant : « Je ne crois pas au sang, disons-le comme ça. Je crois à l'expérience culturelle. » Voir l'entretien présenté en annexes, p. 834.

- 1 R. SCHECHNER, « Vertical transculturalism », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 301 : « *intersection where the most intimate-personal meets the most objective-archetypal* ».
- 2 *Ibid.* : « *vertical connection* ».
- 3 Voir T. RICHARDS, « The Work at Botinaccio : An Attack on Dilettantism [Le travail à Botinaccio : Une attaque contre le dilettantisme] », *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 33-48.
- 4 Ruo-Yu Liu s'appelait à l'époque Ching-Min Liu.
- 5 R.-L. LIU, entretien avec Nathalie Gauthard réalisé au sein des locaux du U-Theatre à Taipei, en mars 2015 ; cité et traduit en français dans N. GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taïwan », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°1, 2 septembre 2019, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>
- 6 N. GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taïwan », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°1, 2 septembre 2019, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>

Taiwan et je ne connais strictement rien de cette culture ! » et j'avais déjà 27-28 ans ... Même constat sur la manière dont j'ai grandi : je n'avais pas non plus de relation avec la culture chinoise. Cependant, même si nous avons une langue différente avec les Taïwanais, nous avons les mêmes ancêtres chinois. Néanmoins, les chansons folkloriques, les rituels des temples, toutes ces cérémonies, nous ne les connaissons pas. Dans ma famille, il n'y avait pas de cérémonies ou de célébrations religieuses [...]. J'ai donc décidé, de retour à Taiwan, d'aller dans tous ces temples et de visiter toutes les communautés taïwanaises. J'ai passé trois ans complets sur le terrain. J'ai même vécu chez un vieux maître taïwanais de chant traditionnel, même si je ne comprenais pas un mot que ce qu'il disait car c'était du taïwanais ancien¹.

Forte de son expérience auprès de Grotowski pendant le programme *Objective Drama*, et après ces trois années de terrain à Taiwan, Ruo-Yu Liu fonda en 1988 le U-Theatre, une compagnie explorant et entremêlant les arts performatifs, les rituels traditionnels, les techniques spirituelles liées aux arts martiaux et à la méditation, et la création contemporaine. En collaboration avec le maître d'arts martiaux Chih-Chun Huang, Ruo-Yu Liu y développa un travail de recherche et de création dans une démarche de réflexion culturelle et identitaire, nourrie par les exercices et l'héritage de Grotowski, ainsi que par la lecture de Georges Ivanovitch Gurdjieff et de Carlos Castaneda². Entre 1989 et 1993, dans le cadre de « *The Project of Tracing Back* [Le Projet de remonter le temps³] », Ruo-Yu Liu travailla à la redécouverte de ce qui détermine la spécificité culturelle du corps et du langage théâtral taïwanais – dans une démarche apparemment inverse de celle de Grotowski, qui était à la recherche d'universaux, mais profondément informée par le travail de ce dernier. Par ailleurs, Ruo-Yu Liu participa activement à la promotion et à la dissémination du travail de Grotowski à Taiwan⁴, en organisant des stages, conférences et des ateliers parathéâtraux, parfois en

1 R.-L. LIU, entretien avec Nathalie Gauthard réalisé au sein des locaux du U-Theatre à Taipei, en mars 2015 ; cité et traduit en français dans N. GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taiwan », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°1, 2 septembre 2019, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>

2 Voir N. GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taiwan », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°1, 2 septembre 2019, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>

3 Voir à ce propos W.-L. LIN, « How Grotowski Became Taiwanese: The Dissemination and Remaking of Grotowski in The Project of Tracing Back [Comment Grotowski est devenu taïwanais : La diffusion et la réinvention de Grotowski dans The Project of Tracing Back] », *Contemporary Theatre Review*, vol. 24, n°1, 2014, p. 89-101.

4 De plus, en 1991, Ming-der Chung, le directeur de l'École de Théâtre à la Taipei National University of the Arts à Taiwan, ancien élève de Richard Schechner à la New York University, organisa une activité parathéâtrale intitulée *Shouye Jihua* [*The Plan of Vigil / Le Plan de la Veillée*], largement inspirée du *Mountain Project* et d'autres expériences tirées du parathéâtre, du Théâtre des Sources et du programme *Objective Drama*. À partir de cette date, il invita fréquemment des pédagogues comme Eugenio Barba, Jairo Cuesta et Ruo-Yu Liu à diriger des ateliers et des séminaires autour de la pratique de Grotowski. À travers ces ateliers et ses publications, il joua un rôle essentiel dans la diffusion du travail de Grotowski à Taiwan. Une foule de travaux de recherche et de publications témoignent de cette importance essentielle de Grotowski dans les pratiques performatives contemporaines à Taiwan. Voir notamment Le U-Theatre fut fondé en 1988, à Taiwan, par Ruo-Yu Liu, qui avait précédemment participé au programme *Objective Drama* et travaillé au Workcenter of Jerzy Grotowski. Le U-Theatre explore et entremêle les arts performatifs, les rituels traditionnels, les techniques spirituelles liées aux arts martiaux et à la méditation, et la

collaboration avec Jairo Cuesta. Aujourd'hui encore, *Motions*, *The River*, *Watching* et les *Mystery Plays* sont au cœur du travail et des formations de Ruo-Yu Liu et du U-Theatre de Taïwan – ce qui témoigne de la large diffusion horizontale du travail de Grotowski, au moment où celui-ci se tournait vers la recherche de ce qu'il appelait la « verticalité¹ », c'est-à-dire au passage « d'un niveau dit grossier – dans un certain sens, on pourrait dire un “niveau quotidien” – à un niveau d'énergie plus subtil ou même vers la haute connexion² ».

Ce travail sur la transformation de l'énergie, que nous analyserons en étudiant la dernière étape du cheminement de Grotowski, l'Art comme véhicule, commença à s'articuler clairement dans le travail individuel sur les *Mystery Plays*, puis, à partir d'octobre 1985, sur la structure performative *Main Action* [*Action Principale*], qui entretissait certaines *Mystery Plays* créées par les participants du programme, et s'appuyait sur l'*Évangile selon Thomas* – pour lequel Grotowski avait affirmé son intérêt pendant les conférences de l'Université de Rome « La Sapienza ». De la même façon que les spectacles du Théâtre Laboratoire étaient construits et montés par Grotowski à partir de moments isolés dans les improvisations de ses acteurs, *Main Action* devait ainsi devenir une structure performative collective, dans laquelle chacun des performeurs suivait une partition physique et vocale extrêmement précise, construite à partir de son travail et de ses associations personnelles. Si comme nous l'avons vu Richard Schechner avait précédemment critiqué les expériences parathéâtrales, qui selon lui constituaient des initiations incomplètes, car elles laissaient les participants dans un état liminal, « en suspens, entre-deux et au seuil, désorienté[s³] », sans leur fournir les moyens de se reconstruire, « que ce soit par l'intégration dans une société ou par l'attribution de rôles spécifiques à jouer dans une performance⁴ » ; il considéra en revanche que les dernières expériences du programme *Objective Drama*, à travers leur structuration rigoureuse dans *Main Action*, garantissaient également l'importante « phase de réintégration constructive du

création contemporaine. Voir notamment W.-L. LIN, « How Grotowski Became Taiwanese: The Dissemination and Remaking of Grotowski in The Project of Tracing Back », *Contemporary Theatre Review*, *op. cit.*, p. 89-101 ; C.-F. CHANG, *Grotowski in Taiwan: More than Objective Drama*, *op. cit.* ; F. CHEN, *La Quête de l'identité taïwanaise au théâtre par le détour de l'autre : L'Exemple du Golden Bough Theatre*, thèse de doctorat en Sociologie, anthropologie, ethnologie, sous la direction de Catherine Capdeville-Zeng et Nathalie Gauthard, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), 2020 ; ainsi que N. GAUTHARD, « Retour aux sources par le détour en Occident : Jerzy Grotowski et le U-Theatre de Taïwan », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°1, 2 septembre 2019, consulté le 09/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=102>

- 1 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 125 : « verticality ».
- 2 *Ibid.* : « from a so-called coarse level – in a certain sense, one could say an “everyday level” – to a level of energy more subtle or even toward the higher connection ».
- 3 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 139 : « left hanging, betwixt and between, disoriented ».
- 4 R. SCHECHNER, *Between Theatre and Anthropology* [*Entre Théâtre et anthropologie*], University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985, p. 255 : « either by being integrated into a society or by being given specific roles to play in a performance ».

processus¹ ». Cependant, si dans un sens, ce travail de montage était similaire à celui qui caractérisa les spectacles du Théâtre Laboratoire dans les années soixante et qui fit la renommée mondiale de Grotowski, il ne s'agissait toutefois pas d'un retour vers l'« Art comme présentation² » – car le montage de ces actions devait selon Grotowski s'effectuer « non pas dans la perception des spectateurs, mais *dans les artistes qui agissent*³ ». Cette affirmation ne manqua pas de susciter à nouveau de vives critiques dans la sphère théâtrale, interrogeant la validité et l'utilité d'un tel travail. Ainsi, ayant assisté à une conférence de Grotowski donnée à Irvine en 1988, que James Ndukaku Amankulor compara à « un événement performatif, suivant la structure rituelle d'une consultation de divination africaine⁴ », Charles Marowitz écrivit avec véhémence :

Au début du séminaire, la question avait été posée : « Quelle est la relation entre vos idées et le théâtre vivant tel que nous le connaissons dans notre pratique quotidienne ? » La réponse a été franche et sans détour. « Aucune ! » [...] Le sous-texte de la question est d'une clarté aveuglante : à part le fait que vous inspirez et édifiez ces étudiants et apprentis non initiés qui sont venus vous adorer en tant que grand gourou, quelle valeur pratique votre travail ou votre pensée ont-ils pour le théâtre vivant [...] ? La réponse est à nouveau : « Aucune ! » La vraie réponse, si Grotowski devait la donner sincèrement, est la suivante : « Les émoluments de mon ego et l'aura que j'ai créée autour de moi n'éprouvent aucun besoin d'apporter des contributions tangibles, pratiques ou même originales à l'art performatif. L'intensité de ma contemplation privée, non contestée par des arguments et non validée par des preuves logiques ou rationnelles, se suffit à elle-même⁵ ».

À l'autre extrême de cette ardente critique se trouvaient les admirateurs de Grotowski, dont certains continuaient d'espérer qu'il en revienne à la création théâtrale, et produise à nouveau des chefs-d'œuvre comparables au *Prince constant*, à *Akropolis* ou à *Apocalypsis cum figuris*. Toutefois, la réalité plus large était qu'à cette époque, les adorateurs comme les détracteurs de Grotowski

1 *Ibid.*, p. 257 : « *constructive reintegrative phase of the process* ».

2 *Ibid.*, p. 120 : « *Art as presentation* ».

3 *Ibid.* : « *not in the perception of the spectators, but in the artists who do* ». [Italiques originaux.]

4 J. NDUKAKU AMANKULOR, « Jerzy Grotowski's Divination Consultation : Objective Drama Seminar at U.C.-Irvine [La consultation de divination de Jerzy Grotowski : Le séminaire *Objective Drama* à l'Université de Californie à Irvine] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 357 : « *a performative event, [which] followed the ritual structure of an African divination consultation* ».

5 C. MAROWITZ, « Grotowski in Irvine : Breaking the Silence [Grotowski à Irvine : Briser le silence] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 354 : « *When the seminar started, the question had been put : "What is the relationship between your ideas and the living theatre as we know it in our daily practice ?" The answer was honest and unmitigated. "None !" [...] The subtext of the question is blindingly clear : apart from the fact that you inspire and edify those uninitiated students and apprentices who have come to worship you as great guru, what practical value does your work or your thinking have for the living theatre [...] ? The answer again is : "None !" The greater answer, if Grotowski were to give it truthfully, is : "The emoluments to my ego and the aura I have created about myself feel no compunction to contribute tangible, practical or even original contributions to the art of performance. The intensity of my private contemplation, unchallenged by argument and unvalidated by proofs of logic or rational evidence, is sufficient unto itself".* »

n'avaient plus rien à voir avec les foules des années soixante, à l'époque où le Théâtre Laboratoire cristallisait les tensions du champ théâtral : Grotowski, du fait de son éloignement du théâtre conventionnel, était déjà largement passé dans l'oubli des jeunes générations. Le professeur Kazimierz Braun rapporte ainsi avoir assisté à un séminaire de Grotowski à la New York University, en automne 1985, pendant lequel ce dernier répondit à des questions sur Stanislavski, posées par des étudiants trop jeunes pour avoir vu les spectacles du Théâtre Laboratoire :

Ensuite, il a passé son temps à répondre aux questions très naïves que lui posaient ces gentils gamins innocents qui ne connaissaient manifestement pas grand-chose à Stanislavski ou à Grotowski. [...] J'étais fasciné et effondré. J'étais choqué et ému. [...] Où est la foule de croyants, d'adeptes, de disciples qui écoutent, les yeux rivés sur lui ? Où sont les « paparazzi » ? [...] Où est le feu qui flambe sur la montagne, derrière sa tête, comme une auréole, alors qu'il est assis et regarde la danse sacrée de sa tribu ? [...] Où est Grotowski le maître, le gourou, le prophète ? Où est Grotowski¹ ?

La dernière phase de la recherche de Grotowski marqua ainsi un éloignement des frontières du théâtre encore plus affirmé que pendant les phases précédentes, en se situant résolument à « l'autre extrémité de la longue chaîne des arts performatifs² » – c'est-à-dire dans le travail sur l'« Art comme véhicule³ ». Cette dernière étape fut également profondément marquée par la question de la transmission, qui devint centrale dans la pensée et la pratique de Grotowski – et dans son travail avec celui qui deviendrait son héritier officiel, Thomas Richards. C'est par ailleurs pendant le travail sur *Main Action* que les liens entre le maître et le disciple ont réellement commencé à se tisser. Thomas Richards explique ainsi :

Des années plus tard, Grotowski m'a dit que le travail de création de *Main Action* avait servi de piège pour moi. Grotowski cherchait quelqu'un à qui il essaierait d'enseigner et avec qui il travaillerait directement. Ne sachant pas encore sur qui il allait concentrer ses efforts, il a utilisé cette année et cette *Action* comme un piège pour trouver le bon candidat. Bien sûr, à l'époque, aucun d'entre nous ne le savait. Ou du moins, je n'en étais pas conscient⁴.

-
- 1 K. BRAUN, « Where is Grotowski ? [Où est Grotowski?] », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 239-240 : « Afterward he spent the time answering very naive questions put to him by these nice, innocent kids who obviously did not know much about Stanislavski or Grotowski. [...] I was fascinated and crushed. I was shocked and moved. [...] Where is the cluster of believers, followers, disciples listening, all eyes on him? Where are the "paparazzi" ? [...] Where is the fire, flaring up high on the mountain, behind his head, as an aureole, while he sits looking on the sacred dance of his tribe ? [...] Where is Grotowski the master, guru, prophet ? / Where is Grotowski ? »
 - 2 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit. 120 : « the other extremity of the long chain of the performing arts ».
 - 3 *Ibid.* : « Art as vehicle ».
 - 4 T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 52 : « Years later, Grotowski told me that the work involved in the creation of the Main Action had served as a trap for me. Grotowski was looking for someone

Cette volonté de transmission, qui dans une certaine mesure avait toujours été présente dans le travail de Grotowski, fut probablement renforcée par sa découverte, en mai 1985, du fait qu'il était atteint d'une leucémie. Ayant depuis l'enfance et tout au long de sa vie eu une santé fragile, cette nouvelle rendit d'autant plus urgent son transfert à Pontedera, où il pourrait travailler à la formation de son héritier. Le programme *Objective Drama* trouva sa conclusion officielle l'année suivante, les 15 et 16 juin 1986, pendant une session de travail ouverte à quelques témoins et amis extérieurs, notamment Mercedes et André Gregory, le professeur Robert Cohen qui avait accueilli Grotowski à l'Université d'Irvine, et le critique polonais Jan Kott¹. Par la suite, malgré le départ de Grotowski pour Pontedera, un accord fut passé avec l'Université de Californie à Irvine : de 1987 à 1992, Grotowski vint chaque année diriger des séances de travail de deux semaines à Irvine, accompagné par un ou plusieurs de ses assistants – notamment James Slowiak, Maud Robart et Pablo Jimenez. En 1989 et 1990, James Slowiak dirigea des sessions préparatoires de plusieurs mois, pendant lesquelles les participants pratiquaient les actions développées pendant le programme *Objective Drama – Motions, Watching, The River, Mystery Plays* – et préparaient des fragments de structures performatives², qui étaient ensuite présentés au jugement et à l'analyse de Grotowski, pendant des sessions consultatives de deux semaines qui venaient conclure le travail³. Après cette quatrième session en 1990, James Slowiak continua de diriger annuellement des séances de travail à Irvine, mais « la participation active de Grotowski au projet devint de plus en plus périphérique⁴ ». Par ailleurs, Lisa Wolford souligne que ce prolongement du programme *Objective Drama* prit sous la direction de James Slowiak « une tournure différente, mettant l'accent sur les questions relatives au métier d'acteur, au travail du metteur en scène avec les acteurs, et à la manière dont des significations spécifiques sont créées dans la perception du spectateur⁵ » – ce qui conduisit James

who he would try to teach and with whom he would work directly. Still unsure as to who he would concentrate his efforts on, he used this year and this Action as a trap to find the right candidate. Of course, at the time none of us knew this. Or at least I was not aware of it. »

- 1 Jan Kott, qui avait précédemment écrit des articles très critiques sur la dimension mystique, la métaphysique obscure et l'absence d'engagement politique des spectacles du Théâtre Laboratoire [voir J. KOTT, « Why Should I take part in the sacred dance ? [Pourquoi devrais-je participer à la danse sacrée ?] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 134-140], fut beaucoup plus convaincu par le travail mené par Grotowski à Irvine, ce dont il témoigna dans J. KOTT, « Grotowski, or The Limit [Grotowski, ou la limite] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 306-311.
- 2 Ces structures s'appuyaient notamment sur *The Egyptian Book of the Dead [Le Livre des Morts des anciens Égyptiens]*, sur un recueil de contes pour enfants inspirés du folklore amérindien intitulé *Indian Tales [Contes Indiens]*, et sur des hymnes et des chants religieux du mouvement religieux des Shakers.
- 3 Pour une description détaillée de ces deux longues sessions de travail et des séminaires conclusifs de Grotowski, voir notamment L. WOLFORD, *Grotowski's Objective Drama Research [La Recherche de Grotowski dans le projet Objective Drama]*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996, p. 35-104.
- 4 L. WOLFORD, *Grotowski's Objective Drama Research*, op. cit., p. 102 : « *Grotowski's active participation in the project grew increasingly peripheral.* »
- 5 L. WOLFORD, « Introduction : Objective Drama, 1983-86 », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 292 : « *a different turn, emphasizing issues pertaining to the actor's craft, the work of the*

Slowiak à fonder, en 1992, avec Jairo Cuesta, le *New World Performance Laboratory* (NWPL) [Laboratoire de Performance du Nouveau Monde] à Akron, dans l'Ohio. La dernière session du programme *Objective Drama*, en août 1992, impliqua à la fois des étudiants de l'Université de Californie et des acteurs de ce groupe théâtral nouvellement formé. Dans le cadre du NWPL, James Slowiak et Jairo Cuesta prolongèrent la recherche théâtrale qu'ils avaient commencée auprès de Grotowski pendant les périodes du parathéâtre, Théâtre des Sources et du programme *Objective Drama*, en créant de nombreuses performances¹ et en dirigeant des ateliers de pratique théâtrale intitulés « *Performance Ecology* [Écologie performative²] », visant, dans la continuité du travail de Grotowski, à « renouveler la conscience des participants d'une relation directe et immédiate avec le monde extérieur³ » à travers « développement et l'exécution d'activités non narratives, non verbales, performées en relation adaptative avec un environnement donné⁴ ». Par ailleurs, le New World Performance Laboratory donna lui-même naissance à un réseau de praticiens et de groupes théâtraux dans la mouvance grotowskienne, tout comme le U-Theatre à Taïwan : en 1994, Raymond Bogban fonda le Théâtre du Labyrinthe [*Theatre Labyrinth*⁵], avec Heidi Holsinger, Joseph Lavy, Zhenya Lavy et Claudia Tatinge Nascimento – tous d'anciens acteurs du NWPL ayant participé temporairement au programme *Objective Drama* –, dans le cadre duquel développa sa propre recherche dans la lignée grotowskienne, en collaborant régulièrement avec Lisa Wolford, qui elle-même avait participé aux sessions *Objective Drama* de 1989 et 1990. Ce réseau s'étendit encore en 1997, avec la fondation du Laboratoire Culturel Nord-Américain [*North American Cultural Laboratory* (NACL⁶)] par deux anciens acteurs du Théâtre du Labyrinthe, Tannis Kowalchuk et Brad Krumholz⁷. Le NACL fut dans un premier temps accueilli par Ellen Stewart à La MaMa, avant

stage director with the actors, and the ways in which specific meanings are created in the perception of the spectator ».

- 1 Notamment *Woyzeck*, d'après Georg Büchner (1998) ; *Electra*, d'après Euripide (2001) ; *Hamlet-Machine*, d'après Heiner Müller (2001) ; *Love in the Time of Lunatics* [*L'Amour au temps des fous*] (2001) ; *Deatwatch*, d'après *Haute Surveillance* de Jean Genet (2004) ; *Frankenstein : A De-Monstration* [*Frankenstein : Une Dé-monstration*] (2007) ; *Gilgamesh : He Who Saw Everything* [*Gilgamesh : Celui qui a tout vu*] (2010) ; *Medea / I Dreamed of Rats* [*Médée / J'ai rêvé de rats*] (2014) ; *Orlando* (2014) ; et *Don Quijote* [*Don Quichotte*] (2018).
- 2 Pour une description de ces ateliers et une analyse de l'héritage de Grotowski dans la pratique du New World Performance Laboratory, voir notamment L. WOLFORD, « Re/Membering Home and Heritage : Tributaries and Continuities of Objective Drama Research [Se souvenir et incarner la maison et l'héritage : Influences et continuités de la recherche *Objective Drama*] », *Grotowski's Objective Drama Research*, *op. cit.*, p. 141-184.
- 3 *Ibid.*, p. 148 : « *renew the participant's awareness of a direct, immediate relation with the external world* ».
- 4 *Ibid.* : « *through the development and execution of nonnarrative, nonverbal activities performed in adaptive relation to a given environment* »
- 5 En 2001, le Theatre Labyrinth changea de nom pour devenir *Wishhounds*. Pour plus de précisions sur le développement de ce groupe théâtral, voir notamment K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, *op. cit.*, p. 820-822.
- 6 Voir K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, *op. cit.*, p. 857-864.
- 7 Tannis Kowalchuk et Brad Krumholz avaient par ailleurs précédemment fait partie du Primus Theatre, fondé en 1988 par Richard Fowler dans la mouvance des travaux d'Eugenio Barba, et travaillé avec Ian Watson et avec Roberta Carreri à l'Odin Teatret – ce qui témoigne des multitudes d'interconnexions dans le réseau de créateurs que nous étudions.

de s'installer dans ses propres locaux à New York, où il mène depuis lors un travail de laboratoire théâtral et organise des stages et des ateliers en s'inspirant des travaux d'Eugenio Barba et de Grotowski. Enfin, en 2000, Joseph Lavy et Zhenya Lavy quittèrent également le Théâtre du Labyrinthe, pour fonder à Seattle le *Akropolis Performance Lab* [Laboratoire Performatif *Akropolis*¹], dont le nom est évidemment emprunté au spectacle du Théâtre Laboratoire. Dans son travail, le groupe revendique également les influences de Grotowski et d'Eugenio Barba, ainsi que de Peter Brook, de Meyerhold et de Samuel Beckett. Ainsi, malgré les critiques acerbes de Charles Marowitz² et les affirmations de Grotowski lui-même, il semble que le travail mené pendant le Théâtre des Sources, en Pologne puis à l'Université de Californie ait eu une influence concrète et durable sur la manière de pratiquer, de transmettre et d'enseigner le théâtre, aux États-Unis, à Taïwan, mais également en Europe³, en Amérique du Sud⁴ et en Asie⁵ – à travers tout un réseau de groupes théâtraux interconnectés, qui accordent une place essentielle à la formation des acteurs et à la transmission des techniques performatives, développées pendant de longues années de pratique, à

1 Voir K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, op. cit., p. 822.

2 Voir C. MAROWITZ, « Grotowski in Irvine : Breaking the Silence », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 350-355.

3 Notamment avec le Groupe International l'Avventura [*Gruppo Internazionale l'Avventura*], fondé comme nous l'avons vu en février 1982 par Fausto Pluchinotta et Stefano Vercelli, dans la continuité des travaux du Théâtre des Sources, et dont la plupart des membres – Laura Colombo, Pierre Guicheney, Annet Henneman, François Kahn, François Liège et Armando Punzo – poursuivirent leur recherche individuelle après la dissolution de l'ensemble.

4 Notamment via l'Atelier d'Investigation Théâtrale [*Taller de Investigación Teatral – Theatre Research Workshop (TRW)*] fondé en 1975 à Mexico par Nicolás Núñez, qui fit partie de l'équipe internationale du Théâtre des Sources tout en menant ses propres recherches. Il développa dans son travail la notion de « théâtre anthropocosmique ». Voir notamment N. NÚÑEZ, R. J. FITZSIMONS (trad.), *Anthropocosmic Theatre: Rite in the Dynamics of Theatre [Le Théâtre anthropocosmique : Le rite dans la dynamique du théâtre]*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996 ; ainsi que D. K. MIDDLETON, « At Play in the Cosmos: The Theatre and Ritual of Nicolás Núñez [En jeu dans le cosmos : Le théâtre et le rituel de Nicolás Núñez] », *TDR*, vol. 45, n°4 (Hiver, 2001) p. 42-63. Par ailleurs, en 1986, Jaime Soriano – un ancien membre du groupe de Nicolás Núñez ayant également participé aux travaux du Théâtre des Sources, au programme *Objective Drama*, et à la session inaugurale du Workcenter of Jerzy Grotowski à Botinaccio en 1985 – fonda le Laboratoire des arts scéniques – Jerzy Grotowski [*Laboratorio de Artes Escénicas (LartES) – Jerzy Grotowski*], à Mexico, où il développa le travail commencé avec Grotowski sur la précision des actions physiques, dirigea de nombreux ateliers de formation d'acteurs, et collabora fréquemment avec le Workcenter of Jerzy Grotowski, avec Eugenio Barba, l'Odin Teatret et l'ISTA, ainsi qu'avec le Teatro Potlatch. Qui plus est, en 1991, Celina Sodré, après avoir découvert le travail d'Eugenio Barba et de Grotowski pendant la tournée de l'Odin Teatret au Brésil en 1987, puis avoir travaillé comme en tant qu'assistante de Roberto Bacci au Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale à Pontedera et participé au programme *Objective Drama*, fonda le Studio Stanislavski à Rio de Janeiro, dont la recherche et la création théâtrales s'inspirent du travail de Grotowski. Au sein du Studio Stanislavski fut créé en 2010 le Groupe Grotowski [*Grupão Grotowski*], organisant des réunions hebdomadaires pour interroger l'héritage de Grotowski, en s'appuyant notamment sur ses conférences d'anthropologie théâtrale au Collège de France.

5 En 1990, Abani Biswas, l'un des membres de l'équipe internationale du Théâtre des Sources, fonda la Maison du Théâtre [*Khele Danga – Theatre House*] à Santiniketan, en Inde, où il prolongea le travail de recherche commencé avec Grotowski à travers un projet intitulé « *The Sources' Research* [La Recherche des Sources] ». En collaborant pendant un temps avec Ramakrishna Dhar, un autre membre de l'équipe du Théâtre des Sources, il dirigea des ateliers, organisa des festivals et continua sa recherche, en rassemblant des maîtres de plusieurs disciplines performatives indiennes, notamment des musiciens *Bāuls* du Bengale, des maîtres du *kalaripayattu* du Kerala, et danseurs de temple de la tradition du *Gotipua*. Il fonda également la compagnie Milón Méla, avec laquelle il créa des performances et dirigea occasionnellement des ateliers à l'Institut Grotowski.

partir des travaux de Grotowski.

C. L'ART COMME VÉHICULE : LA QUESTION DE LA TRANSMISSION [1986 – ?]

1. Le « monastère » de Pontedera : entre ésotérisme et exotérisme

L'installation du Workcenter of Jerzy Grotowski en Italie en 1986 fut le fruit de longues relations artistiques et humaines, ainsi que d'une influence durable, qui commença dès 1965 avec la publication de l'opuscule d'Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto – Una proposta dell'avanguardia polacca*¹ – et fut ensuite renforcée par les performances du *Prince constant* au Festival des Deux Mondes [*Festival dei Due Mondi*] à Spoleto, du 2 au 8 juillet 1967, puis par l'« Université de Recherches II », dans le cadre de la Biennale de Venise, du 22 septembre au 24 novembre 1975. Le Théâtre Laboratoire servit ainsi d'inspiration et de modèle à de nombreux groupes de théâtre alternatifs en Italie, parmi lesquels se trouvait le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, fondé par Roberto Bacci en 1974, « sur la crête de la vague du mouvement des théâtres indépendants² ». Carla Pollastrelli, qui en devint la directrice adjointe en 1977, affirme que le Centre de Pontedera « est très vite devenu le chef de file de cette constellation de théâtres. Dès le début, Eugenio Barba et Jerzy Grotowski ont été les références essentielles du Centre, voire en quelque sorte ses “dieux” domestiques³ ». Dès sa fondation et au fil des années, le Centre de Pontedera établit et entretint « un lien fort et systématique avec le Théâtre Laboratoire de Grotowski et organisa des ateliers, des séminaires et des projets parathéâtraux⁴ » : *Apocalypsis cum figuris* et *Tree of People* y furent présentés en 1979⁵, Carla Pollastrelli travailla à la traduction de nombreux textes de Grotowski et de Ludwik Flaszen, et Grotowski fut accueilli à Pontedera de février à octobre 1982, après son départ de Pologne suivant le décret de la Loi Martiale. Aussi, lorsqu'en automne 1984 Grotowski revint à Pontedera et confia à ses hôtes ses déconvenues quant aux

1 E. BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto – Una proposta dell'avanguardia polacca* [À la recherche du théâtre perdu – Une proposition de l'avant-garde polonaise], Marsilio, Padoue, 1965.

2 C. POLLASTRELLI, M. SHEVTSOVA, « “Art as Vehicle” : Grotowski in Pontedera [“L'Art comme véhicule” : Grotowski à Pontedera] », *New Theatre Quarterly*, vol. 25, n°4, novembre 2009, p. 333 : « on the crest of the wave of the independent theatres movement ».

3 *Ibid.* : « very soon it became the leader of this constellation of theatres. From its beginning, Eugenio Barba and Jerzy Grotowski were the essential references for the Centre, and even something like its domestic “gods” ».

4 *Ibid.*, p. 334 : « a strong, systematic link with Grotowski's Laboratory Theatre and organized workshops, seminars, and paratheatrical projects ».

5 Du 21 au 30 juin 1979.

conditions de travail qu'il rencontrait à Irvine, Carla Pollastrelli affirme qu'il fut « tout naturel [...] de lui proposer de créer une base pour son travail à Pontedera¹ ». Elle poursuit :

En décembre de la même année, avec Roberto Bacci, nous avons entamé des discussions préliminaires pour évaluer la possibilité de créer un institut dirigé par Grotowski, avec une totale indépendance artistique ; le Centre devait assurer l'administration, la logistique et l'organisation, ainsi qu'un espace adéquat à la disposition personnelle de Grotowski. Notre proposition était une sorte de carte blanche offerte à un grand maître par un petit théâtre aux ressources limitées².

Face à une telle proposition, Grotowski n'hésita pas à mettre un terme au programme *Objective Drama*, et à quitter les États-Unis pour l'Italie. La création du Workcenter of Jerzy Grotowski fut annoncée et préparée dès l'été 1985, à travers la session de travail inaugurale à Botinaccio précédemment mentionnée, rassemblant à la fois des collaborateurs du Théâtre des Sources et des membres du programme *Objective Drama*, et la conférence de Grotowski au Cabinet Vieusseux à Florence, le 15 juillet 1985, dont est issu le texte « Tu es le fils de quelqu'un³ » – et à l'occasion de laquelle Mario Biagini rencontra pour la première fois Grotowski. Il fit partie des toutes premières personnes, avec notamment Piotr Borowski⁴, à rejoindre le Workcenter, dès la première session de sélection, peu après sa fondation en août 1986. Cette entreprise fut rendue possible par le soutien financier, administratif et logistique de nombreuses personnes et institutions parmi lesquelles, outre bien sûr le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, se trouvaient notamment l'Odin Teatret d'Eugenio Barba, le Centre International de Créations Théâtrales (CICT) de Peter Brook, le Ministère de la Culture français grâce à l'amitié de Jack Lang⁵, l'Académie Expérimentale des

1 C. POLLASTRELLI, M. SHEVTSOVA, « “Art as Vehicle” : Grotowski in Pontedera », *New Theatre Quarterly*, *op. cit.*, p. 334 : « quite natural [...] to propose that he create a base for his work in Pontedera ».

2 *Ibid.* : « In December of the same year, together with Roberto Bacci, we had preliminary talks to assess the possibility of establishing an institute directed by Grotowski, with full artistic independence; the Centre was to ensure the administration, logistics, and organization, as well as adequate space at Grotowski's personal disposal. Our proposal was a kind of carte blanche offered to a great master by a small theatre with limited resources. »

3 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, *op. cit.*, p. 13-25.

4 Piotr Borowski, qui avait précédemment participé à certaines expériences du parathéâtre et travaillé au sein du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, travailla au Workcenter de sa fondation en 1986 jusqu'en 1993. En septembre 1996, il fonda sa propre compagnie théâtrale à Varsovie, le Studium Teatralne – qui travailla en lien étroit avec l'Institut Grotowski, le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, et le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.

5 Cette amitié entre Jack Lang et Grotowski remonte aux années soixante, lorsque le futur Ministre de la Culture invita Grotowski à faire partie du jury international du Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy, qu'il dirigeait alors, en 1964 et 1965. Il assista aux représentations du *Prince constant* dans le cadre du Théâtre des Nations en 1966, d'*Akropolis* au Théâtre de l'Épée de Bois en 1968, et d'*Apocalypsis cum figuris* à la Sainte-Chapelle en 1973 – et fut invité à Wrocław pour y assister au travail du Théâtre Laboratoire. C'est par ailleurs lui qui remit à Grotowski la distinction de l'Ordre des Arts et des Lettres, le 12 septembre 1989 – et c'est encore grâce son appui que Grotowski obtint en 1990 la nationalité française. Par la suite, Jack Lang participa et présida régulièrement des événements liés à Grotowski et à son héritage en France, notamment la rencontre « Grotowski aujourd'hui », organisée par Michelle Kokosowski et Georges Banu, dans le cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), le 24 septembre 1989, au Théâtre des Bouffes du Nord ; ou bien le colloque le colloque « L'Anthropologie

Théâtres fondée par Michelle Kokosowski, la Fondation Rockefeller, l'Université de Californie à Irvine, la région de Toscane, ainsi que des donateurs et des soutiens privés – notamment André et Mercedes Gregory, qui en décembre 1986 firent un don d'une valeur de trente mille dollars au Workcenter of Jerzy Grotowski. Cette pléthore d'alliés internationaux illustre une nouvelle fois, de manière extrêmement concrète, l'importance des liens humains au sein de la « tribu » que nous étudions. Thomas Richards souligne ainsi : « [Grotowski] était un metteur en scène connu dans le monde entier, et après, il a pu poursuivre ses recherches, en laissant en quelque sorte de côté la performance publique, tout en maintenant une relation avec les sources de financement pour créer la possibilité de continuer¹ ». La renommée conquise par Grotowski en une décennie, pendant les années soixante, lui permit ainsi de poursuivre son travail pendant le reste de sa vie, en s'appuyant sur tout un réseau d'alliés internationaux. L'année suivant la fondation du Workcenter eurent lieu deux rencontres, dans lesquelles Grotowski présenta publiquement les nouvelles orientations de sa recherche. La première eut lieu les 14 et 15 février 1987, à Pontedera, rassembla de nombreux compagnons de route de longue date du travail de Grotowski, notamment Eugenio Barba, Jennifer Kumiega, Raymonde Temkine et Jacques Chwat. Les notes prises par Georges Banu au cours de cette rencontre servirent de base au texte intitulé « Le Performer² », publié la même année dans le livret de présentation du Workcenter. Lors de la seconde, qui eut lieu le 14 mars à Florence, Peter Brook prononça un discours intitulé « Grotowski, l'Art comme véhicule³ », qui fut également repris dans ce livret, et fournit à Grotowski la formule qui deviendrait l'emblème de cette dernière étape de sa recherche. Dans ce discours, Peter Brook souligna l'importance historique du Théâtre Laboratoire, qui dans les années soixante était « comme une lumière, comme un phare, pour montrer que, dans le théâtre, il était possible d'atteindre un niveau supérieur plus profond, plus intense⁴ » – ce qui donna naissance à des multitudes de disciples auto-proclamés :

Je me souviens, il y a quelques années, il y avait à l'aéroport de Paris un [...] aiguilleur du ciel. Quand, après son travail, [...] il rentrait chez lui dans la banlieue, ce type donnait des cours Grotowski. Alors, je ne peux pas vous dire, c'était peut-être quelqu'un d'extrêmement qualifié qui

théâtrale selon Jerzy Grotowski », organisé à l'occasion de l'Année Grotowski décrétée par l'UNESCO en 2009, dix ans après la mort de Grotowski et cinquante ans après la fondation du Théâtre Laboratoire. Voir J. Lang, « Le souvenir de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 19-22. Michelle Kokosowski joua par ailleurs un rôle important dans le tissage et l'entretien des liens vivants et continus entre Jack Lang et Grotowski.

1 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) [Le point-limite de la performance (Fragments)] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 458 : « he was a stage director who was known all over the world, and after, he could continue his research, in some way leaving public performance behind, and still maintain a relationship with funding sources to create the possibility to continue ».

2 Voir J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 53-57.

3 Voir P. BROOK, « Grotowski, l'Art comme véhicule », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 49-52.

4 *Ibid.*, p. 49-50.

transmettait quelque chose d'essentiel à deux ou trois personnes. Mais peut-être était-ce juste quelqu'un qui ayant vu atterrir un avion de la compagnie polonaise Lot se sentait spécialiste en affaires polonaises et donc aussi en travail de Grotowski¹ ?

Toutefois, après cette étonnante anecdote, Peter Brook souligne que l'éloignement du théâtre de représentations a rendu la recherche de Grotowski « plus mystérieuse et plus complexe² », ce qui le pousse à poser « une question tout à fait réelle : qu'est-ce que ce travail a à faire avec le théâtre s'il n'y a plus de représentation³ ? ». Cette réflexion de Peter Brook, qui parle en tant que metteur en scène, démontre la persistance des « attentes *théâtrales*⁴ » qui entouraient la pratique de Grotowski, plus de deux décennies après son départ du théâtre. Pour répondre à ces attentes, Peter Brook compare l'influence que peut exercer Grotowski sur le théâtre à celle de Gordon Craig, « car il y a peu de personnes qui aient eu une influence si directe et de si longue durée dans la totalité du théâtre de notre siècle que Gordon Craig⁵ ». Il ajoute :

Et cette influence est passée à travers deux ou trois choses, que *seule une toute petite quantité de personnes a lues ou vues*, mais c'était des choses extraordinaires. La qualité de la recherche de cet homme a créé une influence qui a traversé le monde. Car le monde du théâtre est très intuitif et, s'est sa grande qualité, très capable d'appréhender ce qui est dans l'air. Les grandes influences, si elles sont fortes, pénètrent vite et vont très loin. C'est pour cela que je peux dire que le travail à Pontedera concerne et touche le monde du théâtre. [...] Si nous nous sommes associés, en tant que Centre International de Créations à Paris avec le Centre de Grotowski, c'est parce que nous sommes absolument convaincus qu'il y a *une relation vivante et permanente à établir entre le travail caché de recherche et la nourriture immédiate que cela peut donner au travail public*⁶.

En 1990, Eugenio Barba, invité avec quelques membres de l'ISTA, dont Ferdinando Taviani, à être témoin du travail du Workcenter, se posa une question similaire à celle de Peter Brook : « On m'a dit que ce n'était pas un spectacle et pourtant, *hic et nunc*, j'observe des “personnes qui agissent”. Si ce qui se passe ne concerne qu'eux seuls, qu'est-ce que je fais ici ? Pourquoi ai-je été invité et pourquoi suis-je venu⁷ ? ». La réponse à ces interrogations est paradoxale : si la dernière

1 *Ibid.*, p. 49.

2 *Ibid.*, p. 50.

3 *Ibid.*

4 S. BENNETT, *Theatre Audiences : A Theory of Production and Reception [Les publics de théâtre : Une théorie de la production et de la réception]*, Routledge, New York, 1990, p. 16 ; cité dans L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 11 : « *theatrical expectations* ». [Italiques originaux.]

5 Voir P. BROOK, « Grotowski, l'Art comme véhicule », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 51.

6 *Ibid.* [Nous soulignons.]

7 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Une poignée d'eau », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, *op. cit.*, p. 153. Le sémiologue du théâtre Patrice Pavis commenta de même : « [...] on ne peut pas ne pas

phase du travail de Grotowski s'inscrit résolument à l'opposé du théâtre de présentation, elle fut également la période pendant laquelle se tissèrent le plus de liens concrets et volontaires avec la pratique théâtrale contemporaine – malgré un apparent retrait du monde, qui valut au Workcenter de fréquentes associations romantiques à un « monastère¹ » ou à un « espace sanctifié² », incarnant le fantasme d'une création et d'une recherche pures et libérées de toutes les contraintes quotidiennes, comme le souligne Lisa Wolford :

Pendant les années où je travaillais dans le programme *Objective Drama* à [...] Irvine et plus tard dans le cadre du New World Performance Laboratory de James Slowiak et Jairo Cuesta, le mot « Pontedera » en vint à revêtir une signification presque mythique. Mes collègues et moi considérions tous ceux qui venaient de là avec une touche de fascination et d'émerveillement, presque de révérence. [...] À dix mille kilomètres de là, notre image du Workcenter était ornée de toutes sortes d'illusions paradisiaques. Là-bas, les problèmes auxquels nous étions confrontés, le manque d'argent et la pression du temps, ne s'appliquaient sûrement pas³.

Toutefois, en se rendant sur place, la chercheuse fut confrontée à « la vérité évidente que la vie est la vie et que le travail est le travail⁴ », et put constater que la réalité ne correspondait pas l'image quasi-mythologique qu'elle s'était construite : s'il est vrai que le Workcenter jouissait de nombreux soutiens et d'un cadre de travail favorable à la recherche, dans un petit hameau à l'écart de Pontedera, isolé de tout contact ; « ce que les personnes extérieures pouvaient considérer comme un “ascétisme spirituel”, [était] en fait le résultat direct de circonstances financières difficiles⁵ ». Les

raconter (de même qu'on ne peut pas ne pas communiquer) : telle est la grande découverte de la nouvelle narratologie et de l'anthropologie du récit [...]. Cette hypothèse de bon sens est en contradiction avec la conception des Actions telles que les concevait Grotowski dans la dernière phase de sa recherche [...]. Quoi qu'il en pense, l'acteur, ou plutôt le *doer*, “l'actuant”, raconte toujours une histoire que le spectateur, ou plus exactement le témoin, reconstitue et se raconte, s'il veut maintenir le contact et l'intérêt avec la performance. *Doers* comme témoins effectuent donc leur propre montage à partir des éléments du récit. » P. Pavis, « Grotowskienne (postérité ...) », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 342.

1 L. WOLFORD, « Introduction : Art as Vehicle, 1986 – », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 371 : « monastery ».

2 *Ibid.*, p. 372 : « sanctified space ».

3 *Ibid.*, p. 373 : « During the years when I was working in *Objective Drama* at [...] Irvine and later as part of James Slowiak and Jairo Cuesta's New World Performance Laboratory, the word “Pontedera” came to have almost a mythical significance. My colleagues and I regarded anyone who came from there with a touch of awe and wonder, almost reverence. [...] From seven thousand miles away, our image of the Workcenter was ornamented with all manner of paradisiacal illusions. Surely there the problems we struggled with, the lack of money and the pressures of time, didn't apply. »

4 *Ibid.* : « the obvious truth that life is life and work is work ». Elle ajoute : « [...] mais d'une manière étrange, j'ai été ravie lorsque [...] j'ai vu deux des soi-disant “moines” se lancer dans une dispute parfaitement banale dans la cuisine, qui s'est terminée par le départ de l'un d'entre eux vers sa chambre en grognant à l'autre “Ferme-la !” ». *Ibid.* : « [...] but in a strange way it delighted me when [...] I saw two of the so-called “monks” break in a perfectly mundane squabble in the kitchen which ended up with one man storming to his room and growling at the other to “Shut up !” ».

5 *Ibid.*, p. 372 : « things that outsiders may have tended as “spiritual ascetism”, [were] in fact a direct result of straitened financial circumstances ».

conditions de vie étaient très spartiates, et les personnes qui étaient sélectionnées pour travailler au Workcenter¹, pour une durée minimale d'un an, devaient subvenir à leurs propres besoins financiers pendant toute la période de leur séjour. Qui plus est, les membres du Workcenter travaillaient généralement de dix à douze heures par jour², six jours par semaine, et ne pouvaient donc pas travailler à côté : ils étaient par conséquent entièrement dépendants de leurs ressources personnelles, de bourses d'études ou de financements extérieurs. Dans ses premières années d'existence, le Workcenter comptait une vingtaine de membres, divisés en deux groupes de travail, nommés pragmatiquement *Upstairs Group* [Groupe du haut] et *Downstairs Group* [Groupe du bas] en fonction de l'étage auquel ils travaillaient respectivement. Le *Downstairs Group* était dirigé par Thomas Richards, qui y développa un travail sur les chants de tradition afro-caribéenne ainsi que sur d'anciens textes religieux appartenant à ce que Grotowski appelait le « berceau de l'Occident³ ». Le *Upstairs Group* fut dans un premier temps dirigé par James Slowiak⁴, qui avait été l'assistant principal de Grotowski pendant le programme *Objective Drama*, puis par Maud Robart, qui rejoignit le Workcenter en 1987, jusqu'à la dissolution du *Upstairs Group* en 1993, du fait de

1 Des sessions de sélection eurent lieu tous les ans, dirigées par Thomas Richards et d'autres membres principaux du Workcenter (notamment, aux commencements, James Slowiak et Maud Robart, puis Mario Biagini). Les candidats participaient à séances de travail dirigées par ces *leaders*, en pratiquant notamment *Motions* et des exercices dérivés de l'action *Watching* du programme *Objective Drama*.

2 Zbigniew Osinski précise : « On travaille dix heures par jour, voire plus - autant que nécessaire. Souvent, c'est quinze ou seize heures par jour. » Z. OSIŃSKI, « Grotowski Blazes the Trails : From Objective Drama to Art as Vehicle », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 390 : « One works ten hours a day and more - as much as is necessary. Often it is fifteen or sixteen hours a day. »

3 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 130 : « *the cradle of the Occident* ». Grotowski explique, dans la suite du texte : « En parlant par approximation, sans prétention à la précision scientifique, le berceau de l'Occident comprenait l'Égypte ancienne, la terre d'Israël, la Grèce et la Syrie ancienne. Il existe, par exemple, des éléments textuels dont on ne peut déterminer l'origine, si ce n'est le fait de leur transmission par l'Égypte, mais il en existe aussi une version en grec. Les chants initiatiques que nous utilisons (aussi bien ceux d'Afrique noire que ceux des Caraïbes) sont enracinés dans la tradition africaine ; nous les abordons dans le travail comme une référence à quelque chose qui vit en Égypte ancienne (ou dans ses racines), nous les abordons comme appartenant au berceau. » *Ibid.* : « *Speaking by approximation, without pretense of scientific precision, the cradle of the Occident included Ancient Egypt, the land of Israel, Greece, and Ancient Syria. There exist, for example, textual elements of which the origin cannot be determined, save for the fact of their transmission through Egypt, but there also exists a version in Greek. The initiatic songs which we use (both those of Black Africa and those of the Caribbean) are rooted in the African tradition; we approach them in the work as a reference to something living in Ancient Egypt (or in its roots), we approach them as belonging to the cradle.* » Cette notion, fort vague, permettant à Grotowski d'affirmer une origine commune aux chants de tradition afro-caribéenne, aux textes sacrés coptes et à l'Évangile selon Thomas, « sans prétention à la précision scientifique », semble essentiellement fondée sur des intuitions et des aspirations personnelles – comme c'était le cas pour le soi-disant ancêtre de Grotowski ayant vécu en Haïti : l'important n'était en dernier lieu pas la vérité historique de telles affirmations, mais la manière dont elles pouvaient nourrir la pratique et la recherche. Thomas Richards décrit ainsi ce « berceau de l'Occident » comme « une ligne dont Grotowski a l'intuition qu'elle a quelque chose en commun avec l'Égypte ancienne, voire des racines hypothétiques qui la précèdent ». T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 452 : « *a line that Grotowski intuitively has something in common with ancient Egypt or even maybe hypothetical roots preceding it* ».

4 James Slowiak quitta le Workcenter en 1989 pour retourner aux États-Unis, où commença à enseigner le théâtre à l'Université d'Akron, en Ohio, et dirigea comme nous l'avons vu deux sessions de travail de plusieurs mois dans le prolongement du programme *Objective Drama* à Irvine, avant de fonder en 1992 le New World Performance Laboratory avec Jairo Cuesta.

profondes difficultés financières¹. Son travail s'inscrit dans une certaine mesure dans le prolongement du programme *Objective Drama* : elle dirigea des actions fondées sur des chants de tradition haïtienne et la marche-danse *yanvalou*, ainsi que sur des fragments du *Livre des Morts des anciens Égyptiens* et de *l'Évangile selon Thomas*. Elle travailla également à une réélaboration des « exercices plastiques » et des « exercices corporels » développés dans les années soixante par les acteurs du Théâtre Laboratoire. Grotowski affirme ainsi que l'un des pôles essentiels du travail du Workcenter était la « formation (au sens d'éducation permanente), dans le domaine du chant, du texte, des actions physiques (analogues à celles de Stanislavski), des exercices “plastiques” et “physiques” pour les acteurs² ». Ainsi, les éléments de base du travail du Workcenter étaient, concrètement, « les mêmes que les éléments de base du jeu d'acteur³ » : l'entraînement portait essentiellement sur la maîtrise du corps et de la voix, sur le rythme et la composition du mouvement, sur la « découverte et la structuration de points de contact entre les partenaires de jeu⁴ », sur la création d'un « flux d'impulsions organique mais structuré⁵ », et sur la création et le montage d'une partition psychophysique qui puisse être répétée « des centaines de fois, en conservant à chaque fois sa précision et son processus véritablement vivant⁶ ». Thomas Richards remarque par ailleurs que les membres du Workcenter étaient « presque exclusivement des acteurs⁷ ». Ainsi, si les objectifs de l'Art comme véhicule et de l'Art comme présentation se situent à l'opposé l'un de l'autre sur la « longue chaîne des arts performatifs⁸ » – le montage de l'action s'effectuant, pour le premier cas, dans les acteurs, et dans les spectateurs pour le second – Grotowski considérait en dernier lieu que les deux extrémités de cette chaîne devaient, comme nous l'avons précédemment évoqué, « rester en contact – d'une manière ou d'une autre⁹ » :

Un passage entre elles devrait être possible : des découvertes techniques, de la conscience artisanale ... Il faut que tout cela puisse passer, si nous ne voulons pas être complètement coupés

-
- 1 Le *Upstairs Group* fut dissous le 22 décembre 1993, du fait d'une importante restriction du budget alloué par le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, à cause de la crise financière qui frappait l'Italie à cette période. Après son départ du Workcenter, Maud Robart s'installa en France où elle dirigea des ateliers de pratique intitulés « L'Esprit du chant » – notamment au Centre artistique de Las Téoulères, fondé en 2000 à Castelnau-d'Auzan, dans le sud-ouest de la France, où sont également régulièrement organisés des stages dirigés par Katharina Seyferth et Ryszard Nieoczym.
 - 2 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 121 : « formation (in the sense of permanent education), in the field of song, of text, of physical actions (analogous to those of Stanislavski), of the “plastic” and “physical” exercises for actors ».
 - 3 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 440 : « the same as the basic elements of acting ».
 - 4 *Ibid.* : « the discovery and structuring of points of contact between acting partners ».
 - 5 *Ibid.* : « organic but structured flow of impulses ».
 - 6 *Ibid.* : « hundreds of times and each time maintaining its precision and truly alive process ».
 - 7 *Ibid.* : « almost exclusively actors ».
 - 8 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 120 : « the long chain of the performing arts ».
 - 9 *Ibid.*, p. 134 : « remain in contact – in one way or another ».

du monde. [...] Les deux extrémités de la chaîne [...] doivent exister : l'une visible – publique – et l'autre presque invisible. Pourquoi dis-je « presque » ? Parce que si elle était entièrement cachée, elle ne pourrait pas donner vie aux influences anonymes. Pour cela, elle doit rester invisible, mais pas entièrement¹.

Aussi, après deux ans de travail dans le secret et l'isolement le plus total, de petits groupes de personnes commencèrent à être invités à être témoins du travail mené au Workcenter. Parmi ces premiers témoins se trouvèrent notamment Ferdinando Taviani, Zbigniew Osiński, et Carla Pollastrelli – qui souligne qu'elle-même ne put assister à ce travail qu'en 1988, alors qu'elle était la directrice exécutive du Workcenter. Elle ajoute : « En ce qui me concerne, ce fut un choc – le choc que l'on ressent lorsqu'on est confronté à une rigueur absolue, à un savoir-faire impeccable, à une découverte du potentiel encodé dans la présence organique de l'être humain, et à une forme d'art inconnue² ». La plupart des témoignages concordent sur cette dimension de « choc » : Ferdinando Taviani souligne ainsi la « stupéfaction partagée [des témoins], face à des actions si rigoureuses qu'elles revêtent un caractère presque absolu³ ». De même, Lisa Wolford, après avoir assisté à *Downstairs Action*, la structure performative développée par Thomas Richards avec le *Downstairs Group*, affirma :

[...] je me souviens que pendant plusieurs heures après, je n'arrivais littéralement pas à parler, à former des mots, même en pensée. L'impact de la vibration dans le travail des actants sur les chants rituels (appelez-le émotionnel, physiologique, comme vous voulez), la puissance des actions développées autour de ces chants, l'intensité concentrée de la performance – tout cela a ouvert quelque chose en moi⁴.

1 *Ibid.*, p. 134-135 : « *A passage between them should be possible: of the technical discoveries, of the artisanal consciousness ... It is needed that all this can pass along, if we don't want to be completely cut off from the world. [...] Both extremities of the chain [...] should exist: one visible – public – and the other almost invisible. Why do I say “almost”? Because if it were entirely hidden, it could not give life to the anonymous influences. For this, it should remain invisible, but not entirely.* »

2 C. POLLASTRELLI, M. SHEVTSOVA, « “Art as Vehicle” : Grotowski in Pontedera », *New Theatre Quarterly*, *op. cit.*, p. 335 : « *As far as I am concerned, it was a shock – the shock we feel when we are confronted with absolute rigour, impeccable craftsmanship, a discovery of the potential encoded in the human being's organic presence, and with an unknown form of art.* »

3 F. TAVIANI, « Commento a il Performer [Commentaire du Performer] », *Teatro e Storia*, vol. 3, n°2, 1988, p. 270 ; cité et traduit en anglais dans L. WOLFORD, « Introduction : Art as Vehicle, 1986 – », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 374 : « *shared astonishment, to be faced with actions so rigorous as to assume an almost absolute character* ».

4 L. WOLFORD, « Introduction : Art as Vehicle, 1986 – », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 373 : « *[...] I remember that for hours afterward I literally could not speak, could not form words, even in thought. The impact of the vibration in the doers' work on ritual songs (call it emotional, physiological, as you will), the power of the actions developed around them, the concentrated intensity of performing - all these opened something in me.* »

Après cette première phase de fermeture nécessaire à la concentration et à l'élaboration d'un travail extrêmement exigeant, le Workcenter commença donc à établir des contacts réguliers avec des témoins, mais également avec des acteurs et des groupes de théâtre extérieurs, invités à des séances d'échanges de quelques jours, fondées sur « l'observation réciproque du travail créatif¹ » de chacun des groupes, afin que « l'Art comme véhicule, plus ou moins isolé, [puisse] encore maintenir une relation vivante dans le domaine du théâtre, à travers la présence unique de collègues de la profession² ». Cette dissémination « semi-clandestine³ » devait selon Grotowski rester « informelle et discrète⁴ » :

Ces réunions n'étaient pas organisées par voie de presse ou par demande écrite. Les réunions étaient protégées de toute publicité, et seuls le groupe visiteur et le groupe hôte y participaient, sans autre témoin extérieur. [...] Aucun groupe qui se présentait de lui-même [n'était accepté], seulement ceux que nous trouvions par nos propres moyens ; aucune bureaucratie, aucune mécanique dans la façon dont nous trouvions une compagnie invitée⁵.

Par ailleurs, ces rencontres étaient généralement brèves – de deux à trois jours d'échanges – pour éviter volontairement d'être assimilées à des stages ou à des formations⁶ : l'objectif n'était pas de

1 L. WOLFORD, « Introduction : Art as Vehicle, 1986 – », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 371 : « *reciprocal observation of the creative work* ».

2 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 132 : « *Art as vehicle, more or less isolated, can still maintain an alive relation in the field of theatre, through the unique presence of colleagues of the profession.* »

3 K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, op. cit., p. 789 : « *semi-clandestine* ».

4 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 131 : « *informal and discreet* ».

5 *Ibid.*, p. 134 : « *These meetings were not organized by means of the press or by written request. The meetings were protected from any kind of publicity, and only the visiting group and the hosting group took part, without any other external witness. [...] No group which presented itself on its own, only those which we found through our own means; no bureaucracy, no mechanicity in the way in which we came to find an invited company.* »

6 Le Workcenter organisa tout de même plusieurs éléments dont la forme était bien plus proche de celle d'un stage. Ainsi, en juillet 1987, un atelier international d'un mois fut organisé au Château de l'Hermitage, en Belgique, auquel participèrent des compagnies belges, françaises, hollandaises, suisses et allemandes. Parmi ces compagnies se trouvait notamment le Ballatum Théâtre, fondé en 1983 par Éric Lacascade et Guy Alloucherie. Éric Lacascade fut invité quelques mois plus tard au Workcenter pour y être témoin de *Action* ; et à nouveau en 1989 pour un long séminaire de Grotowski sur l'art de la mise en scène. Cette rencontre avec le travail de Grotowski le marqua durablement dans sa pratique théâtrale, le poussant à considérer la représentation non plus comme la finalité, mais comme l'un des éléments de son travail théâtral, qui s'articula autour de longues périodes de laboratoire et de recherche. Par ailleurs, après avoir pris la direction du Centre Dramatique National de Normandie, à Caen, en 1997, il accueillit régulièrement des interventions, des conférences, des présentations d'*Action* et des séminaires pratiques du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, qui se poursuivirent après la mort de Grotowski en 1999, notamment dans le cadre du projet *Tracing Roads Across* entre 2003 et 2006. Cette collaboration prolongée explique, avec l'installation du Fonds Grotowski à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), un ancrage particulier de l'héritage de Grotowski à Caen. Pour un témoignage personnel de l'influence de Grotowski sur son propre travail théâtral, voir notamment É. LACASCADE, *Au Cœur du réel*, Actes Sud, Arles, 2017. De même, en 1988, à l'initiative de la Région Toscane, qui finançait en partie le Workcenter, Grotowski dirigea un cours de formation professionnelle de trois mois pour de jeunes acteurs italiens et européens.

convertir ou de « changer les objectifs des autres¹ », mais simplement d'établir un contact, une communication, et en quelque sorte de se laisser « voler » des éléments du travail par ceux qui en ressentiraient le besoin et la nécessité dans leur propre chemin créatif. Grotowski précisa ainsi : « [...] si l'on fait des efforts pour exercer une influence, il y a le danger de la mystification. Je préfère donc ne pas avoir de tels élèves qui apportent au monde la Bonne Nouvelle² ». C'est la raison qui le poussa à affirmer :

Il n'y a pas longtemps, quelqu'un m'a demandé : « Voulez-vous que le Centre Grotowski continue après votre disparition ? » J'ai répondu « non » simplement parce que j'ai répondu à l'intention de la question ; il me semblait que l'intention était : « Voulez-vous créer un Système qui s'arrête au point où vos recherches se sont arrêtées, et qui ensuite soit enseigné ? ». À cela, j'ai répondu « non³ ». Mais je dois reconnaître que si l'intention avait été : « Voulez-vous que cette tradition, qu'en un certain lieu et un certain temps vous avez rouverte, voulez-vous donc que cette recherche sur l'Art comme véhicule, que quelqu'un la continue ? », je ne pourrais pas répondre par le mot « non⁴ ».

Richard Schechner commente ainsi cette formulation pour le moins alambiquée : « C'est Grotowski dans ce qu'il a de plus glissant. Au lieu de dire “oui, je veux que quelqu'un la continue”, il répond par une double négation, ce qui ouvre toutes sortes de possibilités⁵ » – et qui témoigne, une nouvelle fois, de sa résistance à toute catégorisation et à toute simplification de son travail et de sa recherche, adoptant comme toujours une position de « *Trickster* ». Nous reviendrons sur cette notion essentielle de tradition en tant que recherche au terme de notre étude.

1 *Ibid.*, p. 132 : « *change the objectives of others* ».

2 *Ibid.*, p. 134 : « [...] *if we make efforts to exert an influence, there is the danger of mystification. I prefer therefore to not have such pupils who bring the world the Good News.* »

3 Grotowski insista à de nombreuses reprises sur la nécessité, pour qu'une tradition reste vivante, de continuer à évoluer : « La transmission est quand elle est. Vouloir la contrôler, même du tombeau, c'est vouloir prolonger artificiellement sa propre vie. Je vais mourir physiquement et ... non. Des gens intelligents comme Khrishnamurti ont succombé à cette faiblesse à la fin de leur vie ... ». J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

4 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 133 : « *Not long ago someone asked me: “Do you want the Center of Grotowski to continue after you disappear?” I responded “no” simply because I responded to the intention of the question; it seemed to me the intention was: “Do you want to create a System which stops at the point your research stopped, and that then becomes taught?” To this I responded “no.” But I must acknowledge that if the intention had been: “Do you want that this tradition, which in a certain place and a certain time you have reopened, do you want therefore that this research on Art as vehicle, that someone continue it?” I would not be able to respond with the word “no.”* »

5 R. Schechner, « Grotowski and the Grotowskian [Grotowski et les grotowskiens] », TDR, vol. 52, n°2 (Été, 2008), *Re-Reading Grotowski*, p. 12 : « *This is Grotowski at his slipperiest. Instead of saying “yes, I want someone to continue it” he replies with a double negative, which opens all kinds of possibilities.* »

À la mort de Grotowski, le 14 janvier 1999, plus de cent-cinquante groupes de théâtre du monde entier avaient participé à ce genre d'échanges et de rencontres dans le travail avec le Workcenter, qui se prolongeaient généralement par de longues soirées festives. Parmi ces compagnies et ces personnes se trouvaient notamment Eugenio Barba, Ferdinando Taviani, Roberto Bacci et le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale bien évidemment, ainsi que l'Atelier d'Investigation Théâtrale [*Taller de Investigación Teatral – Theatre Research Workshop (TRW)*] fondé en 1975 par Nicolás Núñez¹ – qui comme nous l'avons vu avait fait partie de l'équipe internationale du Théâtre des Sources – ; et l'École d'art dramatique de Moscou, fondée et dirigée par le maître russe Anatoli Vassiliev, qui après sa première rencontre avec le Workcenter, le 25 février 1989, en devint l'un des principaux alliés internationaux, dans une relation d'échange soutenu et d'admiration mutuelle qui se prolongea jusqu'à la dissolution du Workcenter². Lisa Wolford rapporte ainsi, à propos de l'intervention d'Anatoli Vassiliev qui vint clore le symposium international organisé par Grotowski et Roberto Bacci à São Paulo, au Brésil, entre septembre et octobre 1996³, au cours duquel Grotowski présenta officiellement Thomas Richards comme son héritier au monde théâtral :

Décrivant sa première rencontre avec les recherches menées à Pontedera, Vassiliev parla de

1 Cette rencontre eut lieu en janvier 1991.

2 Après cette première rencontre, Anatoli Vassiliev et ses acteurs revinrent au Workcenter du 28 avril au 2 mai 1990, puis du 5 au 14 juillet 1991 dans le cadre d'une rencontre intitulée « *Slavic Pilgrimage [Pèlerinage slave]* ». Par ailleurs, Anatoli Vassiliev fut régulièrement invité à participer à des événements organisés par ou autour de Grotowski, notamment les « Rencontres avec Jerzy Grotowski et Anatoli Vassiliev » organisées par Michelle Kokosowski, Georges Banu et Alain Crombecque, du 3 au 7 juillet 1996, dans le cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET) à Paris ; et au symposium international autour de l'œuvre de Grotowski et Thomas Richards à São Paulo, entre septembre et octobre 1996. Après la mort de Grotowski, le maître russe resta un allié fidèle du Workcenter, et participa de manière intensive à l'ambitieux projet international *Tracing Roads Across [Tracer des chemins de traverse]*, de 2003 à 2006. Il fut par ailleurs l'un des invités d'honneur de la résidence *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin à Paris en juillet 2019, et c'est par une table ronde entre Anatoli Vassiliev, Thomas Richards et Mario Biagini, le 6 juillet 2019, que se termina le programme de cette résidence – comme cela avait été le cas lors du symposium de São Paulo. Lisa Wolford commente, à propos de cette conférence de São Paulo : « Grotowski a toujours été un organisateur très minutieux, et il a structuré la conférence de manière à ce que le metteur en scène russe Anatoli Vassiliev soit le dernier orateur. [...] Dès que Vassiliev a commencé à parler, la qualité de l'attention parmi les quelque 3000 participants assis dans la salle est devenue plus concentrée, plus électrique. Il a parlé d'une manière directe et sans prétention, clairement du point de vue d'un metteur en scène, mais aussi avec une forte appréciation des aspects les plus ineffables de l'œuvre de Grotowski. » L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 18 : « *Grotowski was always a very careful organizer, and he structured the conference in such a way that Russian director Anatoly Vassiliev was the final speaker. [...] From the moment Vassiliev began to speak, the quality of attention among the 3000 or so participants seated in the room became more focused, more electric. He spoke in a straightforward, unpretentious manner, clearly from the perspective of a stage director, but also with a strong appreciation for the more ineffable aspects of Grotowski's work.* » Le fait de positionner l'intervention d'Anatoli Vassiliev en conclusion du programme avait ainsi pour fonction d'ouvrir et de prolonger le dialogue entre la pratique du Workcenter et le théâtre de présentations, en donnant la parole à un grand metteur en scène. Cette intention fut reproduite en 2019 à l'Espace Cardin – ce qui témoigne à la fois de la longévité des liens tissés dans ces échanges, et de la volonté maintenue par le Workcenter de garder un contact avec le champ théâtral.

3 À cet événement, en plus des acteurs du Workcenter, participèrent notamment Georges Banu, Ang Gey Pin, Michelle Kokosowski, Jean-Marie Pradier, Carla Pollastrelli et Anatoli Vassiliev.

l'expérience de s'être trouvé devant une porte qui semblait, de l'extérieur, être fermée, mais à travers laquelle il fut autorisé à entrer. [...] Il parla de sa faim, après avoir été admis, de revenir là-bas, de franchir à nouveau le seuil de la porte – et, avec beaucoup d'humour et d'ironie, il raconta les différentes tactiques et machinations qu'il employa pour être autorisé à revoir le travail¹ [...].

Par ailleurs, ces rencontres n'étaient pas à sens unique : au-delà d'ouvrir la possibilité d'une pollinisation et d'une germination du travail mené au sein de l'Art comme véhicule dans le champ théâtral contemporain, ces échanges de travail avaient également une valeur et un intérêt très concrets pour le Workcenter. En effet, tout comme, dans les années soixante, les spectacles du Théâtre Laboratoire étaient des « œuvres-tests² », dont la confrontation avec un public permettait de vérifier, de valider ou d'invalider la qualité du travail de recherche accompli dans le secret du Laboratoire ; de la même façon, ces rencontres du Workcenter servaient de « test [...] au niveau de l'artisanat³ ». Comme nous l'avons vu, si les objectifs de l'Art comme véhicule différaient de ceux de l'Art comme présentation, ils reposaient sur les mêmes moyens artisanaux : la rencontre avec des témoins extérieurs et des « collègues de la profession⁴ » permettait ainsi au Workcenter de vérifier

1 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 18-19 : « Describing his first encounter with the research conducted in Pontedera, Vassiliev spoke about the experience of having come upon a door that seemed, from the outside, to be closed, but through which he was allowed to enter. [...] He spoke about his hunger, after having been admitted, to return here, to pass through the doorway again - and, with much humour and irony, he related the different tactics and machinations he employed to be allowed to see the work again [...]. » Cette image de la porte fermée, recelant un mystère, n'est pas sans rappeler une histoire que Grotowski aimait à raconter, à propos du Vieil-Homme-Coyote [*Coyote Old Man*], une figure de sage *Trickster* de la mythologie amériennienne, à laquelle Lisa Wolford rapporte qu'il s'identifiait volontiers : « Le personnage du Coyote [...] est un reclus rusé, ancien et sage, peu enclin à partager le savoir secret dont il est le gardien. Lorsque le jeune petit-fils de Coyote, Petit-Garçon-Renard, arrive chez lui et demande la permission d'entrer, le vieil homme le décourage : "Tu ferais mieux de continuer à voyager. Va dans un autre endroit. Personne n'est venu ici depuis très, très longtemps. [...] Je te le dis, tu ne peux pas entrer dans cette maison parce qu'il n'y a pas de porte". Grotowski attira notre attention sur la relation entre le vieil homme et le garçon, qui s'efforce avec persistance d'être accepté comme l'apprenti de Coyote [...]. Dans ce cas, observe Grotowski, le processus d'initiation est entièrement dé-sentimentalisé car Coyote, en tant que maître, conserve les qualités du *Trickster* – on ne peut jamais être certain qu'il dit la vérité. Puis Grotowski a souri de son merveilleux sourire, le sourire de Coyote, comme pour nous avertir que nous devrions, nous aussi, rester vigilants. » L. WOLFORD, « Approaching Coyote Old Man [Approcher le Vieil-Homme-Coyote] », *Grotowski's Objective Drama Research*, op. cit., p. 140 : « The character of Coyote [...] is a wily recluse, ancient and wise, reluctant to share the secret knowledge of which he is the keeper. When Coyote's young grand-son, Little Boy Fox, arrives at his house and asks permission to enter, the old man discourages him : "You'd better keep traveling. Go to some other place. Nobody's been here for a long, long time. [...] I tell you, you can't get into this house because there is no door". Grotowski drew our attention to the relationship between the old man and the boy, who persistently strives to be accepted as Coyote's apprentice [...]. In this instance, Grotowski observed, the process of initiation is entirely desentimentalized because Coyote as the Master retains the qualities of the *Trickster* – one can never be certain whether he speaks the truth. Then Grotowski smiled his wonderful smile, Coyote's smile, as if to caution that we, too, should remain vigilant. » Ce récit témoigne, une nouvelle fois, de l'insistance de Grotowski à brouiller volontairement les pistes, et à placer ceux avec qui ils travaillaient dans un état de quête et de recherche personnelle, et non pas de soumission aveugle à son autorité.

2 R. TEMKINE, *Grotowski*, op. cit., p. 63.

3 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 440 : « test [...] on the level of craft ».

4 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical*

la clarté, la rigueur, la composition, la lisibilité de son travail, et constituait ainsi une forme de garde-fou et de vérification objective. Thomas Richards témoigne : « Sommes-nous dans l'auto-illusion, entrant dans l'amateurisme avec le désir de soi-disant découvertes intérieures ? Ou le niveau d'artisanat de notre travail est-il accompli honnêtement ? [Les personnes invitées à assister au travail] peuvent parfois nous poser de très bonnes questions¹ ». Ainsi, l'apparent retrait du monde du Workcenter of Jerzy Grotowski constituait une forme de marginalité stratégique, permettant à Grotowski de choisir et de contrôler la manière et le cadre dans lequel son travail serait diffusé – mais sans toutefois contrôler la nature de ce qui serait assimilé par les groupes invités. Qui plus est, le mystère qui entourait l'institution de Pontedera était à la fois une manière de susciter l'intérêt de certaines personnes – et une première épreuve, qui constituait en elle-même un premier enseignement : pour accéder au « secret », il était nécessaire de s'en donner les moyens, de tisser des relations humaines et de construire son propre chemin dans cette direction. Toutefois, écrit précisément Lisa Wolford, « le secret [...] est qu'il n'y a pas de secret² » : l'essence du travail ne réside pas tant dans l'accès à une connaissance mystérieuse – bien que Grotowski ait évidemment développé un savoir pratique extrêmement concret et précieux –, que *dans le travail même*, dans le chemin que l'on fait pour atteindre ce secret, et dans le processus de transmission lui-même. Ici commence à se dessiner ce que nous appellerions le « fondement abyssal » de la tradition, que nous développerons au terme de notre réflexion.

Par ailleurs, au-delà de ces échanges dans le travail et la pratique, la transmission du savoir de Grotowski prit également une forme plus théorique, quoique toujours incarnée dans une forme de tradition orale, à travers l'organisation de nombreuses conférences et rencontres, pendant lesquelles Grotowski continuait de susciter la fascination par la densité de sa parole et la qualité du silence qui l'entourait – en demandant toujours aux participants de ne pas enregistrer, ni même prendre de notes, pour se concentrer uniquement sur l'événement présent et le déploiement de cette parole. Ces rencontres, qui réunissaient des participants du monde entier liés, d'une manière ou d'une autre, à l'héritage de Grotowski, témoignent du tissage de relations humaines profondes et durables – qui continuèrent à cette époque de jouer un rôle essentiel dans la propagation de la pensée du maître polonais exilé en Italie, décrit par Halina Filipowicz comme un « homme des

Actions, op. cit., p. 132 : « *colleagues of the profession.* »

- 1 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 441 : « *Are we in self delusion, entering into amateurism with the desire of so-called inner discoveries ? Or is the level of craft in our work honestly accomplished ? They can sometimes put to us very good questions.* »
- 2 L. WOLFORD, « Introduction : Art as Vehicle, 1986 – », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 371 : « *The secret [...] is that there is no secret.* »

marges qui a su tirer profit de sa position marginale et ex-centrique¹ », ou comme un « un apatride [incarnant] une métaphore du sens moderne de l'absence existentielle de demeure² ». Avant le symposium international de São Paulo précédemment mentionné, en septembre et octobre 1996, eurent lieu de nombreux événements interrogeant non seulement la pratique contemporaine, mais également le parcours et l'histoire de Grotowski et du Théâtre Laboratoire. Afin de mettre en évidence l'importance du réseau sur lequel Grotowski pouvait s'appuyer à la fin de son existence, nous estimons utile d'en présenter ici une chronologie détaillée. Le 24 septembre 1989, le Théâtre des Bouffes du Nord accueillit une rencontre intitulée « Grotowski aujourd'hui », organisée par Michelle Kokosowski et Georges Banu dans le cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), en collaboration avec le Centre International de Créations Théâtrales (CICT) dirigé par Peter Brook et Micheline Rozan – et sous le patronage de Jack Lang. Parmi les intervenants, dont les conférences étaient accompagnées de projections de captations des spectacles du Théâtre Laboratoire et de films documentaires sur le travail mené à Opole et à Wrocław, se trouvaient notamment Roberto Bacci, Georges Banu, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Roland Grünberg, Ariane Mnouchkine, Farid Paya, Carla Pollastrelli, Raymonde Temkine et Jean-Pierre Thibaudat. Le mois suivant, les 6 et 7 octobre 1989, eut lieu à Modène un colloque organisé par la revue *Drama Teatri* et le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, au titre non moins évocateur : « *Grotowski, la presenza assente* [Grotowski, la présence absente] ». C'est à cette occasion – en présence notamment de Georges Banu, Peter Brook, Piergiorgio Giacchè, Renata Molinari, Ferdinando Taviani et Franco Quadri – que Grotowski prononça le discours qui servit de base au texte « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule³ ». De même, peu après la mort de Ryszard Cieślak⁴, une rencontre au Théâtre de l'Odéon fut organisée à sa mémoire le 9 décembre 1990⁵ – encore une fois par l'Académie Expérimentale des Théâtres, qui par l'entremise de Michelle Kokosowski fut l'une plus importantes institutions alliées du Workcenter⁶. Par la suite, en février

1 H. FILIPOWICZ, « Where is Grotowski? [Où est Grotowski?] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 406 : « a man of the margins who has turned his marginal and ex-centric position to his advantage ».

2 *Ibid.*, p. 406-407 : « a stateless person [embodying] a metaphor of the modern sense of existential homelessness ». Littéralement, « homelessness » pourrait être traduit par le néologisme, peu élégant, de « sans-abrisme ».

3 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 115-135.

4 Le 15 juin 1990.

5 Pour une transcription des discours prononcés par Grotowski et Peter Brook pendant cette rencontre, ainsi que de nombreux autres témoignages – notamment de Georges Banu, Margaret Croyden, Serge Ouakine, Ferdinando Taviani, Raymonde Temkine, Jean-Pierre Thibaudat, et de Ryszard Cieślak lui-même dans le dernier entretien qu'il donna avant sa mort – voir notamment G. BANU (dir.), *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, Actes Sud, Paris, 1992.

6 Au sein de l'Académie Expérimentale des Théâtres, Michelle Kokosowski organisa de nombreux événements permettant à de jeunes acteurs de découvrir à travers un contact direct le travail de Grotowski et du Workcenter. Ainsi, du 3 au 15 avril 1996, un groupe d'acteurs et de metteurs en scène fut invité au Workcenter, dans le cadre d'un événement intitulé « Des Origines au commencement », auquel participèrent notamment Ferdinando Taviani et Yan

1991, à l'invitation de Gabriele Vacis, le fondateur du Laboratorio Teatro Settimo¹ à Turin, et avec le soutien du Teatro Stabile et de l'Université de Turin, Grotowski donna une série de conférences de dix jours, dans lesquelles il revint sur son parcours et développa des points essentiels de son travail passé et présent, traduit en italien par son assistante, Carla Pollastrelli. Puis, en décembre 1991, une rencontre intitulée « Parcours de Jerzy Grotowski » fut organisée à la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, en collaboration entre le Workcenter of Jerzy Grotowski et l'Académie Expérimentale des Théâtres, rassemblant des collaborateurs de différentes périodes de la recherche de Grotowski, du Théâtre Laboratoire d'Opole aux expériences de Brzezinka et à la recherche du Workcenter – notamment Maja Komorowska², Rena Mirecka et Zygmunt Molik. Enfin, du 4 au 11 avril 1997, à Marseille, Françoise Chatôt – qui avait fait un stage au Théâtre Laboratoire en 1969 – organisa une série d'événements intitulés « Rencontres Grotowski : passé et présent d'une recherche³ », au cours

Ciret. C'est à cette occasion que fut réalisé le film précédemment évoqué de P. H. MAGNIN, *La Parole de Jerzy Grotowski : légende*, document issu du fonds de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), et conservé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Cette rencontre fut suivie, du 3 au 7 juillet 1996, par des « Rencontres avec Jerzy Grotowski et Anatoli Vassiliev », auxquelles assistèrent notamment Yan Ciret, Marc Fumaroli, Serge Ouaknine, Béatrice Picon-Vallin et Jean-Pierre Thibaudat.

- 1 Gabriele Vacis fonda le Teatro Laboratorio Settimo en 1982. Cette compagnie d'expérimentation et de recherche théâtrale marqua profondément le paysage théâtral italien à partir des années quatre-vingt. Par la suite, en 2017, Gabriele Vacis fonda avec Roberto Tarasco et Barbara Bonriposi l'Institut de pratiques théâtrales pour le soin de la personne [*Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona*], au Teatro Stabile de Turin. L'objectif de cet Institut, qui continue aujourd'hui encore ses activités, était de développer des ateliers, des formations, des stages, des séminaires et des performances sur le thème de l'engagement social, de l'intégration et de la citoyenneté – en travaillant notamment avec des communautés de migrants à Turin, et en utilisant la pratique théâtrale, la danse, le psychodrame et la musicothérapie afin de guérir les fractures psychologiques et sociales. Gabriele Vacis y développa des exercices spécifiques, notamment « *La Schiera* [Le Rang] », visant à développer la conscience de soi et de l'autre. Cette notion de conscience [*awareness*] est, de l'aveu même de Gabriele Vacis, profondément influencée par les dix jours de conférences de Grotowski en février 1991. Pour un compte rendu de ces conférences, voir G. VACIS, *Awareness : Dieci giorni con Jerzy Grotowski* [*Awareness : Dix jours avec Jerzy Grotowski*], BUR, Milan, 2002. Il ne s'agit pas uniquement d'une transcription, mais également d'un témoignage profondément personnel de l'expérience vécue par Gabriele Vacis lors de ces conférences – ce qui en fait un document extrêmement précieux pour approcher cette parole vivante. Mirella Schino commente ainsi, dans l'introduction de cet ouvrage : « [...] Vacis décrit avec précision et minutie comment les conférences étaient écoutées, avant tout par lui. Il témoigne de quelque chose qui ne fait pas partie, même de loin, des spectacles ou des théories. Il témoigne des changements émotionnels, de l'attitude mentale avec laquelle les mots de Grotowski étaient accueillis. Il nous aide donc non pas à comprendre, mais à nous demander pourquoi il était écouté de cette manière. Pourquoi lui posait-on des questions aussi étranges et absolues sur la vie et la mort, sur le sens du théâtre ? Des questions sincères et personnelles, posées publiquement, comme si cela était normal. » M. SCHINO, « Raccontare Grotowski [Racontar Grotowski] », G. VACIS, *Awareness : Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 10 : « [...] Vacis describe accuratamente e minutamente il modo in cui le lezioni venivano ascoltate, in primo luogo da lui. Testimonia qualcosa che non fa parte, neppure alla lontana, di spettacoli o di teorie. Testimonia spostamenti emotivi, l'atteggiamento mentale con cui venivano accolte le parole di Grotowski. Aiuta quindi non a capire, ma a chiederci perché venisse ascoltato in quel modo. Perché gli venivano rivolte domande tanto strane, assolute, sulla vita e sulla morte, sul senso del teatro ? Domande accorate, personali, poste pubblicamente, come se farlo fosse normale. »
- 2 Maja Komorowska fit partie du Théâtre Laboratoire du premier octobre 1961 au premier novembre 1962, où elle rejoignit le Teatr Współczesny de Wrocław. Ludwik Flaszen affirma à son propos : « Quand elle est partie, elle est devenue une excellente star de cinéma. Actuellement, elle est considérée comme la meilleure actrice du cinéma polonais, et c'est vraiment une excellente actrice. » L. FLASZEN, E. FORSYTHE, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, op. cit., p. 323 : « *When she left, she became an excellent film star. At the moment, she's considered to be the best actress in Polish cinema, and really she's an excellent actress.* »
- 3 Bien qu'ils n'aient pas tous été présents à cet événement, la liste des invités témoigne de l'ampleur du réseau rassemblé autour de Grotowski : parmi les intervenants prévus se trouvaient notamment Georges Banu, Marco De

de laquelle eurent lieu des présentations du travail du Workcenter, des conférences de Grotowski et de Thomas Richards, et des projections de films documentant les activités du Workcenter. Dans l'introduction du livre de Gabriele Vacis sur les dix jours de conférences de Grotowski à Turin, Mirella Schino insiste sur l'importance considérable de ces événements et de la présence de Grotowski pour ceux qui y assistaient, en s'interrogeant :

Depuis la mort de Grotowski, signe de la conclusion d'un cycle, le sens et la saveur de son impact, les conséquences de sa présence, ont été largement perdus.

Comment allons-nous expliquer aux personnes des nouvelles générations ce que des personnages comme Jerzy Grotowski ou Eugenio Barba ont pu représenter, pour ceux qui les ont connus ? Ou comme certains de leurs acteurs, Ryszard Cieślak, Torgeir Wethal, Rena Mirecka, Iben Nagel Rasmussen ... ? [...] Comment faire comprendre que des rencontres comme celles-là ont changé le sens de nos vies, ou nos façons de travailler¹ ?

Cette présence essentielle et cette transmission orale de Grotowski s'incarnèrent, de la manière la plus évidente, dans ses conférences au Collège de France², où – comme son compatriote Adam Mickiewicz en 1843³, et grâce au soutien et à l'appui de Marc Fumaroli, son allié depuis le

Marinis, Ang Gei Pin, Piergiorgio Giacchè, André et Mercedes Gregory, Fernando Montes, Nicolás Núñez, Serge Ouaknine, Zbigniew Osiński, Jean-Marie Pradier, James Slowiak, Ferdinando Taviani, Raymonde Temkine et Anatoli Vassiliev.

- 1 M. SCHINO, « Raccontare Grotowski [Raconter Grotowski] », G. VACIS, *Awareness : Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 10 : « Dopo la morte di Grotowski, segno della conclusione di un ciclo, si sono persi in gran parte il senso e il sapore del suo impatto, le conseguenze della sua presenza. / Come faremo a spiegare a persone delle nuove generazioni cos'hanno potuto rappresentare, per chi le ha conosciute, figure come quelle di Jerzy Grotowski o di Eugenio Barba ? O di alcuni dei loro attori, Ryszard Cieślak, Torgeir Wethal, Rena Mirecka, Iben Nagel Rasmussen ... ? [...] Come fare capire che incontri come quelli hanno cambiato il senso delle nostre vite, o dei nostri modi di lavorare ? »
- 2 Un enregistrement complet de ces conférences, d'une durée de près de vingt-deux heures, a été publié : voir J. GROTOWSKI, *La « Lignée organique » au théâtre et dans le rituel*, Le livre qui parle, Collection Collège de France, Villefranche du Périgord, 1998. Pour des analyses du déroulement et du contenu de ces conférences, voir notamment G. ZIÓLKOWSKI, « Grotowski au Collège de France », A. GRUZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2009, p. 165-194 ; ainsi que Z. OSIŃSKI, « Grotowski al College de France. Tradizione e memoria [Grotowski au Collège de France. Tradition et mémoire] », *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 455-480. Pour des descriptions plus succinctes et orientées vers la dimension événementielle de ces conférences, voir également J. FÉRAL, « Jerzy Grotowski. Une leçon magistrale au Collège de France », *Du Théâtre*, n°20 (Printemps, 1998), p. 25-28 ; ainsi que B. SALINO, « Jerzy Grotowski bouleverse le rite du Collège de France », *Le Monde*, 26 mars 1997, p. 27.
- 3 Le poète polonais Mickiewicz, l'auteur des *Aïeux*, fut le premier Polonais à entrer au Collège de France. Grotowski fut le second. Il s'agissait, pour quiconque de culture polonaise, d'un symbole extrêmement fort. Krzysztof Rutkowski souligne par ailleurs les nombreux points communs entre les deux hommes : « L'œuvre poétique publiée de Mickiewicz s'étend sur une période de treize ans [...] ; chez Grotowski la période théâtral du spectacle au sens strict du terme [...] s'étend sur le même nombre d'années, allant de la première pièce de Ionesco *Les Chaises* au Théâtre Stary (1975), jusqu'à la représentation publique de *Apocalypsis cum figuris* au Théâtre Laboratoire (1969). Les deux créateurs ont chacun trente-cinq ans au moment de la conception de leur œuvre charnière. Peu de temps après Mickiewicz annonce sa rupture avec la poésie en tant que composition de poèmes [...], quand à Grotowski il annonce sa rupture avec le théâtre en tant que création de spectacles [...]. Durant leurs parcours spirituels respectifs, ils passèrent de la tragédie à l'utopie, du blasphème à l'affirmation : le premier passe de la cellule obscure de Konrad

mouvementé séminaire de Holstebro en 1968 – Grotowski fut élu « par les autres professeurs à l'unanimité comme c'est la règle¹ », et où fut créée spécialement pour lui une chaire d'« anthropologie théâtrale ». Cet événement marqua, au terme de son parcours, une prestigieuse reconnaissance institutionnelle du travail qu'il avait toute sa vie durant mené dans une forme de marginalité². Grotowski fut assisté dans la préparation de ces conférences par Mario Biagini, qui avait rapidement pris une place importante au sein du Workcenter³. Fidèle à sa conception directe de la transmission, Grotowski accepta que des enregistrements sonores soient faits de ses leçons – mais selon sa volonté, « ces enregistrements ne doivent être ni retranscrits, ni publiés sous forme de texte (ses héritiers, suivant cette volonté, s'opposèrent à l'intention de Richard Schechner de publier la traduction anglaise de la retranscription⁴) ». Par ailleurs, les leçons de Grotowski ne se déroulèrent

à Soplicowo, illuminé, l'autre, de la salle noire d'*Apocalypsis cum figuris* au théâtre ouvert, le Théâtre des Sources. D'une certaine manière, Grotowski reproduit la vie de pèlerin que mena Mickiewicz [...]. » K. RUTKOWSKI, « Wstronę poezji czynnej. Adam Mickiewicz w Collège de France [Vers la poésie active. Adam Micki au Collège de France] », *Zeszyty Historyczne*, n°123, 1998, p. 55 ; cité et traduit en français dans G. ZIÓLKOWSKI, « Grotowski au Collège de France », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2009, p. 174. Au-delà de ces coïncidences et de ces ressemblances factuelles, Grzegorz Ziółkowski ajoute : « [...C]omme pour Mickiewicz, une chaire fut créée spécialement pour Grotowski [...]. Tous deux avaient le don d'improvisation, et construisaient leur discours *ad hoc*, tout en ayant préparé la trame du sujet [...]. Tous deux parlaient français, bien que Grotowski fût sans toute plus à l'aise que le prophète dans cet exercice, étant en contact régulier avec la langue française depuis une bonne quarantaine d'années. [...] Mickiewicz croyait au pouvoir transformateur de la parole vivante, sa capacité à agir sur la "parole incarnée", donc sur l'homme [...]. » G. ZIÓLKOWSKI, « Grotowski au Collège de France », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, *op. cit.*, p. 176-178.

- 1 J.-P. THIBAUDAT, « Grotowski, le théâtre en chaire. Pour son entrée au Collège de France, leçon inaugurale du maître polonais aux Bouffes du Nord », *Libération*, 24 mars 1997, consulté le 07/09/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1997/03/24/grotowski-le-theatre-en-chaire-pour-son-entree-au-college-de-france-lecon-inaugurale-du-maitre-polona_199090/
- 2 Cette reconnaissance institutionnelle se traduisit également par de nombreux doctorats *honoris causa*, notamment de l'université de Pittsburgh (septembre 1973), de la DePaul University de Chicago (juin 1985), de l'Université de Wrocław (avril 1991), de la New School for Social Research de New York (mai 1994), et de l'Université de Bologne (novembre 1997) – qui fut l'occasion de la dernière rencontre entre Eugenio Barba et Grotowski. Ces récompenses font toutefois pâle figure comparées à celles reçues par Eugenio Barba, dont l'œuvre « artistique, pédagogique et théorique [...] a été récompensée par plus d'une dizaine de doctorats *honoris causa* et prix divers ». J. M. PRADIER, « Le théâtre contemporain et la secte – le cas de l'Odin Teatret », *L'Ethnographie – Création, Pratiques, Publics*, n°3-4, octobre 2020, note n°41, consulté le 02/06/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=601>
- 3 Thomas Richards affirme notamment : « Mario a été présent au Workcenter presque dès ses débuts en Italie. Plus je dirigeais le travail avec les membres du groupe, plus il m'aidait, presque comme un jeune frère [...], m'assistant et me soutenant de manière extraordinaire. » T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 444 : « Mario has been at the Workcenter almost from its beginnings in Italy. The more I have been leading the work with the group members, the more he has been helping, almost like a younger brother [...], assisting and supporting in an extraordinary way. »
- 4 G. ZIÓLKOWSKI, « Grotowski au Collège de France », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, *op. cit.*, p. 167. Grzegorz Ziółkowski explique que pour cette raison, le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles à Wrocław organisa entre le 14 janvier 2004 et le 14 janvier 2005 une « écoute publique des enregistrements avec une traduction simultanée en polonais de Leszek Demkowicz. Les enregistrements comportant en tout 21 heures et 51 minutes, furent complétés (grâce à l'amabilité de Mario Biagini [...]), par la présentation d'extraits de films, ceux-là mêmes qui servirent à Grotowski pour illustrer ses conférences parisiennes. » *Ibid.*, p. 167-168.

pas au sein de la prestigieuse institution du Collège de France, mais dans des théâtres : la leçon inaugurale du 24 mars 1997 eut lieu au Théâtre des Bouffes du Nord, à l'invitation de Peter Brook ; celles des 2, 16 et 23 juin 1997 au Théâtre de l'Odéon ; celles des 6, 13 et 20 octobre 1997 dans l'auditorium du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris ; et celles des 12 et 26 janvier 1998 Théâtre du Rond Point. La dixième conférence initialement prévue fut annulée : au terme de la neuvième, Grotowski, dont l'état de santé se détériorait de manière croissante¹, « s'évanouit dans les coulisses² ». Ce fut sa dernière apparition publique. L'auditoire de ces leçons était essentiellement constitué de

[...] jeunes personnes, intéressées avant tout par la pratique théâtrale [...] à l'exception des deux premières. Car la leçon inaugurale rassembla par la force des choses, *le tout Paris*³, et la deuxième, au Théâtre de l'Odéon, surtout les personnes qui avaient été bouleversées par la représentation du *Prince constant* montrée sur la même scène en 1966⁴.

Devant ces assemblées, Grotowski présenta un cycle de leçons intitulé, comme nous l'avons précédemment évoqué, « “La lignée organique” au théâtre et dans le rituel », au cours duquel il différençia, d'une part, les techniques de jeu « *artificielles*, sans aucune association péjorative, mais plutôt dans le sens étymologique du mot : *art*⁵ », techniques dans lesquelles le mouvement « se

- 1 Leszek Konlankiewicz souligne : « Au moment où il devint titulaire de cette chaire, il était déjà malade, et certains de ses amis inquiets pour sa santé désapprouvaient son engagement dans cette voie qui, bien que noble, n'en était pas moins éprouvante. Ils ne semblaient pas comprendre ce que représentait une chaire au Collège de France pour un artiste polonais. » L. KOLANKIEWICZ, « Grotowski w poszukiwaniu esencji [Grotowski à la recherche de l'essence] », *Wielki maly wóz [La Grande petite ourse]*, Gdańsk, 2002, p. 322 ; cité et traduit en français dans G. ZIÓLKOWSKI, « Grotowski au Collège de France », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, op. cit., p. 176.
- 2 G. ZIÓLKOWSKI, « Grotowski au Collège de France », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, op. cit., p. 189.
- 3 Zbigniew Osiński rapporte : « De nombreuses personnalités étaient présentes dans la salle : le maître de maison du théâtre, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Anatoli Vassiliev, l'ancien ministre français de la culture Jack Lang, l'autrice du premier livre sur Grotowski paru en France, Raymonde Temkine, la directrice de l'Académie Expérimentale des Théâtres, Michelle Kokosowski, des membres du Collège de France, des metteurs en scène, des acteurs, des spécialistes du théâtre, des critiques, des journalistes de différents pays. Les gens continuaient à arriver, les derniers furent installés sur des coussins au premier rang et dans les escaliers, entre les rangées de chaises. Ceux qui n'avaient pas trouvé de place dans les stalles et les balcons suivirent la rencontre sur le moniteur installé dans le bar du théâtre. » Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 455-456 : « Nella sala si trovavano molte persone conosciute : il patroni di casa del teatro, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Anatolij Vasil'ev, l'ex ministro della cultura francese Jack Lang, l'autrice del primo libro su Grotowski apparso in Francia, Raymonde Temkine, la direttrice dell'Académie Expérimentale des Théâtres, Michelle Kokosowski, membri del Collège de France, registi, attori, studiosi di teatro, critici, giornalisti di diversi paesi. La gente continuava ad arrivare, gli ultimi vennero fatti sedere su dei cuscini davanti alla prima fila e sulle scale, tra le file delle sedie. Quelli che non avevano trovato posto in platea e nelle balconate, seguirono l'incontro sul monitor installato nel buffet del teatro. »
- 4 G. ZIÓLKOWSKI, « Grotowski au Collège de France », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, op. cit., p. 169. [Italiques originaux.]
- 5 J. GROTOWSKI, *Titres et travaux*, Collège de France, 1995, p. 18 ; cité dans M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 32. [Italiques originaux.]

divise par de minuscules arrêts (“stops”), en tranches (“bits”) de comportement scénique¹ », à la manière d'une « série de photos immobiles [qui] se succèdent à une telle vitesse que le spectateur voit le mouvement mais non pas ses composantes² » ; et d'autre part, les techniques « organiques », dans lesquelles les impulsions ne sont pas « successives et juxtaposées³ », mais au contraire liées les unes aux autres dans un processus continu et fluide. « Cette fluidité vivante – commente Marc Fumaroli –, cette succession d'impulsions qui ne se juxtaposent pas, mais qui se fondent les unes dans les autres, c'est le mouvement que l'on admire chez les tigres, chez les héros d'Homère⁴ ». Nous pourrions ajouter : chez les sportifs de haut niveau, et chez les acteurs de Grotowski et d'Eugenio Barba. Il s'agissait ainsi, pour Grotowski, « d'attirer l'attention sur son appartenance à la lignée historique de créateurs de théâtre à la recherche de la “capacité d'être et de se sentir vivant ainsi que de l'aptitude à transmettre ce sentiment aux spectateurs” [...], à l'origine de [laquelle] se trouvait Stanislavski⁵ » – et à laquelle appartenait également Eugenio Barba. Il est nécessaire de préciser que l'« anthropologie théâtrale » développée par Grotowski au Collège de France n'était pas l'« Anthropologie Théâtrale », avec des majuscules, d'Eugenio Barba, destinée comme nous l'avons vu à servir l'acteur en recherchant interculturellement les fondements physiologiques de sa présence scénique, et en occultant volontairement ses composantes socio-culturelles – ni l'« anthropologie du théâtre » défendue par exemple par Piergiorgio Giacchè⁶, cherchant à comprendre le phénomène théâtral grâce aux outils de l'anthropologie, en établissant un dialogue entre le théâtre et l'anthropologie culturelle, et en se concentrant notamment sur le rôle du spectateur⁷. L'objet de l'« anthropologie théâtrale » de Grotowski était l'étude de phénomènes performatifs habituellement décrits par les anthropologues – au moyen d'une « méthode d'analyse et d'enquête induite d'une profonde expérience du théâtre et de son histoire⁸ ». En résumant ses premières leçons dans *l'Annuaire du Collège de France*, Grotowski expliqua ainsi que son ambition était de proposer

1 J. GROTOWSKI, *Titres et travaux*, Collège de France, *op. cit.* p. 15 ; cité dans M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 37.

2 *Ibid.* Grotowski rassemblait dans cette lignée les techniques performatives de certains arts asiatiques, notamment le *jūngjū*, ainsi que les travaux de Bertolt Brecht et les théories théâtrales de Diderot.

3 M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 35.

4 *Ibid.*, p. 36.

5 G. ZIÓŁKOWSKI, « Grotowski au Collège de France », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, *op. cit.*, p. 183.

6 Voir à ce sujet P. GIACCHÈ, « De l'anthropologie du théâtre à l'ethnoscénologie », *Internationale de l'imaginaire. La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie*, n°5, Actes Sud, Maison des Cultures du Monde, Paris, janvier 1996, p. 249-254 ; P. GIACCHÈ, « Aux confins du théâtre. Sur la relation entre théâtre et anthropologie », *Diogène*, n°186, avril-juin 1999, p. 110-123 ; et P. GIACCHÈ, *L'Altra visione dell'altro : Una equazione tra antropologia e teatro [L'Autre vision de l'autre : Une équation entre anthropologie et théâtre]*, L'Ancora, Naples, 2004.

7 Voir notamment P. GIACCHÈ, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro [Le spectateur participant. Contributions à une anthropologie du théâtre]*, Guerini Studio, Milan, 1988 ; ou encore P. GIACCHÈ, « L'art du spectateur : voir les sons et écouter les visions », *Diogène*, n°193, janvier-mars 2001, p. 100-113.

8 M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 35.

[...] une analyse des procédés appartenant aux formes les plus développées du jeu théâtral « organique », surtout européen, à la lumière des pratiques rituelles « organiques » ; et inversement, une analyse des procédés appartenant aux pratiques rituelles « organiques » à la lumière des formes les plus développées du jeu théâtral européen¹.

De même, dans un texte présenté en 1995 dans le cadre de la préparation de ses conférences au Collège de France, il précisa :

Par exemple, la tradition du vaudou, qui englobe les sources africaines originelles comme celles d'Ifé et Oshogbo (ou encore à mon sens celles du *zhar* éthiopien), avec leurs prolongements aux Caraïbes, notamment en Haïti (et à Cuba : *santeria*), mais aussi en dehors des Caraïbes – comme le *macumba* [ou le *candomblé*] au Brésil. Toute cette famille de pratiques rituelles que l'on peut qualifier en raccourci d'africaine et d'afro-caribéenne, forme *un champ d'études où les outils des techniques dramatiques, mais dans la version de l'organicité, peuvent être appliqués*².

Dans sa leçon inaugurale au Théâtre des Bouffes du Nord, Grotowski précisa ainsi : « Je ne suis ni un savant ni un scientifique. Suis-je un artiste ? C'est probable. Je suis un *artisan dans le champ des comportements humains en conditions méta-quotidiennes*³ ». Toutefois, tout en notant que la formule « se prêtait à l'ironie facile : anthropologie de théâtre, anthropologie de fumiste⁴ », Marc Fumaroli souligne la précision et la rigueur avec laquelle Grotowski entreprit, dans ses leçons, d'étudier « en technicien les danses des derviches soufis⁵ » et d'« ausculter même le vaudou⁶ », en s'appuyant sur des extraits de films ethnographiques – tout en déconstruisant méticuleusement, comme nous l'avons montré, toutes les idées reçues occidentales sur la « transe » comme perte de contrôle et déchaînement pulsionnel. Dans ses leçons, Grotowski affirmait ainsi que l'approche « organique » était liée à « ce qui est fluide, continu, enraciné dans le corps agissant et *lié à*

1 J. GROTOWSKI, *Annuaire du Collège de France 1997-1998, Résumé des cours et travaux*, 98^{ème} année, Paris, 1998, p. 639 ; cité dans M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 210.

2 J. GROTOWSKI, *Titres et travaux*, Collège de France, 1995, p. 18 ; cité dans M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 40-41. [Nous soulignons.]

3 J. GROTOWSKI, « Leçon inaugurale du 24 mars 1997 au Théâtre des Bouffes du Nord », *La « Lignée organique » au théâtre et dans le rituel*, enregistrement audio sur cassette des leçons et séminaires de Grotowski dans le cadre de la chaire d'Anthropologie Théâtrale du Collège de France, Le livre qui parle, Collection Collège de France, Villefranche du Périgord, 1998. [Nous soulignons.]

4 M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 28.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 38.

*l'attention vigilante face à l'extérieur*¹ ». Par ailleurs, dans son analyse, les « pratiques rituelles “organiques”² » étaient profondément liées à la question de la « transformation de l'énergie quotidienne, lourde, mais pleine de vie, quelquefois violente, liée à la sensualité – en énergie plus légère, on pourrait dire subtile³ ». Il expliqua ainsi :

Le corps est le véhicule de ce passage. Le corps, avec ses impulsions, sa fluidité, son organicité. [...] En tout cas, il ne s'agit pas là de quantité d'énergie, de ce qu'en américain on dit « *to be energetic* », de ce que j'appellerais « le tonus », mais bien de qualités de l'énergie. On souligne aussi la nécessité de redescendre vers le degré d'énergie plus brute, plus quotidienne, plus instinctuelle, mais en gardant dans le retour à la normale quelque chose de cette énergie plus subtile⁴.

Il apparaît ainsi que dans ces dernières interventions publiques – au Collège de France, mais également à l'Académie Expérimentale des Théâtres, et dans les nombreuses conférences précédemment mentionnées –, malgré l'apparent hermétisme de son Workcenter, Grotowski essayait de formuler, en termes les plus clairs possible, l'essence du travail qu'il menait avec son équipe réduite à Pontedera. Il est ici nécessaire de préciser que ce terme d'« énergie » était employé par Grotowski dans un sens très concret, pour désigner l'impact concret et physiologique de certaines actions et de certains chants sur ceux qui les accomplissent – et, à travers le « phénomène de l'induction⁵ », sur ceux qui sont témoins de cet accomplissement⁶. Il précisa, dans un entretien avec Jean-Pierre Thibaudat : « C'est pourquoi aussi j'évite le mot “spirituel” et je parle d'énergie : cela n'appartient à aucune église, aucune secte, aucune idéologie. C'est un phénomène que chacun peut expérimenter⁷ ». Thomas Richards explique ainsi : « La personne qui chante commence à laisser le

1 J. GROTOWSKI, *Titres et travaux*, Collège de France, *op. cit.*, p. 18 ; cité dans M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 40. [Nous soulignons.]

2 *Ibid.*, p. 38.

3 *Ibid.*, p. 38-39.

4 *Ibid.*, p. 39.

5 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) [Le point-limite de la performance (Fragments)] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 441 : « *the phenomenon of induction* ».

6 Kris Salata précise : « En s'appuyant sur un terme scientifique plutôt que sur le vocabulaire des pratiques ésotériques, Grotowski tente d'objectiver la réponse vivante, organique et spontanée à ce travail qui n'offre ni intrigue, ni récit, ni signification claire. » K. SALATA, « The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy [La poétique de la rencontre : L'héritage vivant de Grotowski] », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, *op. cit.*, p. 160 : « *By relying on a scientific term rather than the vocabulary of esoteric practices, Grotowski tries to objectify the vivid spontaneous organic response to the work that offers neither a plot, nor narrative, nor clear meaning.* »

7 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

chant descendre dans son organisme, et la vibration sonore commence à changer. Les syllabes et la mélodie de ces chants commencent à toucher et à activer quelque chose que je perçois comme des sièges d'énergie dans l'organisme¹ ». Ainsi, dans son expérience extrêmement personnelle de ce processus qu'il appelle « action intérieure² », lorsque le chant traverse ce « canal dans l'organisme³ », l'énergie – qui n'est rien d'autre que « le courant des impulsions vivantes du corps⁴ » – commence par se rassembler au niveau du « plexus⁵ », puis remonte vers « un siège légèrement au-dessus, pour [lui] lié à ce qui dans [son] monde intime est le “cœur⁶” », avant de « s'écouler vers le haut⁷ » dans une zone qui se situe « autour de la tête, devant la tête, derrière elle⁸ ». Toutefois, Thomas Richards s'empresse de préciser que cette description n'est en aucun cas « une formule générale qui devrait être la même pour tout le monde⁹ ». Il ajoute par ailleurs, pour soutenir cette précision :

Ensuite, par principe – pour ne pas mettre la charrue avant les bœufs – dans le travail, nous ne parlons pas du tout d'énergie ou d'« action intérieure ». Il ne s'agit ici que d'une tentative d'indiquer par des mots un certain processus, qui est un processus pratique vécu par quelqu'un (et d'une manière qui n'est pas identique pour tout le monde). Mais quand on cherche à transmettre en faisant, comme nous le faisons, nous ne parlons pas du tout d'énergie. C'est juste un travail quotidien sur la performance et les chants. [...] C'est quelque chose à découvrir dans la pratique. [...] Aussi : nous n'avons *jamais* parlé pendant le processus de travail de « sièges de l'énergie ». Si dans cet entretien j'ai parlé de ma perception de quelque chose comme les « sièges de l'énergie », c'est juste parce que j'essaie ici de témoigner en mots d'une perception personnelle en tant qu'actuant de ce travail. Et je suis conscient du fait que quelqu'un d'autre peut avoir une autre

1 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 437 : « *The person who is singing begins to let the song descend into the organism, and the sonic vibration begins to change. The syllables and the melody of these songs begin to touch and activate something I perceive to be like energy seats in the organism.* »

2 *Ibid.*, p. 436-437 : « *inner action* ».

3 *Ibid.*, p. 437 : « *channel in the organism* ».

4 *Ibid.* : « *the stream of life impulses in the body* ». Grotowski expliqua lui-même, à propos de l'impact psychophysique des chants de tradition haïtienne : « Le comportement humain devient rythmique et fluide, et l'instrument principal, le chant vibratoire, a une influence directe, non seulement sur la logique des comportements, mais aussi sur le tempo-rythme (qui inclut même la respiration), sur le flux des impulsions et à travers [le] chant/mouvement/danse et le rythme des tambours, sur le tempo-rythme du processus mental (jusqu'à un certain point, des conséquences simples et naturelles se font sentir sur les battements du cœur). » J. GROTOWSKI, *Titres et travaux*, Collège de France, op. cit., p. 19 ; cité dans M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 41.

5 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 437 : « *plexus* ».

6 *Ibid.* : « *a seat slightly above it, for me related to what in my intimate world is “heart”* ».

7 *Ibid.* : « *flow upward* ».

8 *Ibid.* : « *around the head, in front of the head, behind it* ».

9 *Ibid.* : « *a general formula which should be the same for everyone* ».

topographie de la perception¹, ou même aucune perception de ce genre du tout².

Lorsque nous avons eu l'opportunité d'assister à une présentation du travail quotidien³ mené par le Workcenter sur les « chants vibratoires⁴ », dans le cadre du *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin en juillet 2019, nous avons pu constater dans la pratique ces affirmations de Thomas Richards : ce dernier « guidait » individuellement les membres du Workcenter dans leur travail sur ces chants⁵ de manière extrêmement concrète, à travers des onomatopées – « Kha ! Kha ! » –, des gestes, des sons, des positions de corps, et en agissant parfois directement sur le corps du chanteur⁶. Ces instructions,

- 1 Grotowski formula lui-même une mise en garde contre cette forme de « topographie » : « Il est clair que l'on peut découvrir de façon précise la présence de centres d'énergie dans le corps : de ceux qui sont le plus étroitement liés à la survie biologique, puis aux pulsions sexuelles, etc., jusqu'à des centres de plus en plus complexes (ou, devrait-on dire, plus subtils ?). Et si cela est ressenti comme une topographie corporelle, on peut clairement en dresser une carte. Mais il y a ici un nouveau danger : si l'on commence à manipuler les centres (centres au sens proches des *chakras* hindous), on commence à transformer un processus naturel en une sorte d'*ingénierie*, ce qui est une catastrophe. Cela devient une forme, un cliché. » J. GROTOWSKI, « A Kind of Volcano : An Interview with Jerzy Grotowski », J. NEEDLEMAN, G. BAKER (éds.), *Gurdjieff : Essays and Reflections on the Man and His Teachings*, op. cit., p. 92 : « *It is clear that one can in a precise way discover the presence of centers of energy in the body: from those that are most closely linked to biological survival, then sexual impulses, and so forth, to centers that are more and more complex (or, should one say, more subtle?). And if this is felt as a corporal topography, one can clearly draw up a map. But here there is a new danger: if one starts to manipulate the centers (centers in the sense close to the Hindu chakras), one begins to transform a natural process into a kind of engineering, which is a catastrophe. It becomes a form, a cliché.* » [Italiques originaux.]
- 2 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 450-451 : « *Secondly, by principle – not to put the cart before the horse - when working, we don't talk at all about energy or the "inner action". This is only an attempt here in words to indicate some process, which is a practical process experienced by someone (and not in a way which is identical for everyone). But when you're looking to transmit in doing, as we are, we don't speak of energy at all. It's just day to day work on the performing and the songs. [...] That's something to be discovered in practice. [...] Also : we have never spoken during the process of work about "energy seats". If in this interview I have been speaking about my perception of something as "energy seats", it is just because I am trying here to witness in words some personal perception as a doer in this work. And I am aware that somebody else can have another topography of perception, or even no perception of this kind at all.* » [Italiques originaux.]
- 3 Thomas Richards, avant cette présentation, a insisté sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'un spectacle, ni d'une performance, ni même de quelque chose comparable à *Action* ou aux « *opus* » du Workcenter – mais simplement d'une présentation du travail effectué chaque jour par les membres du Workcenter.
- 4 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 435 : « *vibratory songs* ».
- 5 Chacun des membres du Workcenter possède un répertoire de cinq à dix chants de tradition, qui agissent comme des véhicules (*yantra*, *organon*) sur lesquels il travaille quotidiennement pendant de longues années, approfondissant continuellement sa maîtrise et son exploration de ces chants.
- 6 Richard Schechner a publié les notes qu'il prit à l'issue de cette session de travail, qui témoignent avec vivacité de la manière dont Thomas Richards guide les membres du Workcenter dans leur processus intérieur : « Beaucoup d'interactions et de mouvements très proches, mais peu ou pas de contacts. À mesure que le chant se poursuit, Richards participe mais aussi guide, déplaçant les gens, leur parlant parfois. "Maintenant, tu perds ton équilibre, stabilise-toi. Non ! Tu t'éloignes. Garde ça ! Touche-le, touche-le. Ah, on y est, on y est". Richards déplace un acteur, performe avec lui, lui parle. [...] "Vas-y, vas-y. OK". [...] On ne sait pas exactement ce qui se passe, mais Richards utilise les chants, les pauses, l'énergie du groupe, [...] sa propre intuition confiante pour former le groupe – mais sur la base d'une interaction avec un ou deux performeurs à la fois. Le solo se transforme en chant de groupe, puis revient au solo. L'homme blond se lève, et tous se joignent au chant. Ils connaissent tous chaque mot. Puissamment libre et à la fois structuré par une partition. Un paradoxe de Grotowski. [...] Thomas Richards] est clairement le leader, le maître, mais il est aussi la créature de la musique, "dans" la musique, "pris" par elle. [...] Richards guide en modelant l'énergie autour de lui avec ses mains [...]. Comme si l'air était une substance. Le reste du groupe se rassemble autour de lui et le guide aussi par empathie. [...] Richards est en profonde empathie, formant l'espace énergétique près de l'homme, qui est allongé avec sa tête sur les cuisses de Richards agenouillé. » R. SCHECHNER,

obscur de l'extérieur, avaient un impact direct et observable sur la qualité, la densité ou la texture du chant des acteurs, ainsi que sur l'organisation et la présence dans l'espace du groupe, qui accompagnait le processus individuel de celui qui était « guidé » par Thomas Richards. Le Workcenter a ainsi développé un langage de travail technique et concret – un langage interne ou « ésotérique » qui passe autant par le corps que par la voix, et qui est extrêmement différent des formules utilisées pour expliquer, de manière « exotérique », la nature des processus à l'œuvre dans ce travail. À plus grande échelle, en prenant en compte les nombreux échanges avec des groupes de théâtre invités à témoigner du travail du Workcenter, ainsi que les conférences et les rencontres autour du travail de Grotowski, cette tension entre ésotérisme et exotérisme est résumée par Carla Pollastrelli, lorsqu'elle affirme : « Pendant quatorze ans, Grotowski a été, pour le Centre de Pontedera, comme un cœur caché, palpitant et rayonnant¹ ». Cette relation ambiguë entre ce qui est caché et ce qui est ouvert, qui était au cœur même du processus de transmission de Grotowski, amena également Zbigniew Osiński à comparer – dans une certaine mesure – les travaux du Workcenter aux Mystères d'Éleusis :

Je ne prétends pas que ce que Grotowski fait avec son groupe soit les Mystères éleusiniens, mais que dans notre culture, cela peut servir une fonction similaire. Après tout, les Mystères antiques n'étaient pas non plus destinés aux foules, et pourtant, à travers les âges, ils se sont avérés une source d'inspiration importante et créative².

2. « Le secret [...] est qu'il n'y a pas de secret³ »

« Oh, I Know I've Been Changed [Oh, je sais que j'ai été changé] », *Theatre Research International*, vol. 46, n°3, octobre 2021, p. 362-363 : « *Lots of interactions and close-in movements, but little or no touching. As the singing goes on, Richards participates but also guides, moving people, sometimes speaking to them. "Now you're moving off your equilibrium, stabilize. No! You're moving off. Keep that! Touch it, touch it. Ah, here we go, here we go". Richards moves an actor, performs with him, talks to him. [...] "Go, go. OK". [...] Not exactly sure what is going on, but Richards is using the songs, the pauses, the group's energy, [...] his own confident intuition to form the group – but on the basis of interacting with one or two performers at a time. The solo flows into group singing, then back to solo. The blond man rises, and all join the song. They all know every word. Powerfully free and scored at the same time. A Grotowski paradox. [...] He is clearly the leader, the master, but he is also the creature of the music, "in" the music, "taken" by it. [...] Richards guides by moulding the energy around him with his hands [...]. As if the air were a substance. The rest of the group gathers around and empathetically guides too. [...] Richards is in deep empathy, forming the energy space close by the man, who is lying out with his head on Richards' kneeling thighs. »*

- 1 C. POLLASTRELLI, M. SHEVTSOVA, « "Art as Vehicle" : Grotowski in Pontedera », *New Theatre Quarterly*, op. cit., p. 335 : « *For fourteen years, Grotowski was, for the Centre at Pontedera, like a hidden heart, pulsing and radiant. »*
- 2 Z. OSIŃSKI, Z. OSIŃSKI, « Grotowski Blazes the Trails : From Objective Drama to Art as Vehicle », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 397 : « *I am not claiming that what Grotowski does with his group is the Eleusinian mysteries, but that in our culture it can serve a similar function. After all, the ancient mysteries were not for the crowds either, and yet through the ages they have proved an important and creative inspiration. »*
- 3 L. WOLFORD, « Introduction : Art as Vehicle, 1986 – », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski*

La partie la plus ésotérique en apparence de la recherche de Grotowski pendant la phase de l'Art comme véhicule, c'est-à-dire la « transformation de l'énergie¹ », reposait donc essentiellement sur un travail sur les « anciens chants vibratoires venant de la lignée africaine et afro-caribéenne² », mené par Thomas Richards, à la tête du *Downstairs Group*. C'est de ce travail qu'émergea la structure performative *Downstairs Action*, dans les premières années du Workcenter, puis la structure *Action*³, qui fut la réalisation majeure de la période de l'Art comme véhicule – et qui était « évoquée et accomplie chaque jour dans sa totalité⁴ » par les membres du Workcenter. Pour éviter la confusion avec un spectacle ou une performance, Grotowski adopta progressivement le terme d'« *opus*⁵ » pour désigner cette structure, un terme concret et pragmatique⁶, désignant une « œuvre » ou un « ouvrage ». De la même façon, si Grotowski emprunta aux *performance studies* le terme de « *Performer* » pour échapper aux connotations du terme d'« acteur », lié au fait de jouer et de représenter ; ce terme lui-même fut progressivement remplacé dans son vocabulaire par celui, plus pragmatique encore, de « *doer*⁷ » [actuant, celui qui *fait*]. C'est par ailleurs au cours de la création de cet *opus* que s'opéra l'essentiel du travail de transmission de Grotowski à Thomas Richards, ce que Grotowski souligna publiquement et officiellement :

Action n'est pas une « performance ». C'est un *opus* entièrement créé et dirigé par Thomas Richards, et sur lequel, depuis 1994, il poursuit un travail continu.

Peut-on dire qu'*Action* a été une collaboration entre Thomas Richards et moi-même ? Pas dans le sens d'une création à quatre mains ; seulement dans le sens de la nature de mon travail avec Thomas Richards depuis 1985 qui a eu un caractère de transmission, comme on l'entend dans la tradition ; pour lui transmettre ce à quoi je suis arrivé dans ma vie : l'aspect *intérieur* du travail.

Sourcebook, *op. cit.*, p. 371 : « *The secret [...] is that there is no secret* ».

- 1 J. GROTOWSKI, *Titres et travaux*, Collège de France, *op. cit.*, p. 18 ; cité dans M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 38.
- 2 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 435 : « *ancient vibratory songs coming from the African and Afro-Caribbean line* ».
- 3 Pour une description détaillée de la structure d'*Action*, ainsi que des effets qu'elle produit sur ceux qui en sont témoins, voir L. Wolford, « *Action*, The Unrepresentable Origin [*Action*, l'origine irréprésentable] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 409-431.
- 4 Z. OSIŃSKI, Z. OSIŃSKI, « Grotowski Blazes the Trails : From Objective Drama to Art as Vehicle », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 392 : « *evoked and accomplished each day in its totality* ».
- 5 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 129.
- 6 Leszek Kolankiewicz souligne toutefois la connotation alchimique de ce terme, l'*opus magnum* [chef-d'oeuvre] des alchimistes ne pouvant être atteint que par une transformation intérieure du chercheur. Voir L. KOLANKIEWICZ, « Grotowski and Flaszen : why a Theatre Laboratory ? », P. ALLAIN (dir.), *Grotowski's Empty Room*, *op. cit.*, p. 55-74.
- 7 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 122.

Quant à *Action*, Thomas Richards en est l'auteur exclusif¹.

Ce texte, rédigé en 1998 et publié, selon la volonté de Grotowski, après sa mort, constituait un acte symbolique, affirmant à la fois l'autonomie et la légitimité de son disciple. De manière plus accentuée encore que dans les précédentes étapes de sa recherche, pendant toute la période de l'Art comme véhicule, Grotowski ne dirigeait pas personnellement le travail : il travaillait individuellement avec ses principaux collaborateurs, James Slowiak puis Maud Robart pour le *Upstairs Group*, et Thomas Richards pour le *Downstairs Group*, qui eux-mêmes dirigeaient les travaux de leurs groupes respectifs. Grotowski se contentait d'observer silencieusement le travail, puis analysait *a posteriori* les résultats, en privé et à l'écart du reste du groupe, dans une relation de face-à-face avec les *leaders* – qu'il faisait également travailler personnellement sur des structures performatives individuelles. Comme nous l'avons montré, cette structure instaurait une forme de hiérarchie initiatique, avec différents degrés d'accès au « secret » – quel que soit, en dernier lieu, ce secret, si tant est qu'il y en ait un. L'essentiel était qu'existe cette structure, qui permettait l'établissement d'une relation de maître à disciple, dans laquelle l'un est en position d'enseigner quelque chose à l'autre, qui lui-même se place en position de recevoir cet enseignement. Pour pouvoir confier à Thomas Richards la charge de diriger le travail sur les « chants vibratoires² », Grotowski commença par s'assurer de sa compétence technique, comme l'explique Thomas Richards : « Un mois avant notre départ [d'Irvine], il m'a mis seul dans une pièce avec I Wayan Lendra de Bali, qui dirigeait le travail sur les chants à ce moment-là, et a demandé à Lendra de les chanter avec moi pendant des heures³ ». Par la suite, Grotowski donna de plus en plus de responsabilités à Thomas Richards au sein du Workcenter, en s'effaçant lui-même et en se retirant graduellement du travail. Il précise ainsi, dans son entretien avec Jean-Pierre Thibaudat : « Ce sont d'abord Thomas et le groupe qui travaillent, moi je les assiste et les conseille. Je ne dois pas être un grand démiurge, plutôt un grand-père, pour utiliser l'expression de Thomas dans son livre⁴. Sinon

1 J. GROTOWSKI, M. BIAGINI (trad.), « Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998 [Texte sans titre de Jerzy Grotowski, signé à Pontedera, en Italie, le 4 juillet 1998] », *TDR*, vol. 43, n°2 (Été, 1999), p. 11 : « *Action is not a "performance". It is an opus entirely created and directed by Thomas Richards, and on which, since 1994, he carries on a continuous work. / Can one say that Action has been a collaboration between Thomas Richards and myself? Not in the sense of a creation by four hands; only in the sense of the nature of my work with Thomas Richards since 1985 which has had the character of transmission, as it is understood in the tradition; to transmit to him that to which I have arrived in my life: the inner aspect of the work. / As for Action, Thomas Richards is its exclusive author.* » [Italiques originaux.]

2 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 435 : « *vibratory songs* ».

3 *Ibid.*, p. 436 : « *A month before we left [Irvine], he put me alone in a room with I Wayan Lendra from Bali, who was conducting the work on the songs at that moment, and had Lendra sing them with me for hours.* »

4 Thomas Richards écrit en effet : « Nous devons construire le travail, et Grotowski, comme le grand-père expérimenté, nous regardait faire des erreurs et nous aidait à sortir de chaque piège dans lequel nous tombions, en s'assurant que nous comprenions clairement où nous avions fait fausse route. » T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 72 : « *We had to build the work, and Grotowski, like the experienced grandfather,*

les autres ne peuvent pas pleinement grandir¹ ». Thomas Richards détaille la manière dont s'est passée cette transmission :

[...] Grotowski a également travaillé avec moi seul, et ce n'était pas le même programme qu'avec le groupe. La première année, nous étions tous les deux seuls dans la pièce, et nous avons créé deux Actions, c'est-à-dire des structures performatives précises, avec moi comme seul acteur. La période suivante, en Italie, Grotowski a dit : « Maintenant, Thomas, c'est à toi de commencer à essayer de transmettre à tes collègues quelque chose qui apparaît dans ton travail ». [...] Grotowski traversait une période critique pour sa santé (problèmes cardiaques), et il a estimé qu'il était nécessaire que j'apprenne le plus rapidement possible *non seulement comment faire, mais aussi comment transmettre ce savoir-faire* à quelqu'un d'autre².

Ainsi, dans la relation personnelle entre Grotowski et Thomas Richards, l'enjeu fondamental n'était pas tant la transmission, « à force d'efforts et d'épreuves, [...] de] connaissances, pratiques et précises³ » – qui étaient une condition nécessaire, mais ne constituaient pas l'essentiel⁴ – que la transmission *de la transmission* elle-même. Il s'agissait donc, pour Thomas Richards, d'apprendre à maîtriser, mais également à transmettre ce que Grotowski appelait « l'aspect *intérieur* du travail⁵ » – une expression que le maître emprunta lui-même à Thomas Richards, qui employa comme nous l'avons vu la formule d'« action intérieure⁶ » pour définir ce qu'il ressentait pendant le travail sur les

watched us make mistakes and would help us out of every trap into which we fell, making sure we clearly understood where we had gone off track. »

- 1 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/
- 2 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 438 : « Grotowski worked also with me alone, and it was not the same program as with the group. In the first year, it was the two of us alone in the room, and we created two Actions, meaning precise performative structures, with myself as the only doer. The next period in Italy, Grotowski said, “Now, Thomas, you begin to look to pass something which is appearing in your work to your colleagues”. [...] Grotowski was passing a critical period with his health (heart problems), and he felt that it was necessary as quickly as possible that I learn not only how to do, but also how to pass that practical doing to someone else. » [Nous soulignons.]
- 3 J. GROTOWSKI, « Preface [Précace] », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. ix : « through efforts and trials [...] of] the knowledge, practical and precise ».
- 4 Lisa Wolford souligne ainsi : « L'insistance répétée de Grotowski sur la nature unique de sa relation avec Richards, ainsi que sa référence explicite à “l'aspect intérieur du travail”, suggèrent que la connaissance artisanale n'est en aucun cas l'élément le plus essentiel de ce qu'il a cherché à transmettre. » L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Une tradition vivante : Continuité de la recherche au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 133 : « Grotowski's repeated emphasis on the unique nature of his relationship with Richards, along with his explicit reference to the “inner aspect of the work”, suggest that artisanal knowledge is by no means the most essential element of what he sought to convey. »
- 5 J. GROTOWSKI, M. BIAGINI (trad.), « Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998 », *TDR*, op. cit., p. 11 : « the inner aspect of the work ». [Italiques originaux.]
- 6 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 436-437 : « inner action ».

« chants de tradition ». Cette formule renvoyait au processus de transformation de l'énergie, qui ne peut avoir lieu que dans le cadre d'une structure physique et vocale extrêmement précise. En ce sens, ce travail intérieur s'inscrivait dans le prolongement de la recherche l'« acte total » qui guida le travail de Grotowski dès les années soixante – un acte dont l'extrême authenticité reposait comme nous l'avons montré sur une partition physique rigoureuse, qui définissait les berges du « fleuve de signes¹ » que l'acteur retraversait organiquement à chaque performance. Ainsi, dans *Action*, la « “dialectique de la spontanéité et de la discipline” s'exprim[ait] par une symbiose entre rituel et créativité, structure et processus, chacun nourrissant l'autre² » : Zbigniew Osiński met en avant la profonde continuité reliant le travail du Théâtre Laboratoire à celui du Workcenter³. Toutefois, note Kermit Dunkelberg, dans les dernières années de la recherche du maître polonais, « les accents sombres, culpabilisants et catholiques de la rhétorique de Grotowski (“confession”, “sacrifice de soi”) ont cédé la place à des termes plus sublimes (la “haute connexion”, “l'Art comme véhicule⁴”) ».

Pour atteindre cette « haute connexion⁵ », les actuels [doers] ont donc besoin d'une structure spécifique – un « organon » ou un « yantra » : Grotowski trouva ces outils dans les chants de tradition afro-caribéenne, qui sont selon lui « enracinés dans l'organicité⁶ », car le chant n'y est jamais « dissocié des impulsions de vie qui traversent le corps⁷ ». Par conséquent, affirme Grotowski, ces chants possèdent « des qualités vibratoires qui sont si tangibles qu'elles deviennent, d'une certaine manière, le sens du chant⁸ ». Il ajoute : « Quand je parle de ce “sens”, je parle en même temps des impulsions du corps ; c'est-à-dire que *la sonorité et les impulsions sont le sens, directement*⁹ ». Par ailleurs, ce « sens » est généré par l'action même d'accomplir ce chant, vocalement et physiquement – même quand la signification en est obscure :

1 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, p. 15.

2 Z. OSIŃSKI, « Grotowski Blazes the Trails : From Objective Drama to Art as Vehicle », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 388 : « The “dialectic of spontaneity and discipline” is expressed through a symbiosis of ritual and creativity, structure and process, each of which nourishes the other. »

3 Zbigniew Osiński affirme ainsi : « Le travail actuel de Grotowski est l'aboutissement logique de toutes les étapes précédentes de son développement créatif ». Z. OSIŃSKI, « Grotowski Blazes the Trails : From Objective Drama to Art as Vehicle », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 386 : « *Grotowski's current work is the logical outcome of all the previous stages of his creative development* ».

4 Voir K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination, op. cit.*, p. 769 : « *the dark, guilt-ridden and Catholic overtones of Grotowski's rhetoric (“confession,” “self sacrifice”) gave way to more sublime terms (the “higher connection”, “Art as vehicle”)* ».

5 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions, op. cit.*, p. 125 : « *higher connexion* ».

6 *Ibid.*, p. 128 : « *are rooted in organicity* ».

7 *Ibid.* : « *dissociated from the impulses of life that run through the body* ».

8 *Ibid.*, p. 126 : « *vibratory qualities which are so tangible that in a certain way they become the meaning of the song* ».

9 *Ibid.* : « *When I speak of this “meaning”, I speak at the same time of the impulses of the body; that is, the sonority and the impulses are the meaning, directly.* » [Nous soulignons.]

En Haïti on utilise – parmi d'autres – des chants dont aucun des exécutants ne connaît la signification verbale (cette signification est oubliée). La langue originelle ne subsiste plus que dans ces fragments ritualisés si j'ose dire et dont la substance vocale a survécu en quelque sorte à leur sémantique¹.

En reprenant ces chants, en les apprenant auprès de maîtres de ces traditions, et en les supposant chargés d'une efficacité spécifique qui ne peut être expérimentée que par leur reproduction à l'identique, les travaux du Workcenter semblent rejoindre pleinement la définition que donne Michael Houseman des rituels traditionnels, reposant sur des actions « partiellement inintelligibles et néanmoins stipulées, perçues comme renfermant des réalités essentielles et néanmoins difficiles à définir, et supposées se transmettre sous une forme quasi inchangée d'une génération à l'autre² ». Toutefois, une analyse plus précise des discours de Grotowski, de Thomas Richards, ainsi que de certains commentateurs révèle une situation plus complexe. Si Thomas Richards affirme que ces chants constituent « un outil très puissant en raison des qualités vibratoires qui y sont encodées³ », et dont la valeur réside en eux-mêmes ; dans la pensée de Grotowski, ces chants étaient également censés être pour Thomas Richards un moyen de renouer avec ses origines jamaïcaines – et par suite, avec le prétendu « berceau de l'Occident⁴ » –, à travers une forme de « connexion culturelle⁵ » ou de « relation ancestrale forte⁶ ». Dans cette optique, la valeur de ces chants ne résiderait pas tant dans leur accomplissement même – que dans le lien qu'ils établiraient avec d'hypothétiques ancêtres, « comme si l'on se souvenait du *Performer* du rituel primaire⁷ ». Virginie Magnat affirme ainsi, à propos du travail de Grotowski :

Lorsqu'un performeur compétent incarne activement et attentivement un chant traditionnel, celui-ci peut devenir *un véhicule qui le reconnecte à ceux qui l'ont chanté pour la première fois*. Grotowski pensait donc que le savoir ancestral incarné était encodé dans les chants traditionnels, et que le pouvoir de ces chants dépendait de l'expérience incarnée de leur interprétation. La

1 J. GROTOWSKI, *Titres et travaux*, Collège de France, *op. cit.*, p. 19 ; cité dans M. FUMAROLI, « Grotowski ou le passeur de frontières », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 41-42.

2 M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le noir*, *op. cit.*, p. 172.

3 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 442 : « a very potent tool because of the vibratory qualities which are coded in it ».

4 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 130 : « the cradle of the Occident ».

5 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 452 : « cultural connection ».

6 J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 56.

7 *Ibid.*

conviction que le corps peut se souvenir de la façon de chanter ces chants peut donc devenir un moyen de reconquérir une continuité culturelle¹.

Ces déclarations ne sont pas sans rappeler l'analyse que propose Michael Houseman du fonctionnement des cérémonies néopaiennes et *New Age*, dont les pratiquants considèrent que « leurs cérémonies sont directement liées à des sociétés anciennes et/ou tribales. Le rituel accompli ici et maintenant est réputé faire écho à d'autres accomplis autrefois et/ou ailleurs² ». Dans ces rituels, la valeur des actes accomplis ne réside pas tant dans les « propriétés paradoxales des éléments de comportement qu'ils impliquent³ » que dans les « identités ambivalentes de ceux qui les accomplissent⁴ » – qui, le temps de l'accomplissement du rituel, se voient *à la fois* comme eux-mêmes, et comme ces hypothétiques ancêtres, chamans ou prêtres païens, c'est-à-dire ces « Autres prééminents, quoique largement hypothétiques⁵ » dont ils reproduisent – ou réinventent – les gestes, dans une forme de « subjectivité multiple⁶ ». Michael Houseman soutient ainsi :

De tels rituels se caractérisent non par la qualité condensée de leurs actions, mais par la qualité dilatée de leurs agents. [... Le] premier souci des ritualistes néo-païens et *New Age* [... est] de s'approprier l'esprit dans lequel [ces rituels antécédents] auraient été accomplis. [...] Cette simulation plus ou moins explicite de l'état d'esprit de prédécesseurs postulés implique une réfraction « verticale » des participants en tant que sujets : paradoxalement, leurs états émotionnels et intentionnels personnels sont informés par des actions rituelles qui sont tenues pour exprimer les états émotionnels et intentionnels d'Autres antérieurs tels qu'ils leur apparaissent⁷.

Cette « réfraction » pousse alors les participants à adopter un regard réflexif, et à s'observer être en même temps eux-mêmes, dans leur corps ordinaire, et ces « Autres » extraordinaires qu'ils incarnent temporairement. Ce regard réflexif est l'un des points essentiels du texte « Le Performer », dans lequel Grotowski écrit : « Il existe un Je-Je. Le second Je est quasi virtuel : [...] c'est comme un

1 V. MAGNAT, « Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies [Conduire une recherche incarnée à l'intersection des performance studies, de l'ethnographie expérimentale et des méthodologies indigènes] », *Anthropologica*, vol. 53, n°2, 2011, p. 224 : « *When a competent performer actively and attentively embodies a traditional song, it can become a vehicle that reconnects them to those who first sang this song. Grotowski thus believed that ancestral embodied knowledge was encoded in traditional songs, and that the power of these songs hinged upon the embodied experience of singing them. Trusting that the body can remember how to sing these songs can therefore become a way of reclaiming cultural continuity.* » [Nous soulignons.]

2 M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le noir*, op. cit., p. 172.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 173.

6 *Ibid.*, p. 174.

7 *Ibid.*, p. 172-173.

regard immobile, la présence silencieuse [...]. Le Je-Je ne veut pas dire être coupé en deux mais être double. Il s'agit ici d'être passif dans l'action et actif dans le regard (à l'inverse des habitudes¹) ». Qui plus est, selon Michael Houseman, cette « réfraction “verticale”² » se double d'une « réfraction “horizontale”, largement implicite et plus sensiblement empathique³ », dans laquelle « les participants s'appuient dans une large mesure sur une émulation continue des dispositions émotionnelles et intentionnelles des uns et des autres⁴ ». Là encore, Thomas Richards semble décrire précisément ce processus, à propos de sa relation à Mario Biagini pendant le déroulement d'*Action* :

Dans *Action*, vous verrez des moments de contact entre nous où nous sommes tous deux en train de chanter – et de performer – et où l'« action intérieure » commence à se produire. [...] Dans] ces moments de connexion avec Mario, [...] j'attends quelque chose de lui et il attend quelque chose de moi, quelque chose lié à nos partitions verticales. Si je suis le *leader* du chant à ce moment-là, il s'oriente vers mon processus de manière à ce que cela devienne deux personnes qui font ce voyage, et pas seulement une. Ou lorsqu'il est le *leader* d'un chant particulier, à ce moment-là, je m'oriente autour de son processus. Et d'une certaine manière, *il y a une induction qui se produit en moi – par le fait de le suivre – qui en moi devient active.* [...] Cela peut créer un fort réservoir d'énergie entre les deux personnes, et ce que nous pouvons appeler la transformation de l'énergie peut sembler ne plus exister seulement dans l'une ou dans l'autre, mais *dans les deux et entre elles*⁵.

Ces éléments semblent donc orienter *Action* vers une lecture néo-païenne de l'action rituelle, reposant « plus sur le modelage des agents que sur l'organisation de l'action⁶ ». Précisons ici que l'intention de Michael Houseman, en formulant ces analyses, n'est pas de disqualifier l'efficacité de ces rituels *New Age* – mais au contraire, de comprendre la complexité et l'efficacité de ces phénomènes dont « beaucoup d'anthropologues mettraient probablement en doute [le] statut même

1 J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 55.

2 M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le noir, op. cit.*, p. 173.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 444 : « *In Action you will see moments of contact between us in which we are both singing – and performing – and the “inner action” starts to happen. [...] In] these moments of connexion with Mario, [...] I expect something from him and he expects something from me, something related to our vertical scores. If I am the leader of the song in that moment, he orients himself to my process in such a way that it becomes two people going on this journey, not just one. Or when he is the leader of a particular song, in that moment I orient myself around his process. And in some way, there is an induction which happens in me – through following him – which in me becomes active. [...] This can create a strong energy reservoir between the two people, and what we can call the transformation of energy can seem to be no longer existing just in one or in the other; but in both and between.* » [Nous soulignons.]

6 M. HOUSEMAN, « Nouveaux horizons », *Le Rouge eSt le noir, op. cit.*, p. 174.

de rituels¹ ». Toutefois, si certains éléments semblent faire pencher les travaux du Workcenter dans cette direction des rituels néo-païens, dans ces derniers, « l'adaptation créative est préférée à la répétition directe² » – alors que comme nous l'avons montré, les travaux du Workcenter mettent profondément l'accent sur l'apprentissage et la reproduction à l'identique, en conférant une valeur intrinsèque aux chants de tradition : il semble ainsi que ces travaux soient une forme particulièrement complexe de rituels, combinant de manière inextricable la « dilatation rituelle³ » des agents et la « condensation rituelle⁴ » des actions. Michael Houseman souligne que ces deux « styles rituels⁵ » ne sont pas « strictement incompatibles⁶ », mais qu'ils suggèrent deux conceptions différentes de « l'apprentissage du rituel, c'est-à-dire [de] la manière dont certaines actions cérémonielles capturent les esprits de ceux qui y participent de telle sorte que ces participants acquièrent non seulement la compétence pour réaliser de telles actions mais aussi l'envie de le faire⁷ ». Il précise :

Dans le contexte de rituels condensant les actions, l'apprentissage du rituel consiste à *acquérir la capacité d'accomplir certaines actions hautement évocatrices et partiellement incompréhensibles*, tout en partageant avec les autres participants le sentiment que *ceux qui accomplissent ces actions sont personnellement concernés par elles*. Dans le contexte de rituels dilatant les agents, l'apprentissage du rituel consiste à *acquérir la capacité de mettre en œuvre de multiples stimulations empathiques* tout en partageant avec les autres participants la conviction que *les actions entreprises sont équivalentes à celles accomplies par d'autres*⁸.

Force est de constater, au vu des précédentes analyses, que dans le cas paradoxal du Workcenter, chacune de ces affirmations semble s'appliquer, sans être mutuellement exclusives. Qui plus est, ces deux approches impliquent également, selon Michael Houseman, deux « conceptions divergentes de la tradition⁹ » : dans le premier cas, la tradition est « interprétée comme un ensemble de pratiques dont la perpétuation repose sur la répétition à l'identique¹⁰ » ; dans le second, elle est « comprise comme référant à un ensemble d'émotions et d'intentions dont la perpétuation dérive d'actes d'imagination conventionnels¹¹ ». De la même façon – comme nous l'avons montré en étudiant la

1 *Ibid.*, p. 172.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 175.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 177.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.* [Nous soulignons.]

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

gestion et la transmission de *Motions* à partir des *Mouvements* inventés par Teo Spychalski – dans la tradition du Workcenter, ces deux compréhensions de la tradition semblent se mêler, ou tout du moins s'alterner et se compléter¹. C'est ce que résume Lisa Wolford :

L'Art comme véhicule n'est pas une mise en scène mimétique de performance rituelle ; *il est rituel*, même s'il est possible de discerner les coutures par lesquelles la pratique de Grotowski se greffe sur les racines de la tradition ancienne. Même si l'on peut soutenir que ces racines semblent avoir été trafiquées : transplantées, excavées, hybridées, peut-être même partiellement imaginées. Pour le performeur, le processus intérieur (si, par un acte de grâce, il apparaît) est réel².

À propos de son travail de transmission avec Thomas Richards, Grotowski affirma en 1995 : « Il est *l'homme de recherche que je recherchais*. Si j'ai été si dur avec lui, comme il le raconte dans le livre, c'est à cause de cela. Je n'ai pas voulu jouer à ce vieux jeu de maître et de disciple, mais *mettre dans ses mains un fil tangible et pratique que moi-même j'ai reçu d'autres*³ ». Toutefois, ici se pose la question de la nature de cet héritage : en quoi consiste ce « fil » dont parle Grotowski, et qu'il aurait reçu d'autres mains – celles des *yurodiviy* qui ont marqué son parcours⁴ –, faisant de lui un maillon intermédiaire dans une longue chaîne de transmission intergénérationnelle – et dont il

1 Cette tension constante entre ces deux pôles est synthétisée par Halina Filipowicz – qui prend bien garde de ne pas la résoudre : « Le projet de vie de Grotowski consiste-t-il à inventer des formes qui changeraient la manière dont nous ordonnons la réalité ? Ou cherche-t-il à retrouver des formes alternatives de conscience – du passé, des cultures non-occidentales – qui pourraient nous permettre de renouveler un monde fragmenté, instable, incomplet ? [...] En travaillant au-delà des limites de l'espace et du temps, construit-il une nouvelle tradition englobante qui répondrait aux besoins de l'âge moderne dépossédé ? Ou crée-t-il un héritage commun qui défie à la fois l'espace et le temps ? » H. FILIPOWITZ, « Where is Grotowski ? », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 408 : « Does Grotowski's lifetime project involve the invention of forms that would change the way in which we order reality ? Or does it seek the recovery of alternative forms of awareness – from the past, from non-Western cultures – that might allow us to renew a world fragmented, unstable, incomplete ? [...] As he works across the confines of space and time, does he construct a new, encompassing tradition that would answer to the needs of the dispossessed modern age ? Or does he create a common inheritance that would defy both space and time ? ».

2 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 15-16 : « Art as vehicle is not a mimetic enactment of ritual performance ; it is ritual, even if it is possible to discern the seams where Grotowski's practice is grafted on to the roots of ancient tradition. Even if one can argue that those roots seem to have been tampered with : transplanted, excavated, hybridized, perhaps even partly imagined. For the performer, the inner process (if, by an act of grace, it should appear) is actual. »

3 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

4 Voir *ibid.* : « Au cours de ma vie, j'ai toujours recherché la fréquentation de gens qui étaient en relation suivie avec telle ou telle technique et tradition. Et là, dans plusieurs domaines, j'ai reçu une transmission directe. J'ai été beaucoup aidé dans ma vie de ce point de vue, en Pologne et dans les civilisations lointaines qui habituellement refusent cette aide. Il y a ainsi des figures de certains "vieillards" pour lesquels j'éprouve une très grande reconnaissance. En Asie centrale, en Inde, en Amérique latine, en Chine, en Afrique, dans les Caraïbes, j'ai rencontré de telles personnes. Je ne me posais pas la question : "Est-ce théâtral ou pas ?", mais : "Qu'est-ce que ces gens connaissent en pratique des possibilités de l'être humain ?" ».

précise qu'il « ne s'agit pas d'un syncrétisme, d'un mélange, mais de l'objectivité de l'impact de certaines approches pratiques, même si elles sont apparues dans des contextes différents¹ » ? Arrivé au terme de son parcours, comme le *Laboureur* de Jean de La Fontaine « sentant sa mort prochaine² », Grotowski s'interrogea sur le sens même de la tradition : « Que peut-on transmettre ? Comment et à qui transmettre ? Ce sont des questions que se pose toute personne héritière de la tradition, car *elle hérite en même temps d'une sorte de devoir : transmettre ce qu'elle a elle-même reçu*³ ». Selon lui, une tradition ne peut rester vivante que tant qu'elle continue d'évoluer – la répétition à l'identique équivalent à sa muséification et à sa mort. Il affirme ainsi :

Dans une branche du bouddhisme tibétain, il est dit qu'une tradition peut vivre si la nouvelle génération avance d'un cinquième par rapport à la génération précédente, sans oublier ou détruire ses découvertes. [...] Dans le domaine de l'Art comme véhicule, si je considère le travail de Thomas Richards sur *Action*, sur les anciens chants vibratoires et sur tout ce vaste terrain lié à la tradition qui occupe les recherches ici, je constate que la nouvelle génération a déjà avancé par rapport à la précédente⁴.

Ainsi, souligne Lisa Wolford, en « mettant en avant la relation entre la tradition et la recherche, Grotowski a articulé une vision de la *tradition-en-tant-que-processus* [...] qui met en avant l'agentivité dans la transmission et la production des pratiques rituelles et permet l'adaptation, l'invention et le changement⁵ ». Ainsi, tout au long de son parcours, de l'Art comme présentation à l'Art comme véhicule, en passant par le parathéâtre et le Théâtre des Sources, Grotowski s'est constitué en héritier de longues traditions théâtrales, rituelles et spirituelles, qu'il s'est approprié en les réinventant – en faisant dialoguer les travaux des « martyrs du théâtre⁶ », des maîtres de la Grande Réforme du théâtre et des fondateurs de la Reduta avec la pensée de Martin Buber, de

1 *Ibid.*

2 J. DE LA FONTAINE, « Le Laboureur et ses enfants », *Fables*, Bernardin-Béchet, Libraire-Éditeur, Paris, 1874, p. 164.

3 J. GROTOWSKI, M. BIAGINI (trad.), « Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998 », *TDR*, *op. cit.*, p. 12 : « *What can one transmit? How and to whom to transmit? These are questions that every person who has inherited from the tradition asks himself, because he inherits at the same time a kind of duty: to transmit that which he has himself received.* » [Italiques originaux.]

4 *Ibid.* : « *In a branch of Tibetan Buddhism it is said that a tradition can live if the new generation goes a fifth ahead in respect to the preceding generation, without forgetting or destroying its discoveries. [...] In the field of art as vehicle, if I consider the work of Thomas Richards on Action, on the ancient vibratory songs and on all this vast terrain linked to the tradition that occupies the researches here, I observe that the new generation has already advanced in respect to the preceding one.* »

5 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 17 : « *By foregrounding the relation between tradition and research, Grotowski articulated a notion of tradition-as-process [...] that foregrounds agency in the transmission and production of ritual practices and allows for adaptation, invention and change.* »

6 J. GROTOWSKI, réponse à un sondage intitulé « Quel portrait ? », J. SZACKI, *Teatr 21*, septembre 1965 ; cité dans Z. OSIŃSKI, K. SALATA, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », *TDR*, *op. cit.*, p. 55 : « *martyrs of theatre.* »

Ramana Maharishi, et de l'*Évangile selon Thomas* ; ou en établissant des parallèles entre l'organicité des « actions physiques » de Stanislavski et celle du *yanvalou* haïtien. Lisa Wolford conclut ainsi :

La tradition dont Grotowski était en quelque sorte *à la fois le créateur et le gardien* ne lui a pas été transmise entière, ne lui a pas été donnée, complète, dans le cadre d'une relation de maître à disciple, mais plutôt *assemblée au cours de longues années de recherche pratique et de collaboration avec des spécialistes du rituel de diverses traditions*. Grotowski n'a pas recherché ces spécialistes afin de créer un mélange de leurs pratiques disparates, mais plutôt pour étudier les principes de l'impact psychophysique qui pourraient être considérés comme récurrents en tant que résultat de différentes techniques incarnées¹.

Qui plus est, cette tradition à la fois héritée et inventée par Grotowski s'est incarnée dans une forme de transmission orale, d'une génération à l'autre, dans la durée, l'intimité et le secret du travail artisanal – et dans une structure initiatique savamment orchestrée par Grotowski, qui permettait l'établissement d'une relation humaine profonde entre maître et disciple. Virginie Magnat souligne par ailleurs l'ironie du fait que « c'est précisément la dimension incarnée [... de cette transmission] qui tend à être rejetée par les universitaires et les critiques de théâtre comme étant suspicieusement “ésotérique” ou même dangereusement “mystique”² » – alors que c'est cet ésotérisme même qui en « garantit l'efficacité³ ». Réfléchissant à la nature de l'héritage de Grotowski, Thomas Richards affirma en 2007 :

Oui, je sais que je cherche à protéger quelque chose. Quoi ? Quelque chose qu'il m'a transmis. Qu'il a mis entre nos mains, et c'est une façon de travailler. Mais protéger ce quelque chose ne signifie pas le mettre dans une boîte – comme un concept, une technique, une idéologie, ou un système. Quelque chose a été mis entre vos mains et vous allez de l'avant – cherchez-vous aussi à le transmettre à un autre ? *Peut-être que c'est cela l'héritage de Grotowski, le fait qu'il doive arriver dans les mains de quelqu'un d'autre ? C'est une chose vivante. Pas une idée. Pas quelque chose de statique comme un concept. C'est une bataille incessante pour une qualité – dans l'art,*

1 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 17-18 : « *The tradition of which Grotowski was in a sense both creator and keeper was not transmitted to him whole, not given to him, complete, in the framework of master and disciple, but rather assembled through long years of practical research and collaboration with ritual specialists of various traditions. Grotowski did not seek out these specialists in order to create a melange of their disparate practices, but rather to investigate principles of psychophysical impact that could be seen to recur as the result of different embodied techniques.* » [Nous soulignons.]

2 V. MAGNAT, « Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies [Conduire une recherche incarnée à l'intersection des performance studies, de l'ethnographie expérimentale et des méthodologies indigènes] », *Anthropologica*, vol. 53, n°2, 2011, p. 218 : « *Ironically, it is precisely the embodied dimension of [... this transmission] which tends to be dismissed by theatre scholars and critics for being suspiciously “esoteric” or even dangerously “mystical”* ».

3 *Ibid.* : « *guarantees efficacy* ».

dans votre engagement dans l'art. Ce n'est pas comme [...] lorsque vous terminez vos études et que vous pouvez mettre ce joli chapeau sur votre tête et que l'objectif est atteint. C'est plutôt comme une plante vivante qui peut mourir. Ce qui vous a été transmis peut mourir, et vous savez que si elle ne pousse pas, elle mourra. Peut-être que c'est cela la tradition : reconnaître que quelque chose de précieux a une valeur qui peut aller au-delà de votre vie¹.

Thomas Richards considère ici la tradition dans son sens étymologique – du latin « *trans* », « à travers », et « *dare* », donner : il s'agit donc de « donner à travers » le temps ou les générations, de remettre quelque chose entre les mains de quelqu'un d'autre pour que cela survive. C'est là que réside ce que nous avons précédemment appelé le « fondement abyssal » de la tradition de Grotowski : en dernier lieu, il semble que cet héritage réside essentiellement dans « le fait qu'il doive arriver dans les mains de quelqu'un d'autre », c'est-à-dire dans *le fait même d'être transmis*. C'est ce qui amène Kris Salata à affirmer qu'il est nécessaire de reconnaître l'héritage de Grotowski comme « un traité pratique sur la nature même des héritages dans les arts performatifs² ». En d'autres termes et pour conclure, nous considérons que la transmission, dans la pratique et la pensée de Grotowski, n'est pas tant un moyen de partager des connaissances techniques ou spirituelles – qu'un « mode de relation » spécifique, ayant en lui-même sa propre valeur. C'est dans le cadre de cette relation personnelle et profondément ritualisée – dans laquelle l'autorité du maître était à la fois confortée par son ancrage dans une tradition largement inventée, et volontairement remise en question par Grotowski lui-même, à la manière du « *Trickster*³ » – que Thomas Richards pouvait se

1 M. BIAGINI, T. RICHARDS, « *One Breath Left : Considerazioni [Plus qu'un souffle : Considérations]* », A. ATTISANI, M. BIAGINI (éds.), *Opere e sentieri [Oeuvres et Sentiers]*, vol. I, *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards]*, Bulzoni Editore, Rome, 2007 ; cité et traduit en anglais dans L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Une tradition vivante : Continuité de la recherche au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 147 : « *Yes, I know that I am looking to protect something. What? Something that he passed to me. That he put in our hands, and that is a way of work. But to protect this something doesn't mean to put it in a box – like a concept, a technique, an ideology, or a system. Something was put into your hands and you go forward – will you also look to pass it into the hands of another? Maybe this is the heritage of Grotowski, the fact that it should arrive in someone else's hands? It's some thing alive. Not an idea. Not something static like a concept. It's a ceaseless battle for a quality – in art, in your engagement in art. It's not like [...] when you finish your studies and you can put that nice hat on your head and the objective is reached. It's more like a living plant that can die. What has been passed to you can die, and you know that if it doesn't grow, it will die. Maybe a tradition is this: to recognize that something precious has a value that can go beyond your life.* » [Nous soulignons.]

2 K. SALATA, « The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 154 : « *a practical treatise on the very nature of legacies in performing arts* ».

3 Voir à ce sujet l'anecdote précédemment rapportée à propos du Vieil-Homme-Coyote, dans L. WOLFORD, « Approaching Coyote Old Man [Approcher le Vieil-Homme-Coyote] », *Grotowski's Objective Drama Research*, op. cit., p. 126-140. Voir également E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Le gourou ne sait rien », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 146 : « Souvent le maître triche. L'élève se trompe et le maître dit, c'est bien. D'autres fois l'élève exécute correctement toute la danse et le maître secoue la tête : ça ne va pas. Le maître va à la pêche. Il dit simplement : ceci est correct, ceci ne l'est pas, sans autre commentaire, sans explication. L'élève essaie de comprendre, il cherche seul, il se concentre, il observe plus attentivement. C'est ainsi que le maître va à la pêche de son élève. »

mettre dans un état de quête personnelle, et dessiner son propre chemin créatif¹, dans le cadre d'une « tradition dont [Grotowski] et [Thomas] Richards ensemble, chacun dans sa fonction, étaient simultanément les créateurs et les héritiers² ». Ainsi, si nous affirmons, en adaptant la formule de Lisa Wolford, que le « secret » volontairement entretenu³ sur lequel se fonde le travail de transmission de Grotowski « est qu'il n'y a pas de secret⁴ », ce n'est évidemment pas pour nier sa prodigieuse connaissance pratique des arts performatifs – mais pour souligner le fait que cette tradition est le lieu même de la recherche et de la création, et non pas simplement un moyen de conservation⁵.

3. Le Workcenter après la mort de Grotowski : du théâtre au rituel et retour ?

Dans les dernières années de sa vie, en plus de se retirer graduellement du travail pour laisser une place de plus importante à Thomas Richards au sein du Workcenter, Grotowski fit « tout ce qui était en son pouvoir pour clarifier le fait qu'il confiait à Thomas Richards la responsabilité de poursuivre la recherche qu'il considérait comme l'aboutissement du travail de sa vie⁶ ». L'acte symbolique le plus important en fut le changement du nom de l'institution de Pontedera, qui à l'automne 1996 devint officiellement le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, instaurant publiquement une « relation de continuité incontestable⁷ » entre son travail et celui de son héritier. Cette continuité fut également officialisée, comme nous l'avons vu, pendant le symposium international qui se déroula à São Paulo, entre septembre et octobre 1996. L'année suivante, le 3 mars 1997, à l'occasion de la réception du Prix de la Grande Fondation Culturelle, Grotowski et

1 Voir J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, op. cit.*, p. 53 : « Je suis *teacher of Performer*. Je parle au singulier. *Teacher*, c'est quelqu'un par qui passe l'enseignement ; l'enseignement doit être reçu, mais la manière pour l'apprenti de le redécouvrir, de se *rappeler* est personnelle. Comment le *teacher* lui-même a-t-il connu l'enseignement ? Par l'initiation, ou par le vol. »

2 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR, op. cit.*, p. 138 : « *a tradition of which he and Richards together, each in his function, were simultaneously creators and inheritors* ».

3 Nous pensons par exemple à l'anecdote précédemment rapportée sur la manière dont Mario Biagini en vint à devenir le bras droit de Thomas Richards, et aux réunions nocturnes quotidiennes, ostensiblement secrètes, entre Grotowski et Thomas Richards.

4 L. WOLFORD, « Introduction : Art as Vehicle, 1986 – », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook, op. cit.*, p. 371 : « *The secret [...] is that there is no secret* ».

5 Kris Salata souligne ainsi : « Un héritage peut être considéré comme une réverbération et une réponse à un style, une approche, un manifeste, une découverte ou *une quête constante qui devient une recherche ciblée*. » K. SALATA, « The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 157 : « *A legacy can be seen as a reverberation and a response to a style, an approach, a manifesto, a discovery, or a consistent search that becomes a focused research.* » [Nous soulignons.]

6 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR, op. cit.*, p. 131 : « *everything in his power to clarify that he entrusted responsibility for continuing the research that he viewed as the culmination of his lifework to Thomas Richards* ».

7 *Ibid.*, p. 132 : « *an incontrovertible relationship of continuity* ».

Thomas Richards dirigèrent une rencontre à Wrocław¹, pendant laquelle fut projeté le film *Art as Vehicle [L'Art comme véhicule]* réalisé par Mercedes Gregory en juillet 1989, documentant la structure performative *Downstairs Action*. Au cours de cette rencontre, le président de la Grande Fondation Culturelle, Stefan Starczewski, « souligna naturellement la contribution de Grotowski à la culture polonaise³ » – ce qui, commente Joanna Ostrowska, présente à la conférence, marquait une singulière réécriture de la réception des travaux du Théâtre Laboratoire par la critique polonaise « qui auparavant, à travers les écrits [...] de ses représentants officiels plus ou moins importants, avait “prouvé” le charlatanisme du créateur du Théâtre Laboratoire⁴ ». Cette rencontre et cette récompense marquèrent toutefois le début d'une réconciliation tardive – ou tout d'un moins d'un progressif dégel des relations – entre Grotowski et la Pologne⁵. Joanna Ostrowska rapporte que Grotowski profita de cette conférence pour présenter clairement Thomas Richards comme son successeur :

Grotowski a clairement indiqué à plusieurs reprises que [Thomas Richards et lui] étaient actuellement des collaborateurs et non un maître et un élève (« Thomas Richards en sait plus que moi sur les chants vibratoires ») et il a fréquemment transmis à Richards les questions qui lui étaient adressées⁶.

La commentatrice affirme d'ailleurs que cette rencontre ressembla, à l'encontre de Thomas Richards, à « un examen passé devant un conseil de quelques centaines de personnes pas

1 À cette rencontre assistèrent notamment les professeurs Zbigniew Osiński, Józef Kelera, Janusz Degler, ainsi que Włodzimierz Staniewski (le directeur du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice), Jolanta Cynkutis (la femme de Zbigniew Cynkutis), Lech Raczak (le fondateur du Théâtre du Huitième Jour [*Teatr Osmego Dnia*], un groupe théâtral fondé en 1964 en Pologne en s'inspirant des travaux du Théâtre Laboratoire), ainsi que le célèbre réalisateur polonais Andrzej Wajda.

2 M. GREGORY (réal. et prod.), *Art as Vehicle [L'Art comme véhicule]*, Pontedera, 1989.

3 J. OSTROWSKA, J. CYNKUTIS (trad.), « “My Future Plan? To Die” : Grotowski's Last Visit to Wrocław [“Mon projet d'avenir ? Mourir” : La dernière visite de Grotowski à Wrocław] », *New Theatre Quarterly*, vol. 16, n°2, mai 2000, p. 187 : « *naturally stressed Grotowski's contribution to Polish culture* ».

4 *Ibid.* : « *which earlier, through the writing [...] of its greater or lesser official representatives, had “proved” the charlatanism of the creator of the Laboratory Theatre* ».

5 La première visite de Grotowski en Pologne après son départ suite à la Loi Martiale eut lieu en avril 1991, à l'occasion de la réception d'un doctorat *honoris causa* de l'Université de Wrocław, qui lui fut décerné grâce à l'appui du professeur Janusz Degler. Pendant ce premier séjour, une projection du film *Art as Vehicle* de Mercedes Gregory fut organisée par le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles. Par la suite, le 5 mars 1993 eut lieu une cérémonie à l'occasion de l'inauguration d'une plaque commémorative devant l'ancien bâtiment du Théâtre des 13 Rangs à Opole, à laquelle participèrent notamment Andrzej Bielski, Jerzy Gurawski, Mieczysław Janowski et Adam Kurczyna. En décembre 1996, Grotowski se rendit à Varsovie pour y recevoir le prix Konrad Swinarski. Enfin, le 27 mars 1998, Grotowski reçut le titre de citoyen d'honneur de la ville de Wrocław.

6 J. OSTROWSKA, J. CYNKUTIS (trad.), « “My Future Plan? To Die” : Grotowski's Last Visit to Wrocław », *New Theatre Quarterly*, *op. cit.*, p. 186 : « *Grotowski made it pointedly clear several times that they were presently collaborators and not master and pupil (“Thomas Richards knows more concerning the vibratory songs than me”) and he frequently passed on to Richards questions addressed to him.* »

franchement sympathiques¹ », dont elle résume ainsi l'état d'esprit : « Voyons si celui-ci est digne d'être le successeur de notre Maître. Il est vrai que nous pouvons attaquer Grotowski, mais il est et sera toujours à nous. L'autre ici ne l'est pas² ». Enfin, lorsqu'un participant lui demanda quels étaient ses projets pour l'avenir, Grotowski répondit « avec une honnêteté brutale qu'il avait l'intention de mourir³ » – c'est-à-dire, au-delà de la considération très concrète de sa maladie et de l'approche de sa mort, de laisser la place à son héritier. Enfin, dans son testament⁴, rédigé le 4 juillet 1998, Grotowski désigna officiellement Thomas Richards et Mario Biagini comme les « héritiers de sa propriété intellectuelle⁵ » – une affirmation qui fut réitérée, comme nous l'avons vu, dans le « Texte sans titre⁶ » qui fut publié à titre posthume, en 1999.

Par ailleurs, à la fin de son existence, Grotowski commença à interroger l'éventualité d'un retour vers l'« Art comme présentation⁷ » – ou plutôt, la possibilité de « travailler sur deux registres dans la même structure performative », l'Art comme présentation et l'Art comme véhicule. Tout en reconnaissant qu'en raison de la fragilité et de la vulnérabilité du « travail intérieur », la dimension spectaculaire risquerait dominer ou de déséquilibrer ce travail, ce qui rendait une telle entreprise extrêmement complexe ; il affirma ainsi, non sans précautions oratoires : « Mais si j'avais vraiment foi dans le fait que, malgré tout, [cette question] pouvait être résolue, je serais sûrement tenté de le faire, je l'admets⁸ ». Pour illustrer cette possibilité, Grotowski fit à plusieurs occasions référence à la tradition performative des *Bāuls* du Bengale, dans laquelle se trouvaient des « yogis-bardes [...] dont la pratique spirituelle [prenait] la forme de chants et de danses qui [pouvaient] être appréciés sur un plan esthétique⁹ ». Ces *Bāuls* alternaient de longues périodes de travail intérieur, dans l'isolement, auprès de leur maître, et des périodes dans lesquelles ils allaient, de village en village,

1 *Ibid.*, p. 189 : « an exam taken in front of a not-too-sympathetic council of a few hundred ».

2 *Ibid.* : « Let's see if the one here is fit to be the successor of our Master. It is true that we can attack Grotowski, but he is and will always be ours. The other one here is not. »

3 *Ibid.*, p. 191 : « with brutal honesty that he planned to die ».

4 Ce document est conservé à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), à Caen. Pendant nos séjours à l'IMEC, nous n'avons, pour des raisons légales, pas été autorisé à consulter ce document – mais Pascale Butel-Skrzysowski, la directrice de l'IMEC et la responsable du Fonds Grotowski, nous a personnellement expliqué que l'intention de Grotowski était de rendre ce testament public afin de justifier de la légitimité de Thomas Richards à poursuivre son travail et sa recherche, et d'éviter les querelles d'héritage.

5 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR*, *op. cit.*, p. 131 : « heirs of his intellectual property ».

6 J. GROTOWSKI, M. BIAGINI (trad.), « Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998 », *TDR*, *op. cit.*, p. 11-12.

7 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 132 : « work on two registers in the same performative structure ».

8 *Ibid.* : « But if I truly had faith in the fact that, in spite of everything, it could be resolved, surely I would be tempted to do it, I admit. »

9 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 14 : « yogin-bards [...] whose spiritual practice takes the form of songs and dances that can be appreciated on an aesthetic level ».

présenter leur travail – qui pouvait être reçu comme un spectacle de grande qualité, mais également, par les personnes initiées ou simplement réceptives, comme un véritable travail intérieur. Thomas Richards rapporte cette histoire que lui raconta Grotowski, « comme un grand-père parlant à un jeune garçon¹ » :

Souvent, d'une manière spéciale et discrète, les *Bāuls* chantaient pour ce spectateur particulier [...] – par exemple, l'ancien *Bāul* qui travaillait désormais au village comme paysan. Les *Bāuls* étaient dans le cadre d'un événement artistique qui était apprécié d'une manière ou d'une autre par les spectateurs, et en même temps, par un ou deux autres anciens *Bāuls*, qui percevaient leur processus intérieur, et d'une certaine manière, les accompagnaient intérieurement².

Ce « conte³ » illustre en quelque sorte un chemin, une possibilité de développement de l'Art comme véhicule : une pratique tournée vers l'intériorité, mais dont la structure et la qualité technique lui permettraient de s'adresser à la fois à des « spectateurs » et à des « témoins » – chacun percevant le travail d'une manière différente. Dans son entretien avec Lisa Wolford, réalisé en août 1995, Thomas Richards affirma ainsi : « En ce qui concerne l'avenir et la nécessité de protéger le travail, je ne pense pas nécessairement que ce travail doive être protégé et isolé⁴ ». Le premier pas dans cette direction fut franchi du vivant de Grotowski, lorsqu'en 1998, la performeuse Ang Gei Pin, qui avait précédemment travaillé au Workcenter en 1994, et qui avait entre-temps fondé la compagnie Theatre OX à Singapour, revint à Pontedera avec les trois autres membres de son groupe, Chong Tan Sim, Julius Foo Jong Soon et Tan Pei Hwee. Grotowski confia à Mario Biagini la responsabilité de faire travailler ces performeurs, sous la supervision de Thomas Richards, dans une forme de superposition des niveaux d'initiation et de transmission – ce qui était également une manière de permettre à Mario Biagini d'approfondir lui-même ses connaissances à travers l'enseignement. Dans cette « dynamique inhabituelle et productive de direction collaborative⁵ », le groupe travailla à la création d'un *opus* intitulé *One Breath Left [Plus qu'un souffle]*, qui s'appuyait à la fois sur des textes de Lao Tzu et de Chuang Tzu, sur des chants traditionnels chinois abordés à

1 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 447 : « like a grandfather speaking to a young boy ».

2 *Ibid.*, p. 448 : « Often, in some special and discreet way the Bauls were singing for this particular spectator [...] – for example, the old Baul who was now in the village working as a peasant. The Bauls were in the frame of an artistic event which was being appreciated in one way or another by the spectators, and then, by one or two other ex-Bauls, who were perceiving their inner process, and in some way, inside, were also going with them. »

3 *Ibid.*, p. 447 : « tale ».

4 *Ibid.*, p. 458 : « About the future, and about the necessity of protecting the work, I don't necessarily agree that this work is something which should be protected and isolated. »

5 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR*, op. cit., p. 143 : « unusual and productive dynamic of collaborative direction ».

la manière des « chants de tradition¹ » comme des supports ou des outils de transformation de l'énergie, et sur des techniques performatives occidentales. Entre 1998 et 2006, dans le cadre du projet *The Bridge : Developing Theatre Arts [Le Pont : Développer les arts du théâtre]*, dirigé par Mario Biagini, ce travail évolua progressivement, en approfondissant le tissage entre les traditions et les techniques orientales et occidentales, ainsi qu'entre l'Art comme véhicule et l'Art comme présentation – ce qui donna progressivement naissance à deux nouvelles structures performatives : *Dies Irae*, puis *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show [Dies Irae : Le spectacle grotesque de mon Theatrum Interioris²]*. Ces créations, auxquelles Mario Biagini participa en tant qu'actuant – ou que performeur –, incorporent des chants grégoriens et des textes de Thomas Stearns Eliot et de Franz Kafka – et tendaient à maintenir « consciemment à la fois le vecteur d'intention qui tend vers ceux qui sont présents et regardent, et un autre vecteur essentiel d'intention dirigé vers ceux qui agissent³ », en recherchant « un niveau d'objectivité lié à ces deux vecteurs, qui existent dans, et sont soutenus par, des structures d'actions vivantes et précises⁴ ». Mario Biagini et Thomas Richards précisèrent toutefois :

Nous le répétons : avec le projet *The Bridge*, ce n'est pas que le Workcenter se soit soudainement mis à faire du théâtre et ait abandonné la recherche sur "l'Art comme véhicule". Nous n'avons pas changé notre ligne de recherche, nous avons ouvert une nouvelle branche dans notre recherche. Avec le projet *The Bridge*, nous sommes en quête de ce nouveau lien : l'événement performatif qui pourrait agir comme un pont, pénétrant directement dans le travail essentiel. C'est cette autre perspective du champ que nous poursuivons dans notre recherche avec le projet *The Bridge*⁵.

Antonio Attisani, en observateur régulier du travail du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, qualifie ainsi *Dies Irae* de « réponse touchante à Grotowski, car la séparation autrefois nécessaire – entre l'acteur et l'actuant, et entre l'Art comme véhicule et le Théâtre comme

1 Ang Gei Pin travailla individuellement sous la direction de Thomas Richards dans son travail sur ces chants traditionnels chinois.

2 Pour une analyse historique détaillée de l'évolution de ces structures performatives, voir notamment C. T. NASCIMENTO, « Of Tent Shows and Liturgies: *One Breath Left: Dies Irae* [Des spectacles sous chapiteaux et des liturgies : *One Breath Left : Dies Irae*] », *TDR*, vol. 54, n°3 (Automne, 2010), p. 136-149.

3 A.A.V.V., *Tracing Roads Across : A Project by Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, *op. cit.* p. 54.

4 *Ibid.*

5 M. BIAGINI, T. RICHARDS, « *One Breath Left : Considerazioni [Plus qu'un souffle : Considérations]* », A. ATTISANI, M. BIAGINI (éds.), *Opere e sentieri [Oeuvres et Sentiers]*, vol. I, *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards]*, Bulzoni Editore, Rome, 2007 ; cité et traduit en anglais dans C. T. NASCIMENTO, « Of Tent Shows and Liturgies: *One Breath Left: Dies Irae* [Des spectacles sous chapiteaux et des liturgies : *One Breath Left : Dies Irae*] », *TDR*, vol. 54, n°3 (Automne, 2010), p. 139 : « *We repeat: with Project The Bridge, it's not that the Workcenter has suddenly started to do theatre and abandoned the investigation on "Art as vehicle". We did not change our line of research, we have opened a new branch in our research. With Project The Bridge we are hunting for this new link: the performative event which might act as a bridge, penetrating directly into the essential work. It is this further perspective of the field which we are pursuing in our research with Project The Bridge.* »

présentation – y prend fin, et le théâtre redevient enfin les deux, ce qui n'est pas rien¹ ». Cláudia Tatinge Nascimento, dans son analyse de l'évolution de ces travaux, ajoute toutefois une nuance :

Dans la deuxième phase du projet *The Bridge* – de *Dies Irae* à *Dies Irae : My Preposterous Theatrum Interioris Show* – l'équilibre entre le fait de guider l'attention du spectateur et d'offrir un espace pour le travail des acteurs sur eux-mêmes a semblé diminuer pour se concentrer principalement sur le montage et la mise en scène – pour moi, ils ressemblaient plus à des « performances » qu'à des « non-performances² ».

L'appréhension de Grotowski s'avère ainsi fondée : si la coexistence, au sein d'une même structure performative, d'un travail intérieur de l'actuant et d'une composition destinée à des spectateurs, est théoriquement possible ; l'équilibre entre ces deux dimensions est précaire et extrêmement fragile. La recherche de cet équilibre fut toutefois au cœur des aspirations du Workcenter à partir du début du nouveau millénaire, après plus d'une décennie d'isolement pour travailler uniquement sur l'Art comme véhicule : c'est pourquoi nous avons intitulé ce dernier mouvement de notre étude « du théâtre au rituel et retour », en désignant un chemin inverse de celui dessiné par Richard Schechner dans l'un de ses articles les plus importants³. Ainsi, après la mort de Grotowski, le 14 janvier 1999, Mario Biagini fut officiellement nommé directeur associé du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en 2000, et le travail de l'institution de Pontedera commença à prendre deux directions différentes, quoiqu'elles soient intimement liées : Thomas Richards prit en charge la dimension « verticale » de l'héritage de Grotowski en approfondissant le travail sur l'Art comme véhicule ; et Mario Biagini mena un travail plus « horizontal », en établissant de plus en plus de liens avec la création théâtrale et l'engagement social. Toutefois, entre ces deux voies existaient de multiples points de contact : comme nous l'avons vu, le retour progressif des travaux dirigés par Mario Biagini vers l'Art comme présentation ne signifiait nullement une volonté d'abandonner l'Art comme véhicule – bien que, selon Cláudia Tatinge Nascimento, l'équilibre entre les deux dimensions n'ait pas toujours été évident. De même, la focalisation du travail de Thomas Richards

1 A. ATTISANI, « Figure dell'ira in un balagán [Figures de la colère dans un balagán] », *Primafile*, n°105, 2004, p. 26 ; cité et traduit en anglais dans L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR*, *op. cit.*, p. 144 : « a touching reply to Grotowski, because the separation once needed – between actor and doer and between Art as vehicle and Theatre as presentation – ends here and at long last theatre becomes both again, and that is not a small thing ». [Nous soulignons.]

2 C. T. NASCIMENTO, « Of Tent Shows and Liturgies: *One Breath Left: Dies Irae* », *TDR*, *op. cit.*, p. 140 : « In the second phase of Project The Bridge – from *Dies Irae* to *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show* – the balance between guiding the spectator's attention and offering room for the actors' work on themselves seemed to diminish to focus primarily on directorial montage – to me they felt more like “performances” than “non-performances”. »

3 Voir R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 103-146.

sur le travail intérieur et la « verticalité¹ » n'impliquait pas nécessairement une fermeture absolue du travail : ainsi, l'*opus* intitulé successivement *The Twin : an Action in Creation* [*Le Jumeau : Une Action en création*], puis simplement *Action in Creation* [*Action en création*²], créé entre 2003 et 2006 à partir du travail sur les « chants vibratoires », ne fut pas élaboré dans l'isolement du Workcenter à Pontedera, mais en contact régulier et « dans une proximité étroite avec de petits groupes de témoins³ », dans le cadre du vaste projet international *Tracing Roads Across* [*Tracer des chemins de traverse*⁴]. Qui plus est, contrairement aux précédents travaux du Workcenter, le texte retrouvait une place centrale dans *Action in Creation*, à travers l'emploi de fragments issus, une nouvelle fois, de l'*Évangile selon Thomas*, et plus particulièrement de *L'Hymne de la Perle* – qui avait précédemment servi de support au travail de Maud Robart avec le *Upstairs Group*, entre 1987 et 1993⁵. Lisa Wolford note cependant une importante différence entre ces deux voies :

Alors que les billets sont vendus à un prix modeste pour les performances développées dans le cadre du projet *The Bridge, One Breath Left, et Dies Irae : The Preposterous Theatrum Interioris Show*⁶ (toutes deux fréquemment présentées dans des salles de théâtre), les personnes invitées à témoigner du travail de l'Art comme véhicule ne paient jamais leur entrée. Cette distinction me semble significative dans la mesure où elle situe implicitement l'observateur non pas comme un consommateur mais comme un collègue dans le métier⁷.

Il est également significatif que la chercheuse utilise le terme de « performances » pour désigner les créations dirigées par Mario Biagini, et celui de « travail » pour celles de Thomas Richards – qui ne s'adressent ainsi pas à des spectateurs mais à des « témoins » ou des « collègues⁸ ». Par ailleurs, le

1 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 125 : « verticality ».

2 Ces nouvelles actions furent progressivement élaborées par Thomas Richards afin d'accompagner les nouveaux membres du Workcenter dans leur découverte du « travail intérieur ».

3 A.A.V.V., *Tracing Roads Across : A Project by Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* [*Tracer des chemins de traverse : Un projet du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*], livret de présentation et calendrier prévisionnel du projet *Tracing Roads Across* en anglais, italien, allemand, français, grec, bulgare et turc, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 2003, p. 54.

4 Ce projet se déroula dans toute l'Europe entre 2003 et 2006. Pour une description détaillée du projet, voir A.A.V.V., *Tracing Roads Across : A Project by Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, op. cit.

5 Voir K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, op. cit., p. 762.

6 *Dies Irae : The Preposterous Theatrum Interioris Show* est le nom que prit *Dies Irae : My Preposterous Theatrum Interioris Show* à partir de 2006.

7 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR*, op. cit., p. 139, note n°10 : « While tickets are sold at a modest fee for the performances developed within the project *The Bridge, One Breath Left, and Dies Irae: The Preposterous Theatrum Interioris Show* (both of which were frequently presented in theatre spaces), individuals invited to witness the work of Art as vehicle are never charged admission. This distinction strikes me as significant insofar as it implicitly situates the observer not as a consumer but as a colleague in the craft. »

8 Kermit Dunkelberg insiste également sur l'importance de la terminologie employée dans les brochures de

travail sur *Action*, réinvesti chaque jour depuis 1994, ne fut pas abandonné à la mort de Grotowski : cette structure performative resta au cœur du travail du Workcenter, et fut régulièrement présentée devant des témoins dans de nombreux lieux non-théâtraux. Ces présentations, généralement précédées et suivies pas des rencontres et des conversations, jouaient selon Kris Salata un rôle comparable à celui que remplissait *Apocalypsis cum figuris* ou qu'aurait dû remplir *Tree of People* pour le Théâtre Laboratoire : « *Action* fonctionnait comme une invitation à une forme beaucoup plus large (même si non spécifiée) d'implication, de participation et d'échange, qui commençait à s'articuler au cours de la conversation¹ ». Le chercheur ajoute : « Naturellement, le plus grand accomplissement de ces réunions n'était pas simplement le contenu de l'échange, mais sa rare qualité en tant qu'événement² ». Ainsi, c'est après avoir assisté pour la première fois à *Action* dans l'église rupestre de San Pietro Barisano, à Matera, en Italie, en 2002, qu'Antonio Attisani vint rencontrer Thomas Richards et Mario Biagini pour leur faire part de ses impressions sur ce qu'il venait de voir – et devint dès lors un observateur privilégié, un témoin régulier, un théoricien et un allié du Workcenter : depuis cette rencontre, il passa plusieurs mois par an à Pontedera, et écrivit, édita ou dirigea de nombreux ouvrages sur le travail du Workcenter³. C'est également de cette manière que Kris Salata, ayant assisté à *Action* dans le cadre d'une session du projet *Tracing Roads Across* au Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles, à Wrocław, entre le 10 juillet et le 3 août 2004, devint lui aussi un proche collaborateur et un ami fidèle du Workcenter. Ces deux théoriciens comptèrent parmi les principaux intervenants lors de la résidence *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin, en 2019.

présentation de ces différents travaux : « On notera que [Thomas] Richards est crédité comme celui qui “dirige le travail sur *Action* et sur *The Twin*”, alors que [Mario] Biagini est crédité comme le “metteur en scène principal” de *One Breath Left* et de *Dies Irae*, avec [Thomas] comme “co-metteur en scène”. » Voir K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, op. cit., p. 800 : « Notably, Richards is credited as the one who “directs the work on *Action* and on *The Twin*”, whereas Biagini is credited as the “main director” of *One Breath Left* and *Dies Irae*, with Richards listed as “co-director”. »

- 1 K. SALATA, « The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy [La poétique de la rencontre : L'héritage vivant de Grotowski] », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 162 : « *Action* worked as an invitation to a much broader (even if unspecified) form of involvement, participation, and exchange, which began to articulate itself during the conversation. »
- 2 *Ibid.* : « Understandably, the greatest accomplishment of those meetings was not merely the content of the exchange, but its rare quality as an event. »
- 3 Voir notamment A. ATTISANI, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* [*Un Théâtre apocryphe. Le potentiel de l'art théâtral dans le Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards*], Medusa Edizioni, Milan, 2006 ; A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit. ; et A. ATTISANI, M. WEIR (trad.), « The art and task of the actor work from Stanislavsky to Grotowski and beyond », *Acting Archive Essays – Acting Archives Review Supplement*, n°8, avril 2011, p. 1-18. Antonio Attisani a également collaboré avec Mario Biagini pour l'édition d'une précieuse série d'ouvrages sur le travail du Workcenter : A. ATTISANI, M. BIAGINI (éds.), *Opere e sentieri [Oeuvres et Sentiers]*, vol. I, *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* [*Le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*], Bulzoni Editore, Rome, 2007 ; vol. II, *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998* [*Jerzy Grotowski. Textes 1968-1998*], Bulzoni Editore, Rome, 2007 ; et vol. III, *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* [*Réflexions et témoignages sur l'art comme véhicule*], Bulzoni Editore, Rome, 2008.

À cette lumière, Kris Salata avance que l'héritage de Grotowski réside essentiellement dans une « poétique de la rencontre¹ » – en écho à l'affirmation de Grotowski selon laquelle « Le théâtre est une rencontre² ». Cette lecture est partagée par Yannick Butel et par Éric Vautrin³, qui à l'occasion de l'ouverture du Fonds Grotowski⁴ aux archives de l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC) à Caen – inventorié et organisé par Pascale Butel-Skrzyszowski « avec l'aide de Magda Złotowska⁵, proche collaboratrice de Grotowski, et de ses légataires et par ailleurs co-directeurs actuels du Workcenter, Thomas Richards et Mario Biagini⁶ » – organisa une journée d'études intitulée « Un art de la rencontre⁷ », à l'Université de Caen Basse-Normandie. Ainsi, souligne Kris Salata, l'« esprit de la rencontre⁸ » était au fondement même du projet *Tracing Roads Across*, qui fut le cœur du travail du Workcenter entre avril 2003 et avril 2006 :

-
- 1 Voir K. SALATA, « The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 153-168.
 - 2 Voir J. GROTOWSKI, N. KATTAN, « Le théâtre est une rencontre », *Vers un Théâtre pauvre, op. cit.*, p. 53-58.
 - 3 Voir É. VAUTRIN, « Un art de la rencontre », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 120-130 ; et Y. BUTEL, « L'art de la rencontre, un art de l'Évitement. De Thomas Richards et Mario Biagini à Jerzy Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 131-152.
 - 4 Ce fonds fut légué à l'IMEC par Grotowski grâce aux efforts de l'ancien directeur de cette institution, Albert Dichy. Lors de la « Présentation du Fonds Jerzy Grotowski conservé à l'IMEC », organisée le 6 juillet 2019 dans le cadre de la résidence *Focus Workcenter*, Albert Dichy revint sur les étonnantes circonstances qui donnèrent naissance à ces archives, à l'impulsion de Michelle Kokosowski : en mai 1995, en tant que jeune conservateur au sein de l'IMEC, il fut envoyé par Olivier Corpet – alors directeur de l'institution – rencontrer Grotowski et Michelle Kokosowski, avec pour charge de négocier avec le maître polonais le legs de ses archives. Toutefois, Grotowski lui posa une foule de questions personnelles, et le fit parler pendant toute la durée du rendez-vous, sans qu'un mot ne fût prononcé au sujet de ces documents. Persuadé d'avoir échoué, il fut extrêmement surpris d'apprendre plus tard que Grotowski avait accepté de transférer ses archives à Caen : dans son intervention, il expliqua cet événement en supposant que Grotowski ne s'intéressait pas à l'institution, mais bien aux personnes qui auraient la charge de ces documents.
 - 5 Magda Złotowska avait participé aux expériences du parathéâtre et fait partie de l'équipe internationale du Théâtre des Sources avant de devenir l'une des « spécialistes techniques » du programme *Objective Drama*.
 - 6 É. VAUTRIN, « Un art de la rencontre », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 121. De même, lors de la « Présentation du Fonds Jerzy Grotowski conservé à l'IMEC » du 6 juillet 2019, Pascale Butel expliqua la profonde aventure humaine que constitua l'inventaire de ces archives, qui l'amena, pour être à même de les comprendre, à rencontrer et à échanger personnellement avec Magda Złotowska, Thomas Richards et Mario Biagini et à assister au travail du Workcenter. Elle insista également sur le « réseau d'amitiés » et le « fil de relations vivantes » qui se sont tissés à travers ce travail d'archive, avant de conclure : « Les archives ont appelé et entraîné du vivant qui, à son tour, produit des traces. »
 - 7 Cette journée d'études eut lieu le 22 mars 2012. C'est à cette occasion que Mario Biagini prononça la conférence dont est issu le texte M. BIAGINI, « L'humain en action au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 171-183. Par ailleurs, le même réseau de personnes (notamment Antonio Attisani, Yannick Butel, Michelle Kokosowski, Tatiana Motta Lima, François Tanguy, Jean-Pierre Thibaudat, Éric Vautrin, Lisa Wolford Wylam – ainsi que Olivier Corpet, Albert Dichy et Pascale Butel-Skrzyszowski, de l'IMEC) se trouva réuni dans deux résidences du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à La Fonderie du Mans – Théâtre du Radeau, dirigée par François Tanguy, entre juin et juillet 2011, puis entre avril et juin 2012. Au cours de ces résidences eurent lieu des performances, des présentations de travail, des ateliers pratiques, des projections de films documentant les travaux du Workcenter et du Théâtre Laboratoire, des conférences et des rencontres ouvertes. À propos de ces différents événements en tant que rencontres, voir notamment A. ATTISANI, « Cinq documents audiovisuels », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 71-96 ; et Y. BUTEL, « L'art de la rencontre, un art de l'Évitement. De Thomas Richards et Mario Biagini à Jerzy Grotowski », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 131-152.
 - 8 K. SALATA, « The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente, op. cit.*, p. 161 : « *The spirit of the encounter* ».

Après treize ans de travail en isolement partiel (d'abord complet, puis interrompu seulement par des séances à huis clos avec des groupes de théâtre invités et des événements occasionnels pour des invités spéciaux), et les quatre années qui suivirent la mort de Grotowski, [Thomas] Richards et son équipe étaient prêts à une rencontre ouverte, non seulement avec la communauté européenne des arts performatifs, mais aussi dans un contexte plus large de conversation sur l'art et la vie dans et hors du milieu universitaire¹.

Ce projet, défini comme un « dialogue interculturel itinérant sur un art de trois ans [...] entretenu avec les groupes de théâtre choisis, les organisations et les opérateurs culturels de onze nations² », constitua ainsi une réouverture majeure des activités du Workcenter – en même temps qu'il apportait une solution concrète à la question du financement des activités du Workcenter : comme nous l'avons précédemment montré, l'essentiel des financements de cette structure reposait sur la notoriété de Grotowski et sur le réseau de soutiens internationaux tissés autour de sa pratique. Après sa mort, tous ces soutiens ne se retirèrent pas immédiatement, mais le Workcenter fut cependant confronté à une significative réduction de ses financements. Dans l'ouverture du livret de présentation du projet *Tracing Roads Across*, Thomas Richards souligne l'importance de Gül Gürses, la directrice artistique du Theater des Augenblicks, à Vienne, dans la naissance de ce projet :

Au cours d'une de nos visites, nous lui avons parlé de l'éternelle «question matérielle» et elle nous a dit que si nous soumettions au Programme «Culture 2000» de l'Union européenne une proposition solide exposant les rêves artistiques du Workcenter pour les prochaines années, elle était sûre que nous recevions un soutien. Avec détermination, elle nous a accompagnés tout au long de l'année de préparation de notre candidature, sans jamais abandonner son optimisme initial et, à notre grande surprise, son intuition s'est avérée juste. Je suis heureux que notre amitié, fondée sur des sensibilités et des intentions artistiques communes, trouve son développement au sein de *Tracing Roads Across*³.

1 *Ibid.* : « After thirteen years of working in partial seclusion (complete at first, and then interrupted only by closed sessions with invited theatre groups and occasional events for special guests), and the four years following Grotowski's death, Richards and his team were ready to meet openly not merely with the European performing arts community, but in a larger context of the conversation about art and life in and outside academia. »

2 A.A.V.V., *Tracing Roads Across : A Project by Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, *op. cit.*, p. 55.

3 *Ibid.*, p. 1 : « During one of our visits, we talked with her about the never-ending “material question”, and she said that if we articulated a solid proposal to the “Culture 2000” Programme of the European Union outlining the Workcenter's artistic dreams for the next years, she was sure that we would receive support. With drive she accompanied us through the year of application preparation, never abandoning her initial optimism and, to our surprise, her intuition proved right. I am happy that our friendship, based on common artistic sensibilities and intentions, will find its development within *Tracing Roads Across*. »

Ce projet comprenait plusieurs dimensions complémentaires, notamment le « *Main Work* [Travail principal] » qui se déroulait à Pontedera, avec le groupe artistique central du Workcenter, et auquel de jeunes groupes théâtraux internationaux étaient invités à collaborer ; le « *Frame Work* [Travail d'encadrement] » qui se déroulait au Theater des Augenblicks à Vienne, où l'équipe du Workcenter rencontrait des groupes théâtraux et des étudiants européens ; les « *Focal Points* [Points focaux] » qui eurent lieu en Turquie, en Tunisie et en Grèce¹, pour y explorer les racines culturelles et performatives de ces régions du tour de la Méditerranée ; et le séminaire annuel « *Eastern Meeting Place* [Lieu de rencontre à l'Est] » qui se déroulait à l'École d'art dramatique de Moscou, dirigée par Anatoli Vassiliev. Ces événements² étaient à chaque fois accompagnés de rencontres, d'explorations, d'ateliers, de conférences, de séminaires, de stages, de projections de films et de documentaires sur le travail du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, d'échanges avec des groupes théâtraux, des étudiants et des universitaires internationaux, de démonstrations d'*Action* et de tables rondes internationales – et furent suivis par une équipe de documentation chargée de produire des archives textuelles, visuelles et sonores du projet³. Par ailleurs, c'est dans le cadre de ce projet que Thomas Richards travailla à l'élaboration de *The Twin : An Action in Creation*, présenté comme un « travail-en-création⁴ », qui devint par la suite *Action in Creation* ; et Mario Biagini développa les versions successives du travail commencé à partir de *One Breath Left* avec le Theatre Ox. De la même façon que pour l'ISTA, dans ce projet s'incarnèrent, de façon très concrète et matérielle, les liens essentiels unissant les différents membres de la « tribu » que nous étudions : dans ce projet, le Workcenter of Jerzy Grotowski put s'appuyer sur un réseau considérable de structures théâtrales et culturelles⁵, d'institutions publiques ou universitaires⁶, et d'alliés humains, parmi lesquels se

1 Les titres mêmes donnés à ces « points focaux », dans lesquels on retrouve un vocabulaire grotowskien, témoignent de ce que nous pourrions appeler la « mythologie » du Workcenter – ou tout du moins de son « paysage mental » : « *Crossroads in Istanbul* [Carrefour à Istanbul] », « *Southern Cradle* [Le Berceau du Sud] », « *Anatolian Gate* [La Porte anatolienne] », « *Bridging Through Mediterranean Sea* [Établir des ponts à travers la Méditerranée] ».

2 Nous présentons une chronologie détaillée de ces événements en annexes.

3 C'est ainsi dans le cadre de ce projet que Jacques Vetter réalisa deux captations de *Action* et une captation de *Dies Irae : My Preposterous Theatrum Interioris Show*. Voir J. VETTER (réal.), *ACTION in Aya Irini [ACTION à Aya Irini]*, Atelier Cinéma de Normandie (A.C.C.A.A.N.), 2004, captation réalisée dans l'église Sainte-Irène à Istanbul, août 2003 ; *ACTION in Vallicelle [ACTION à Vallicelle]*, Tarmak Films, 2006, captation réalisée au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à Pontedera, avril 2006 ; et *Dies Irae : My Preposterous Theatrum Interioris Show [Dies Irae : Le spectacle grotesque de mon Theatrum Interioris]*, Tarmak Films, 2006, captation réalisée au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à Pontedera, avril 2006.

4 A.A.V.V., *Tracing Roads Across : A Project by Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, *op. cit.*, p. 54.

5 Notamment le Theater des Augenblicks, dirigé par Gül Gürses, à Vienne ; la Fondazione Pontedera Teatro, dirigée par Roberto Bacci, Luca Dini et Carla Pollastrelli ; le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles, à Wrocław ; le Centre Dramatique National de Normandie – Comédie de Caen, dirigé par Éric Lacascade ; l'Atelier Cinéma de Normandie (A.C.C.A.A.N.), à Caen ; l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), à Caen et Paris ; l'École d'art dramatique de Moscou, dirigée par Anatoli Vassiliev ; le Théâtre National de Turquie, à Istanbul ; le Théâtre National Tunisien – Ministère de la Jeunesse et des Loisirs, à Tunis ; le Omnia Studio, fondé par Antonis Diamantis, à Athènes ; et le Studium Teatralne, fondé par Piotr Borowski, à Varsovie.

6 Notamment le programme « Culture 2000 » de l'Union Européenne ; les Universités de Perugia, Bologne, Paris 8,

trouvaient notamment Paul Allain, Antonio Attisani, Roberto Bacci, Piotr Borowski¹, Marco De Marinis, Antonis Diamantis², Albert Dichy³, Piergiorgio Giacchè, Éric Lacascade⁴, Carla Pollastrelli et Anatoli Vassiliev. C'est une nouvelle fois grâce à ces inestimables relations humaines, nées de rencontres et d'affinités professionnelles, mais se tissant bien au-delà du travail pratique, que le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards put ainsi poursuivre et développer ses activités de recherche à une telle ampleur.

Par ailleurs, suite à ce projet, l'écart entre deux voies suivies respectivement par Thomas Richards et Mario Biagini continua de s'étendre. En 2007, Mario Biagini amorça un nouveau projet intitulé *Horizons*, dans le prolongement de *The Bridge: Developing Theatre Arts* et de *Tracing Roads Across*. Ce projet fut financé et accueilli par l'Institut Grotowski⁵ à Wrocław – ce qui témoigne d'une forme d'apaisement des tensions et des querelles d'héritage qui apparurent entre les deux institutions à la mort de Grotowski⁶. Richard Schechner compare cette polarisation entre

Nice/Sophia Antipolis, Vienne, Malte, Chypre, et la Kent University de Canterbury ; la Maison des Sciences de l'Homme à Paris ; la *Public Agency for Culture, Tourism and Development of Heraklion City* [Agence publique pour la Culture, le Tourisme et le Développement de la ville d'Héraklion], en Crète ; et la Fondation « *For a New Bulgarian University* [Pour une nouvelle Université bulgare] », à Sofia, en Bulgarie.

- 1 Piotr Borowski participa aux expériences parathéâtrales du Théâtre Laboratoire, avant de rejoindre le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice fondé par Włodzimierz Staniewski – qu'il quitta en 1985, pour rejoindre le Workcenter of Jerzy Grotowski dès sa fondation, où il resta sept ans. En septembre 1996, il fonda le Studium Teatralne [Studio Théâtral] à Varsovie, au sein duquel il créa de nombreuses performances, et dirigea régulièrement des ateliers de pratique à l'Institut Grotowski, à partir de 2007.
- 2 Antonis Diamantis se forma au théâtre à travers des stages avec Ryszard Cieślak, Zygmunt Molik, Fernando Montes, Eugenio Barba et les acteurs de l'Odin Teatret, et travailla temporairement au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. En 1991, il fonda le groupe théâtral Omma à Athènes, qui en 2000 devint le Omma Studio. Il développa dans ce cadre une pratique théâtrale s'inspirant de l'héritage du Théâtre Laboratoire et de l'Odin Teatret, en produisant de nombreuses performances basées sur les tragédies grecques antiques, en extérieur ou dans des lieux désaffectés. Le groupe dirigea et accueillit également des ateliers de formation et des laboratoires de création, en collaborant notamment avec le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards et avec Rena Mirecka.
- 3 Albert Dichy était comme nous l'avons vu le directeur de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine, et joua un rôle essentiel dans le legs des archives de Grotowski à l'IMEC.
- 4 Comme nous l'avons vu, Éric Lacascade, alors co-directeur du Ballatum Théâtre avec Guy Alloucherie, rencontra le travail de Grotowski en juillet 1987, lors de l'atelier international organisé par le Workcenter au Château de l'Hermitage, en Belgique. Il se rendit par la suite plusieurs fois à Pontedera, et devint l'un des contacts essentiels du Workcenter en France – comme en témoigne son implication essentielle dans le projet *Tracing Roads Across*. Voir notamment É. LACASCADE, *Au Cœur du réel*, Actes Sud, Arles, 2017.
- 5 Le premier janvier 2007, le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles devint, plus simplement, l'Institut Grotowski, sous la direction de Jaroslaw Fret. En plus du travail de documentation, d'archive, de recherche et de diffusion, précédemment amorcé par Zbigniew Osiniński, et prolongé à travers l'organisation de séminaires, de conférences, et d'ateliers rassemblés dans le cadre d'un projet intitulé « *Open University of Research* [Université Ouverte de Recherche] », l'Institut Grotowski devint comme nous le verrons le centre névralgique d'un réseau de créateurs rassemblés par l'héritage de Grotowski.
- 6 L'héritage de Grotowski est sujet à controverses et a donné lieu à de larges querelles de chapelles. De nombreux universitaires alliés du Workcenter soutiennent, de manière souvent dogmatique, que le seul héritage valable de Grotowski se trouve entre les mains de Thomas Richards et de Mario Biagini. Parmi ces chercheurs se trouvent notamment Antonio Attisani, Kris Salata et Lisa Wolford. Voir notamment L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR, op. cit.*, p. 126-149, un article dans lequel la chercheuse ne cache pas son irritation – compréhensible – face à la multitude de personnes et de compagnies qui se réclament de la lignée grotowskienne pour justifier et valoriser leur pratique. Toutefois, s'il est

l'Institut Grotowski et le Workcenter à la division entre « les deux Papes, l'un à Avignon, l'autre à Rome, de 1378 à 1417¹ ». Bien que le Workcenter ait présenté *Action* à Wrocław en 1997 et que les contacts entre ces deux pôles aient « fortement augmenté après la mort de Grotowski² », les relations entre Wrocław et Pontedera demeurèrent parfois conflictuelles – ce qui se matérialisa notamment dans la question des archives de Grotowski :

Bien que ces institutions travaillent fréquemment ensemble, et que de fait la municipalité de Wrocław [...] les subventionne actuellement toutes les deux, il y a incontestablement des frictions entre elles. Les universitaires polonais sont très mécontents, par exemple, du fait que [Thomas] Richards et Mario Biagini [...] ne permettent pas à l'Institut Grotowski d'archiver les documents de Grotowski, et qu'ils en fassent plutôt don à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) [...]. Richards et Biagini affirment que c'était la volonté de Grotowski, mais les Polonais soutiennent que Richards et Biagini ne devraient pas permettre à Grotowski de les contrôler depuis la tombe³.

Cette forme de possessivité⁴ quant à l'héritage grotowskien témoigne de la profonde évolution de la reconnaissance et de l'influence de Grotowski en Pologne : si, comme nous l'avons vu, les travaux du Théâtre Laboratoire y furent dans un premier temps « accueillis avec scepticisme et même avec une franche hostilité⁵ », et si Grotowski fut dans les années soixante accusé de charlatanisme et de

évident que le processus de transmission volontairement opéré, pendant de longues années, entre Grotowski et Thomas Richards – et, dans une moindre mesure, Mario Biagini – fait du Workcenter un cas unique et qui devrait être considéré comme tel ; il nous semble toutefois extrêmement réducteur de limiter ainsi l'héritage de Grotowski à cette seule lignée : cela fera l'objet de notre conclusion. Par ailleurs, ces querelles d'héritage ou de légitimité n'ont pas attendu la mort de Grotowski pour se déclarer, comme l'explique Richard Schechner : « Parmi ceux qui travaillaient avec Grotowski, il y avait des conflits pour savoir qui était l'élu. Je me souviens avoir parlé à [Zbigbiew] Cynkutis en 1985 [...]. Cynkutis insistait sur le fait qu'il était l'élu de Grotowski, l'héritier légitime des méthodes et de l'aura du Théâtre Laboratoire. » R. SCHECHNER, « Exoduction : Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 468 : « Among those working with Grotowski there was conflict concerning who was the chosen one. I remember speaking to Cynkutis in 1985 [...]. Cynkutis insisted that he was Grotowski's chosen one, the rightful heir to the methods and aura of the Laboratory Theatre. »

- 1 R. SCHECHNER, « Grotowski and the Grotowskian [Grotowski et les grotowskiens] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 9-10 : « the two Popes, one in Avignon, one in Rome, from 1378 to 1417 ».
- 2 *Ibid.*, p. 9 : « increased greatly after Grotowski's death ».
- 3 K. CIOFFI, « Grotowski's Anniversary, Grotowski's Legacy [L'anniversaire de Grotowski, l'héritage de Grotowski] », *Theater*, vol. 40, n°2, 2010, p. 125 : « While these institutions do work together quite often, and in fact the municipal government of Wrocław [...] is actually currently subsidizing both of them, there is definitely some friction between them. Polish scholars are quite angry, for example, that Richards and Mario Biagini [...] will not allow the Grotowski Institute to archive Grotowski's papers and instead are donating them to the Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) [...]. Richards and Biagini say that Grotowski requested this, but the Poles argue that Richards and Biagini shouldn't allow Grotowski to control them from beyond the grave. »
- 4 Paul Allain commente ainsi : « Les Polonais sont parfois protecteurs et même possessifs à l'égard de Grotowski. » P. ALLAIN, « Grotowski's Ghosts [Les fantômes de Grotowski] », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, n°1, p. 56 : « Poles are sometimes protective and even possessive about Grotowski. »
- 5 K. CIOFFI, « Introduction: Grotowski's Evolving Influence in Poland [Introduction : L'évolution de l'influence de Grotowski en Pologne] », *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland [Grotowski et son héritage en Pologne]*, janvier 2014, p. 4 : « met with skepticism and even outright hostility ».

collaboration avec le régime communiste, ce qui entacha durablement sa réception polonaise ; contrairement à ce qu'affirment certains de ses compatriotes¹, son départ de Pologne laissa « un vide, et un désir² » – et donna naissance à de nombreuses initiatives théâtrales. Dans le sillage de ses travaux théâtraux et parathéâtraux émergèrent plusieurs groupes, formant un réseau de créateurs au sein duquel l'Institut Grotowski représente aujourd'hui une figure polarisante. Kathleen Cioffi, dans l'introduction d'un numéro de *Mime Journal* entièrement dédié à l'héritage de Grotowski en Pologne³, affirme ainsi : « La déclaration de Schechner, “l'influence et l'importance de Grotowski sont profondes, étendues, durables et croissantes⁴”, est probablement encore plus vraie pour la Pologne que pour le reste du monde⁵ ». Ainsi, dès la fin des années soixante, le Théâtre du Huitième Jour [*Teatr Ósmego Dnia*], fondé en 1964 à Poznań par Lech Raczak et Tomasz Szymański, adopta le Théâtre Laboratoire comme un modèle de travail et d'éthique, en considérant essentiellement le théâtre comme le lieu d'une rencontre avec un autre être humain. Ce groupe développa dès lors un travail inspiré par les « exercices plastiques » et les « exercices corporels », en collaborant notamment avec Zbigniew Osiniński et Teo Szychalski – avec une dimension toutefois plus directement engagée politiquement et socialement que le Théâtre Laboratoire⁶. Par la suite, comme nous l'avons précédemment évoqué, Włodzimierz Staniewski, l'un des « guides » de la période parathéâtrale, fonda en août 1977 le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice [*Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*]⁷, au sein duquel il développa une pratique qualifiée par certains

1 Voir notamment le témoignage, précédemment mentionné, d'Andzej Seweryn, un acteur polonais qui travailla à la Comédie Française : « Je suis convaincu que Grotowski n'a aucune influence sur le théâtre polonais. Quelle qu'elle soit ! » B. GUCZALSKA, « Polskie środowisko teatralne wobec Grotowskiego [La relation de la communauté théâtrale polonaise avec Grotowski] », *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, juin 2009, p. 25 ; cité et traduit en anglais dans M. ROMANSKA, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor*, op. cit., p. 70 : « I am confident that Grotowski has no influence on Polish theatre. Whatsoever! »

2 R. SCHECHNER, « Grotowski and the Grotowskian », *TDR*, op. cit., p. 9 : « a vacuum, and a desire ».

3 Voir K. CIOFFI (éd.), *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland [Grotowski et son héritage en Pologne]*, janvier 2014.

4 R. SCHECHNER, « Preface [Préface] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. xxv.

5 K. CIOFFI, « Introduction: Grotowski's Evolving Influence in Poland », *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit., p. 14 : « Schechner's statement, “Grotowski's influence and importance is deep, wide, abiding, and growing”, probably holds true even more for Poland than it does for the rest of the world. »

6 Voir notamment L. RACZAK, « Madness and Method: Improvisation in the Theatre of the Eighth Day [Folie et méthode : L'improvisation au Théâtre du Huitième Jour] », K. CIOFFI (éd.), *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit., p. 67-76.

7 Ce groupe était au départ constitué de Henryk Andruszko, Mariusz Gołaj, Jadwiga et Tomasz Rodowicz et Anna Zubrzycka, qui furent ensuite rejoints par Jan Bernad, Piotr Borowski, Krzysztof Czyzewski, Jan Tabaka, et Wanda Wrobel. Pour plus de précisions sur l'histoire et la recherche du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, voir notamment P. ALLAIN, *Gardzienice: Polish Theatre in Transition [Gardzienice : Le théâtre polonais en transition]*, Routledge, Londres et New York, 1998 ; P. ALLAIN, « Coming Home: The New Ecology of the Gardzienice Theatre Association of Poland [Rentrer à la maison : la nouvelle écologie de l'association théâtrale Gardzienice de Pologne] », *TDR*, vol. 39, n°1 (Printemps, 1995), p. 93-121 ; H. FILIPOWICZ, « Expedition into Culture: The Gardzienice (Poland) [Expédition dans la culture : Le groupe Gardzienice (Pologne)] », *TDR*, vol. 27, n°1 (Printemps, 1983), p. 54-71 ; et A. HODGE, W. STANIEWSKI, *Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice [Territoires cachés : Le Théâtre de Gardzienice]*, Routledge, Londres et New York, 2004.

commentateurs de « théâtre anthropologique¹ ». Kathleen Cioffi précise :

Ce concept, tel qu'il est utilisé dans le discours polonais sur le théâtre, diffère quelque peu de la définition de l'Anthropologie Théâtrale d'Eugenio Barba [... qui] semble s'apparenter à ce que Grotowski tentait d'étudier dans ses phases du Théâtre des sources, d'*Objective Drama* et de l'Art comme véhicule, à savoir l'étude des impulsions qui précèdent l'action. Gardzienice, en revanche, surtout dans ses premières expéditions dans des villages reculés de l'est de la Pologne, collectait des matériaux folkloriques comme des chants et des danses ; en d'autres termes, il effectuait une sorte de recherche anthropologique et utilisait ensuite cette recherche pour créer des performances. Depuis le milieu des années 1990, les recherches de Gardzienice sont liées au théâtre grec ancien ; elles ont traité des fragments de chants consignés sur des papyrus grecs anciens et des danses enregistrées sur des vases, ainsi que de la musique folklorique survivante des Balkans, comme une matière première pour reconstituer les sources de la performance. L'on pourrait donc dire que Grotowski pratiquait l'Anthropologie Théâtrale tandis que Gardzienice fait du théâtre à partir de recherches anthropologiques².

Par ailleurs, le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice fut lui-même à l'origine de trois compagnies théâtrales indépendantes, qui furent créées par d'anciens membres du groupe : l'Association Théâtrale Chorea [*Stowarzyszenie Teatralne Chorea*], fondée en 2004 à Łódź par Tomasz Rodowicz ; le Théâtre du Chant du Bouc [*Teatr Pieśń Kozła / Song of the Goat Theatre*], fondé en 1996 à Wrocław par Grzegorz Bral et Anna Zubrzycki ; et le Teatr ZAR, un groupe international fondé par Jaroslaw Fret – l'actuel directeur de l'Institut Grotowski – après plusieurs expéditions en Géorgie, en Arménie et en Iran entre 1999 et 2003³. Il est intéressant de remarquer

1 T. KORNAŚ, C. SWIFT (trad.), *Between Theatre and Anthropology: Two Strands of Polish Alternative Theatre [Entre théâtre et anthropologie : Deux courants du théâtre alternatif polonais]*, Zbigniew Raszewski Theatre Institute, Varsovie, 2007, p. 4 ; cité dans K. CIOFFI, « Introduction: Grotowski's Evolving Influence in Poland », *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit., p. 10 : « anthropological theatre ».

2 K. CIOFFI, « Introduction: Grotowski's Evolving Influence in Poland », *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit., p. 10 : « This concept, as used in Polish discourse about theatre, differs somewhat from Eugenio Barba's definition of Theatre Anthropology [... which] seems akin to what Grotowski was trying to investigate in his Theatre of Sources, Objective Drama, and Art as vehicle phases, namely the study of the impulses that precede Action. Gardzienice, on the other hand, especially in its early expeditions to remote villages in eastern Poland, collected folkloric material such as songs and dances; in other words, it was actually doing a type of anthropological research and then using that research to create performances. Since the mid-1990s, Gardzienice's research has been related to ancient Greek theatre; it has treated song fragments recorded on ancient Greek papyri and dances recorded on vases, as well as surviving folk music from the Balkans, as the raw material for reconstructing the sources for performance. We might say, then, that Grotowski engaged in Theatre Anthropology while Gardzienice makes theatre based on anthropological research. »

3 Sur ces groupes apparus dans le sillage de Gardzienice et de Grotowski, voir notamment P. ALLAIN, « After Grotowski – The Next Generation [Après Grotowski – La nouvelle génération] », *New Theatre Quarterly*, vol. 18, n°1, février 2002, p. 59–65 ; P. ALLAIN, « Grotowski's Ghosts [Les fantômes de Grotowski] », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, n°1, p. 46-58 ; K. CIOFFI, « ZAR and Other Microcultures of "Grotland" [ZAR et autres microcultures de "Grotland"] », *Slavic and East European Performance*, vol. 28, n°2 (Printemps, 2008), p. 20-29 ; K. CIOFFI, « Grotowski's Anniversary, Grotowski's Legacy », *Theater*, op. cit., p. 121-132 ; K. CIOFFI (éd.), *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit. ; ainsi que D. KOSIŃSKI, « Teatr ZAR: Theatre Out of

qu'au fondement du processus créatif de chacun de ces groupes se trouve un travail sur des chants traditionnels collectés pendant des expéditions de terrain, et l'élaboration à partir de ces chants d'une partition physique et vocale rigoureuse, permettant au performeur de s'aventurer profondément en lui-même : ils semblent ainsi rejoindre, dans une certaine mesure, l'étape finale du parcours de Grotowski – alors que la « branche » à partir de laquelle ils se sont développés s'est séparée du « tronc » de Grotowski à la charnière entre le parathéâtre et le Théâtre des Sources. Ces ramifications polonaises ne s'arrêtent pas là : en 1996, Piotr Borowski – qui comme nous l'avons vu avait précédemment participé en tant que « guide » aux expériences du parathéâtre, puis fait partie du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, avant de rejoindre dès 1986 le Workcenter of Jerzy Grotowski – fonda le Studium Teatralne¹ à Varsovie, dans lequel il développa avec ses acteurs une recherche théâtrale inspirée de ces expériences tout en affirmant « un fort désir de ne pas être considérés comme des disciples de Grotowski mais comme indépendants² » ; et en 2010, Matej Matejka, l'un des acteurs du Teatr ZAR, fonda le Studio Matejka³, un laboratoire de recherche, de création et de formation théâtrale, au sein duquel il dirigea fréquemment des ateliers intensifs à l'Institut Grotowski. En soulignant à la fois les points communs et la diversité des groupes qui constituent ce réseau, Kathleen Cioffi précise que la « rubrique “théâtre anthropologique” ne convient pas très bien à tous ces groupes, même si elle est couramment utilisée dans le discours polonais à leur sujet⁴ », et suggère que « plutôt que de penser que ces groupes produisent le même type de théâtre, nous les considérons comme *habitant tous le même territoire artistique*⁵ », qu'elle nomme : « Grotland⁶ ». Cette réflexion n'est pas sans rappeler la définition que propose Eugenio

Death [Teatr ZAR : Un théâtre de la mort] », *TDR*, vol. 64, n°1 (Printemps, 2020), p. 62-87.

- 1 Voir notamment K. NOON, « Challenge, Chaos, and Collaboration: Two Weeks with Studium Teatralne [Défi, chaos et collaboration : Deux semaines avec le Studium Teatralne] », K. CIOFFI (éd.), *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit., p. 88-93.
- 2 P. ALLAIN, « Grotowski's Ghosts [Les fantômes de Grotowski] », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, n°1, p. 57 : « *a strong desire not to be seen as followers of Grotowski but as independent* ». De la même façon, Grzegorz Bral, le fondateur du Théâtre du Chant du Bouc [Teatr Pieśń Kozła], affirme : « Lorsque j'ai finalement quitté le Centre [Gardzienice], j'ai éprouvé comme un sentiment de soulagement, du fait de ne plus avoir à “être ou ne pas être Grotowski”, à poursuivre son travail à quelque niveau que ce soit. C'était une trop grande responsabilité et en même temps un malentendu. Chacun doit suivre son propre chemin. » G. BRAL, J. DOBROWOLSKI, A. REMBOWSKA, « Wspólny oddech [Souffle commun] », *Teatr*, n°9, 2004, p. 7 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 517 : « *Quando, allafine, sono uscito dal Centro ho sentito come un senso di sollievo, per non dover più “essere o non essere Grotowski”, continuare ad un livello qualsiasi il suo lavoro. Era una responsabilità troppo grande e insieme un equivoco. Ognuno deve seguire la propria strada.* »
- 3 Voir notamment A. NIKOLCHEV, « Searching for Something a Little Visionary: Anthony Nikolchev Interviews Matej Matejka, Director of the Studio Matejka [À la recherche de quelque chose d'un peu visionnaire : Anthony Nikolchev s'entretient avec Matej Matejka, directeur du studio Matejka] », K. CIOFFI (éd.), *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit., p. 94-105.
- 4 K. CIOFFI, « Introduction: Grotowski's Evolving Influence in Poland », *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit., p. 11 : « *The “anthropological theatre” rubric doesn't fit all these groups very well, although it is in common use in Polish discourse about them.* »
- 5 *Ibid.* : « *rather than thinking of these groups as producing the same type of theatre, we think of them as all inhabiting the same artistic territory* ». [Nous soulignons.]
- 6 *Ibid.* Voir également K. CIOFFI, « ZAR and Other Microcultures of “Grotland” [ZAR et autres microcultures de

Barba du théâtre comme « patrie élective, sans frontières géographiques¹ ». La chercheuse ajoute :

Le Grotland n'existe pas seulement en Pologne, mais aussi en dehors de Pologne, par exemple au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à Pontedera, en Italie ; à l'Odin Teatret d'Eugenio Barba au Danemark ; et au New World Performance Laboratory dans l'Ohio. Il englobe des groupes que l'on appelle « théâtres anthropologiques » en Pologne, et des groupes qui sont rarement, voire jamais, mentionnés dans le même souffle que ces théâtres².

Par ailleurs, sous la direction de Jaroslaw Fret, l'Institut Grotowski est devenu l'un des centres névralgiques du « Grotland » : à partir de 2007, cette institution s'orienta de plus en plus vers la création, en accueillant notamment des groupes en résidence de travail³, et en développant un projet pédagogique à long terme, intitulé « *Source Techniques – Sources of Techniques* [Techniques des sources – Sources des techniques] ». Depuis sa refondation, l'Institut Grotowski a organisé et accueilli de très nombreux ateliers de pratique, à Wrocław et à Brzezinka – dont les bâtiments, « au bord de l'effondrement total⁴ » après avoir passé deux décennies à l'abandon suite au départ de Grotowski, furent sauvés et restaurés à l'initiative de Jaroslaw Fret. Ces ateliers furent dirigés par des pédagogues « grotowskiens » au premier ou au deuxième degré, comme Eugenio Barba, Abani Biswas⁵, Piotr Borowski, Peter Brook, Ang Gei Pin⁶, Zygmunt Molik, Rena Mirecka, Jorge Parente

“Grotland”] », *Slavic and East European Performance*, vol. 28, n°2 (Printemps, 2008), p. 20-29.

- 1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Notes pour les perplexes (et pour moi-même) », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 82.
- 2 K. CIOFFI, « Introduction: Grotowski's Evolving Influence in Poland », *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland*, op. cit., p. 11-12 : « Grotland does not exist only in Poland but also outside of Poland, for example, at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards in Pontedera, Italy; at Eugenio Barba's Odin Teatret in Denmark; and at the New World Performance Laboratory in Ohio. It encompasses groups that are called “anthropological theatres” in Poland, and groups that are seldom if ever mentioned in the same breath as those theatres. »
- 3 Parmi les compagnies ou les groupes ainsi accueillis à l'Institut Grotowski se trouvent notamment le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, l'Odin Teatret, le Performer Persona Project, le Flabbergast Theatre, ou encore la compagnie Created a Monster. Ainsi, en octobre 2010, l'Odin Teatret fut invité par l'Institut Grotowski pour travailler à la création du spectacle *The Chronic Life [La Vie chronique]*, sous le titre de travail *XL [Extra Large]*. L'année précédente, en juin 2009, l'Odin Teatret y avait également présenté des performances de *Ur-Hamlet*, impliquant plus d'une centaine de performeurs, lors du festival « *The World as a Place of Truth [Le Monde comme lieu de vérité]* », organisé à Wrocław dans le cadre de l'Année Grotowski mise en place par l'UNESCO. Par ailleurs, Peter Brook fut y présenta régulièrement ses créations, notamment *The Suit [Le Costume]*, d'après Can Themba, en 2002 ; *Tierno Bokar*, d'après *The Life and Teaching of Tierno Bokar. The Sage of Bandiagara [La Vie et l'enseignement de Tierno Bokar. Le Sage de Bandiagara]*, d'Amadou Hampaté Bâ, en 2005 ; *The Grand Inquisiteur*, d'après *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, en 2007 ; ainsi que *11 and 12*, d'après *The Life and Teaching of Tierno Bokar. The Sage of Bandiagara [La Vie et l'enseignement de Tierno Bokar. Le Sage de Bandiagara]*, d'Amadou Hampaté Bâ, en 2010. Ce dernier spectacle fut co-produit par le Centre International de Créations Théâtrales (CICT) de Peter Brook et l'Institut Grotowski.
- 4 P. ALLAIN, « Grotowski's Ghosts », *Contemporary Theatre Review*, op. cit., p. 55 : « [on] the verge of total collapse ».
- 5 Abani Biswas était l'un des membres de l'équipe internationale du Théâtre des Sources. En 1990, il fonda la Maison du Théâtre [*Khele Danga*] et la compagnie Milón Méla, à Santiniketan, en Inde.
- 6 L'une des « spécialistes techniques » du programme *Objective Drama*.

et Anatoli Vassiliev – ainsi que par des membres moins directs de cette vaste tribu, notamment Jaroslaw Fret et les acteurs du Teatr ZAR, mais aussi Grzegorz Bral, Jean-François Favreau et Marie-Geneviève L'Her¹, Aram et Virginia Kerovpyan², Sergey Kovalevich et Natalka Polovynka³, Matej Matejka, ou encore Justyna Rodzińska-Nair et Sankar Lal Sivasankaran Nair⁴.

Ainsi, dans la continuité de ce tissage de relations internationales, le projet *Horizons* permit de renouer et de renforcer les liens entre Wrocław et Pontedera. Entre 2007 et 2009, l'Institut Grotowski accueillit chaque année Mario Biagini pour des résidences de trois mois, dans lesquelles il mena des ateliers de pratique, des séminaires de recherche, des événements performatifs et des rencontres avec de jeunes groupes théâtraux. Ce projet culmina en 2009 avec l'organisation du *Zero Budget Festival* [Festival à Zéro Budget⁵] à Wrocław. Ce Festival, organisé de manière significative en collaboration entre le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards et l'Institut Grotowski, se déroula du 29 octobre au 12 novembre 2009, à Wrocław, dans le cadre – et en marge – de l'Année Grotowski décrétée par l'UNESCO. Cet événement interdisciplinaire rassembla des artistes, des créateurs, des compagnies, des étudiants et des chercheurs universitaires polonais et internationaux, dans une atmosphère festive interrogeant les notions de société, de politique et de « culture active » – dans la continuité des réflexions amorcées par Grotowski pendant le parathéâtre : ainsi eurent lieu des performances de l'*Open Program* [Programme ouvert] dirigé par Mario Biagini et de nombreux groupes théâtraux polonais et internationaux, des ateliers de pratique, des concerts, des projections de films, des installations, des lectures, des forums et des conférences.

1 Après avoir travaillé pendant plusieurs années au sein du Teatr ZAR, Jean-François Favreau fonda en 2010 l'ensemble *In Medias Res*, explorant la musique religieuse ancienne autour du bassin méditerranéen, à travers un vaste travail de collectage et de rencontres avec des gardiens de la tradition orale – notamment en Corse, en Sardaigne et en Sicile, et en s'inspirant du plain-chant byzantin et de partitions baroques. En 2011, Jean-François Favreau et Marie-Geneviève L'Her fondèrent le Site de Pratiques Théâtrales Lavauzelle, dans la Creuse, défini comme un « lieu résidences de création, de travail et de formation, un lieu-ressource sur le théâtre et les arts connexes ». Depuis sa fondation, en partenariat notamment avec l'Institut Grotowski, le Site de Pratiques Théâtrales Lavauzelle organise et accueille chaque année de nombreux ateliers intensifs pluridisciplinaires avec de nombreux formateurs internationaux, parmi lesquels se trouvent notamment Przemysław Błaszczyk (acteur du Teatr ZAR), Clément Gauthier (chanteur de musique traditionnelle occitane), Ephie Gburek (danseuse et praticienne de *Body Weather*), Aram et Virginia Kerovpyan (chanteurs arméniens), Ulyana Horbachevska (membre de l'ensemble *Maisternia Pisni*, dirigé par Sergey Kovalevitch), Jorge Parente, Justyna Rodzinska-Nair et Sankar Lal Sivasankaran Nair (maîtres de *kalaripayattu*) et Pietro Varrasso (ancien membre du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards).

2 Aram et Virginia Kerovpyan sont deux chanteurs, musiciens et chercheurs d'origine arménienne, et ont longuement collaboré avec le Teatr ZAR dans son travail sur les chants arméniens.

3 Sergey Kovalevich et Natalka Polovynka sont les co-fondateurs de l'ensemble *Maisternia Pisni* [L'Atelier du chant] en Ukraine, que Kathleen Cioffi désigne également comme des habitants du « Grotland ».

4 Sankar Lal Sivasankaran Nair est un maître de l'art martial indien du *kalaripayattu*, qui a collaboré avec Abani Biswas au sein de la compagnie Milón Méla, et dirige le Studio Kalari à Wrocław, avec sa compagne Justyna Rodzińska-Nair, coordinatrice d'ateliers et de projets internationaux à l'Institut Grotowski.

5 Pour un programme complet des activités rassemblées dans ce festival, voir T. RICHARDS, « Zero Budget Festival Program [Programme du Festival à Zéro Budget] », Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Wrocław, 26 octobre 2009, p. 1-18.

Parmi les participants internationaux – universitaires, artistes et pédagogues – se trouvaient notamment Antonio Attisani, Piotr Borowski, Carla Pollastrelli, Kris Salata, Maria Shevtsova, Pietro Varrasso¹, et Lisa Wolford. Conformément au projet annoncé dans le titre du *Zero Budget Festival*, l'accès à l'ensemble des événements était entièrement gratuit, et le festival lui-même fut organisé sans budget spécifique, en reposant uniquement sur des liens de collaboration et d'amitié pour la logistique, l'organisation, l'hébergement et la nourriture des participants. Kris Salata affirme ainsi qu'il s'agissait d'un festival « pauvre² » et d'une forme de « manifeste en action³ », dont la principale ressource était le réseau humain tissé à travers de longues années de collaboration. Parallèlement au commencement du projet *Horizons*, Mario Biagini fonda au sein du Workcenter une nouvelle équipe de travail : l'*Open Program [Programme ouvert]*, rassemblant des performeurs internationaux rencontrés notamment dans le cadre du projet *Horizons*⁴. Avec ce groupe, Mario Biagini commença à son tour un travail de transmission, et dirigea à partir de 2007 des travaux résolument orientés vers l'Art comme présentation, élaborés à partir d'un travail sur les chants de tradition afro-américaine et afro-hispanique, sur d'anciens textes et chants chrétiens, sur l'*Évangile selon Thomas* – mais également sur des textes du poète américain Allen Ginsberg, ainsi que sur le bagage culturel individuel des performeurs⁵. Par ailleurs, à travers son travail avec l'*Open Program*, Mario Biagini rechercha de manière croissante de nouvelles formes de rencontres et d'interactions dans le travail, avec une visée politique et sociale : les travaux du groupe furent ainsi fréquemment

1 Pietro Varrasso, ayant travaillé pendant un temps au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, a ensuite rejoint le groupe théâtral du Groupov – Centre Expérimental de Culture Active, fondé en 1980 par Jacques Delcuvelerie, professeur à la section d'Art Dramatique du Conservatoire Royal de Liège (CRL), avec notamment Michel Delamare, Monique Ghysens, Francine Landrain, Jany Pimpaud et François Sikivie, alors étudiants au CRL. Le Groupov reconnaissait Grotowski et ses expériences de « culture active » dirigées pendant le parathéâtre et le Théâtre des Sources comme un modèle. Il développa notamment des activités parathéâtrales, intitulées *Les Clairières*, guidées notamment par Pietro Varrasso, également professeur au Conservatoire Royal de Liège. Par ailleurs, en 1993, Jacques Delcuvelerie créa en partenariat avec ce Conservatoire un Studio expérimental de recherche pédagogique sur la formation de l'acteur, qu'il anima avec Pietro Varrasso et Nathalie Mauger. La pédagogie du CRT est ainsi largement influencée par l'héritage de Grotowski, dont les élèves sont invités à lire attentivement les travaux. Pour plus de précisions sur l'influence de Grotowski au sein de cette institution, voir notamment O. PARFONDRIY, *Les Techniques et le corps dans la transmission de l'art théâtral : Ethnographie d'une École de théâtre professionnel (Les classes d'Art Dramatique du Conservatoire Royal de Liège)*, thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de Jean-Marc Leveratto, Université Paul Verlaine – Metz, 2008. Par ailleurs, Pietro Varrasso a également développé une activité pédagogique et créative, avec des partenaires haïtiens, autour de la notion d'« ethnodrame » ; et a régulièrement dirigé des ateliers de pratique au Site de Pratiques Théâtrales Lavauzelle, fondé en 2011 par Jean-François Favreau (ancien acteur du Teatr ZAR) et Marie-Geneviève L'Her.

2 K. SALATA, *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter*, op. cit., p. 4 : « poor »

3 *Ibid.*, p. 3 : « a manifesto in action ».

4 À l'*Open Program* participèrent entre autres Itahisa Borges Mendéz, Lloyd Bricken, Cinzia Cinga, Thomas Gasser, Agnieszka Kazimierska, Pauline Laulhe, Eduardo Landim, Felicita Marcelli, Daniel Mattar, Jorge Romero Mora, Alejandro Tomás Rodriguez et Grazielle Sena Da Silva.

5 Notamment *The Hidden Sayings [Les Mots cachés]* ; *Dark is my Mother [Noire est ma mère]* ; *E il popolo canta [Et le peuple chante]* ; *Katie's Tales [Les Contes de Katie]* – mais également des événements festifs et des concerts performatifs puisant notamment dans les origines du blues et du rock et dans les poèmes d'Allen Ghinsberg – notamment *I Am America [Je suis l'Amérique]* ; *Electric Party Song [Chant de Fête électrique]* ; *Electric Party [Fête Électrique]* ; *Not History's Bones – A Poetry Concert [Pas les os de l'histoire – Un concert de poésie]* ; et *Open Choir [Une Rencontre chantée]*.

présentés dans des lieux non-théâtraux – églises, friches industrielles, cafés, pubs, centres de réhabilitation, prisons –, en servant, à la manière d'*Action* ou d'*Apocalypsis cum figuris*, d'espaces de rencontre avec des personnes intéressées par ce travail. Les liens ainsi tissés furent par la suite entretenus dans la durée, notamment à travers la création du Groupe de Germination de New York City [*New York City Seed Group*], d'une Chorale de Citoyens [*Choir of Citizens*] à Pontedera, ou encore à travers de fréquents échanges avec des églises afro-américaines aux États-Unis. De son côté, Thomas Richards approfondit sa recherche dans le domaine de l'Art comme véhicule, en réorganisant en 2008 son équipe de travail, intitulée *Focused Research Team in Art as Vehicle* [Équipe de recherche ciblée sur l'Art comme véhicule¹]. Avec cette équipe réduite, il prolongea le travail amorcé pendant le projet *Tracing Roads Across* sur *The Twin : An Action in Creation*, ce qui donna naissance à un nouvel *opus* intitulé *The Letter* [*La Lettre*] ; et dirigea de nouvelles structures performatives, notamment *The Living Room* [*Le Salon*], *The Underground : A Response to Dostoevsky* [*Le Sous-Sol : Une réponse à Dostoïevski*], d'après *Les Carnets du sous-sol* de Dostoïevski, et *L'Heure fugitive*, un solo de Cécile Richards. Quoique l'élément central de ces créations reste le « travail intérieur » et la « transformation de l'énergie », une large place y était faite au travail sur le texte et à la présence des spectateurs. Toutefois, le pas le plus significatif qui fut franchi par le Workcenter dans son retour vers l'Art comme présentation eut lieu en mars 2016, à travers la création d'une troisième équipe au sein du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards : le *Workcenter Studio in Residence* [Studio en résidence du Workcenter], constitué d'un groupe d'acteurs espagnols et latino-américains ayant dans les précédentes années travaillé régulièrement avec le Workcenter². Les membres de cette équipe participaient aux travaux menés par Thomas Richards sur les « chants vibratoires³ », et créèrent sous sa supervision deux spectacles : *Gravedad* [*La Gravité*], une performance solo d'Alonso Abarzúa, mise en scène par Thomas Richards et Jessica Losilla-Hébrail ; et *Sin Fronteras* [*Sans Frontières*], d'après *Beben* de Guillermo Calderón, une création collective mise en scène par Thomas Richards et Cécile Richards. Contrairement aux autres travaux menés par le Workcenter, ces deux pièces furent dès le départ clairement conçues et assumées comme des spectacles de théâtre – dans la création desquelles Thomas Richards se définit comme « metteur en scène⁴ ».

1 Cette équipe était composée notamment de Benoît Chevelle, Jessica Losilla-Hébrail, Teresa Salas, Philip Salata et Cécile Richards – auxquels se joignirent par la suite Antonin Chambon, Guilherme Kirchheim, Sara Montoya et Tara Ostiguy.

2 Ce groupe était constitué d'Alonso Abarzúa, Gina Gutiérrez Villamizar, Javier Cárcel Hidalgo-Saavreda, Lynda Mebtouche, Felipe Salazar Montoya, Juan-David Salazar Montoya et María Costanza Solarte Burbano,

3 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 435 : « vibratory songs ».

4 Voir A.A.V.V., « Focus Workcenter : Invitation au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 2-7 juillet 2019 », brochure de présentation et programme de la résidence du Workcenter au Théâtre de la ville, Théâtre de la Ville – Espace Cardin – Paris 8, Paris, juillet 2019, p. 13-14 : « Mise en scène Thomas Richards ». Il est toutefois

L'ensemble des trois équipes fut réuni lors de la résidence du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à l'Espace Cardin, à Paris, du 2 au 7 juillet 2019, organisée par Emmanuel Demarcy-Mota – le directeur du Théâtre de la Ville – et Michelle Kokosowski, en partenariat avec le Teatro Della Toscana, dirigé par Marco Giorgetti. Cet événement exceptionnel constitua la plus grande présentation internationale des travaux et des enjeux du Workcenter, ainsi que l'un des derniers grands événements du Workcenter avant la pandémie mondiale, puis la dissolution du groupe en 2022. Cette résidence donna lieu à la présentation de l'intégralité du répertoire le plus récent du Workcenter¹, à de nombreux ateliers pratiques quotidiens dirigés par les membres des différentes équipes du Workcenter², ainsi qu'à deux présentations de travail : « Chants de tradition », présentant le travail quotidien du Workcenter sur les chants vibratoires, et « L'Acteur/Créateur », présentant le travail personnel mené par Mélanie Le Gall, Sava Lolov et White Hyun Ju Baek au sein du Workcenter. L'ensemble de ces présentations et de ces séances pratiques était complété par de nombreuses rencontres, conférences et tables rondes portant sur de la réception française et internationale du travail de Grotowski et sur la place du Workcenter dans la création contemporaine – accompagnées de projections de films, ainsi que de présentations des écrits, des archives et des traductions récentes des textes de Grotowski. Là encore, cette résidence constitua une singulière incarnation et mise en acte des relations qui unissent la « tribu » que nous étudions, en rassemblant notamment Antonio Attisani, Pascale Butel-Skrzyszowski, Albert Dichy, Valérie Dréville, Jean-François Dusigne, Michelle Kokosowski, Sava Lolov, Carla Pollastrelli, Kris Salata, Richard Schechner, Jean-Pierre Thibaudat et Anatoli Vassiliev. Tout au long de l'événement, l'accent était mis sur sa dimension de rencontre, comme en témoigne la brochure imprimée par le Théâtre de la Ville, qui rappelle que « la représentation n'est pas un objectif absolu³ » et que l'« essentiel est la

intéressant de noter que dans cette brochure, la formule de « mise en scène » est également appliquée à *The Living Room*, *E il popolo canta*, *L'Heure fugitive*, *The Hidden Sayings* et *Katie's Tales*, mêlant les travaux menés par Thomas Richards et Mario Biagini. En revanche, il est indiqué que *Dark Is my Mother* et *Open Choir* sont « coordonné[s] par Mario Biagini », et que les *Chants de Tradition* et le travail sur *L'Acteur/créateur* sont menés « sous la conduite de Thomas Richards ». Cette pluralité de formules témoigne d'un singulier enchevêtrement des différentes fonctions, et donc des différents modes de participation, impliqués et suggérés par ces différents travaux.

1 Entre le 2 et le 7 juillet 2019 furent ainsi présentés *The Living Room*, *L'Heure fugitive* et *The Underground : A Response to Dostoyevsky* de la *Focused Research Team in Art as Vehicle* ; *Dark is my Mother*, *E il popolo canta*, *The Hidden Sayings*, *Katie's Tales* et *Open Choir* de l'*Open Program* ; et *Gravedad* et *Sin Fronteras* du *Workcenter Studio in Residence*.

2 Le programme comprenait « *Motions* », « Vers une rencontre chantée » et « Résonance individuelle et ensemble » sous la conduite de Mario Biagini ; « Le Corps en jeu » sous la conduite d'Eduardo Landim ; « Le cœur sonore du chant » sous la conduite de Felicita Marcelli ; « Le chant et la voix vivante » sous la conduite de Cécile Richards ; « Les pas et l'attention » sous la conduite de Grazielle Sena da Silva ; « La Vcix du rythme : Chants afro-hispaniques » sous la conduite de Jorge Romero Mora ; et « Composition et association : Les plastiques » sous la conduite d'Agnieszka Kazimierska et Pauline Laulhe. La brochure de présentation de cette résidence indique :

3 A.A.V.V., « *Focus Workcenter : Invitation au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 2-7 juillet 2019* », Théâtre de la Ville – Espace Cardin – Paris 8, *op. cit.*, p. 11.

rencontre entre l'acteur et le metteur en scène, entre l'acteur et le spectateur¹ » ; qui présente les séances pratiques comme des « sessions pour s'approcher du travail du Workcenter² » et comme « une introduction à un travail pratique basé sur des chants traditionnels d'origines diverses³ » visant à « libérer le corps de l'acteur des contingences matérielles et sociales⁴ » ; et qui précise :

Pendant une semaine, les activités ont lieu dans un flot continu, offrant une extraordinaire opportunité d'entrer en contact avec le travail des équipes du Workcenter sous des angles multiples. Le public peut être à la fois spectateur, co-auteur, participant, interlocuteurs, et, lors des sessions pratiques et les moments de discussion, être mis en relation avec les trois équipes, des plus expérimentés aux plus jeunes, converser avec Thomas Richards [...] et Mario Biagini [...].

Cette semaine propose aussi des rencontres avec de « grands témoins » internationaux des œuvres et du travail du Workcenter⁵.

Ayant nous-même eu la chance de pouvoir assister et participer, aux côtés de notre collègue et amie Paola Pelagalli, à l'intégralité des ateliers, des rencontres, des spectacles et des présentations de travail de cette semaine de résidence, il nous semble utile ici de formuler quelques réflexions personnelles concernant cet événement. Premièrement, il est nécessaire d'en souligner la densité : chaque jour, trois à quatre séances de pratique⁶ – souvent extrêmement intenses – s'enchaînaient de manière presque ininterrompue dans la matinée, suivies par des rencontres, des présentations de travail et des performances qui s'achevaient tard dans la soirée. Cette densité et cette alternance d'événements de nature différente entraînaient un enchevêtrement inextricable de différents modes de participation et régimes d'attention : dans la journée du 5 juillet 2019, après un atelier de pratique sur les « exercices plastiques », dans lequel l'accent était évidemment mis sur l'investissement personnel des participants, eut lieu une démonstration du travail quotidien du groupe dirigé par Thomas Richards sur les « Chants de tradition » – à propos de laquelle le directeur du Workcenter stipula avec insistance qu'il ne s'agissait pas d'une performance : nous étions invités à être témoins de leur travail intime. Vint ensuite une nouvelle présentation intitulée « L'Acteur/créateur », dans laquelle Thomas Richards fit travailler les acteurs Sava Lolov, Mélanie Le Gall et White Hyun Ju

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 6.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 5.

6 Dans ces séances, les membres du Workcenter guidaient les participants de manière très concrète et généralement par l'imitation, en évitant au maximum les explications orales, à la découverte des « chants vibratoires », de la résonance de la voix dans l'espace et dans le corps, des « exercices plastiques », de *Motions*, de la marche-danse *yanvalou*, et de la complémentarité de la spontanéité et de la discipline.

Baek devant un ensemble de témoins ; puis une conférence sur « La création de nos jours » réunissant les deux directeurs du Workcenter, Sava Lolov, Jean-François Dusigne et Valérie Dréville, face à une audience attentive. La journée se prolongea avec une performance de *L'Heure fugitive* par Cécile Richards – dont cette fois-ci il ne fut pas affirmé qu'il ne s'agissait pas d'une performance¹ – avant de se conclure par *The Hidden Sayings*, une performance collective de l'*Open Program* mise en scène par Mario Biagini, à la fin de laquelle les spectateurs furent invités à rejoindre les performeurs en dansant et en chantant les chants appris pendant les ateliers de pratique, tout au long de la semaine. Cette oscillation permanente entre une position de participant et de spectateur, d'auditeur et de témoin, entraînait bien évidemment ce que nous avons précédemment appelé des « glissements de cadre² », en reprenant la formule de Victor Turner – elle-même empruntée à Gregory Bateson : les cadres « ceci est un atelier de pratique », « ceci est un rituel », « ceci est un spectacle », « ceci est une performance », « ceci est une présentation de quelque chose d'intime », « ceci est une conférence », « ceci est une leçon » – mais également « ceci est une conversation informelle », « ceci est un jeu », « ceci est un événement social », « ceci est une fête » – se trouvaient constamment entremêlés, par des effets de superposition, d'alternance et d'enchâssement et de télescopage. Les personnes présentes se trouvaient donc dans une forme d'hésitation quant à la manière dont elles devaient percevoir et réagir à ces événements, quant à leur mode de participation et à leur régime d'attention : elles étaient « entre deux et au seuil³ », dans une forme d'indifférenciation réflexive volontairement maintenue – en d'autres termes, dans un état « liminoïde », qui donnait une valeur singulière à ces événements. Qui plus est, comme nous l'avons montré, les organisateurs de cette résidence déployaient de grands efforts – dans la brochure de présentation, dans les discours d'ouverture, dans les comportements quotidiens – pour soutenir que le cadre général de cet ensemble d'éléments de différentes natures était : « ceci est une rencontre ». Dans cette atmosphère singulière, cette « poétique de la rencontre⁴ » ne se jouait pas uniquement dans les temps forts du programme, à l'intérieur des espaces de travail et de spectacle de l'Espace Cardin, mais aussi – et peut-être surtout – dans les interstices, dans les moments non préparés, dans les échanges informels et les discussions personnelles qui avaient lieu dans le jardin et dans le parc qui entouraient le théâtre. Comme *Apocalypsis cum figuris* et *Action*, les séances de pratique, les performances et les présentations constituaient des moyens d'entrer dans le travail, d'ouvrir un

1 La tournure alambiquée de cette phrase reflète l'état d'esprit dans lequel étaient placés les spectateurs-témoins-participants.

2 E. TURNER, V. TURNER, « Performing Ethnography », *TDR*, *op. cit.*, p. 38 : « *frame slippage* ».

3 V. TURNER, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic Action in Human Society*, *op. cit.*, p. 13 : « *betwixt and between* ».

4 Voir K. SALATA, « The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, *op. cit.*, p. 153-168.

espace dans lequel puisse avoir lieu une rencontre. Dans ce contexte, nous avons ainsi pu rencontrer et échanger personnellement avec Thomas Richards, Mario Biagini, Richard Schechner, Kris Salata, Antonio Attisani, Michelle Kokosowski, Carla Pollastrelli – autant de personnes qui n'étaient encore pour nous que des êtres de papiers, chargés d'une valeur mythologique –, ainsi qu'avec la plupart des membres du Workcenter, avec une simplicité la plupart du temps déconcertante, permise précisément par la nature liminoïde du cadre dans lequel s'inscrivaient ces échanges. Ainsi, il nous semble nécessaire, pour rendre compte de cette semaine de résidence, de souligner, en reprenant les termes de Kris Salata, « sa rare qualité en tant qu'événement¹ ».

La seconde remarque que nous souhaiterions formuler est toutefois plus nuancée. Si nous avons pu constater, dans la pratique, la puissance et la remarquable efficacité du travail sur les « chants vibratoires », la « transformation de l'énergie » et l'Art comme véhicule – particulièrement dans les ateliers dirigés par Cécile Richards, et dans la présentation du travail du Workcenter sur les « Chants vibratoires », qui produisaient des réactions psycho-physiques d'une intensité stupéfiante, non seulement sur les participants mais également sur les témoins, ce qui nous a permis de faire l'appréhension concrète de ce que Grotowski et Thomas Richards appellent le « phénomène de l'induction² » –, et s'il est indéniable que les membres du Workcenter démontrent une impressionnante maîtrise technique de leur corps et de leur voix ; nous avons en revanche été bien moins convaincu par les performances présentées au cours de cette résidence. Nous en avons admiré la virtuosité technique, mais leur puissance n'était, dans notre ressenti, en rien comparable à celles des présentations de travail ou des ateliers dans lesquels le seul objet était l'Art comme véhicule. Il semble que malgré la volonté affichée par Thomas Richards et Mario Biagini d'établir un pont entre l'Art comme véhicule et l'Art comme présentation, quelque chose de l'intensité du premier se perde dans le passage vers le second. L'Art comme véhicule serait-il condamné à une forme d'ésotérisme indépassable ? Ayant fait part de nos impressions et de nos interrogations à Richard Schechner lors de notre premier entretien, celui-ci affirma qu'il partageait entièrement notre point de vue, et nous envoya les notes qu'il prit au cours de cette semaine de résidence, publiées dans l'article « Oh, I Know I've Been Changed [Oh, je sais que j'ai été changé³] », dont le titre est emprunté à l'un des chants pratiqués pendant les ateliers de cette résidence. Dans ces notes, Richard

-
- 1 K. SALATA, « The poetics of the encounter: Grotowski's living legacy », A. ATTISANI (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente*, op. cit., p. 162 : « its rare quality as an event. »
 - 2 T. RICHARDS, L. WOLFORD, « The Edge-Point of Performance (Fragments) [Le point-limite de la performance (Fragments)] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 441 : « the phenomenon of induction ».
 - 3 R. SCHECHNER, « Oh, I Know I've Been Changed [Oh, je sais que j'ai été changé] », *Theatre Research International*, vol. 46, n°3, octobre 2021, p. 346-370.

Schechner souligne la puissance du travail mené sur les chants vibratoires, pendant lesquels la « pièce entière vibre avec le son¹ », et affirme : « Ce que Mario [Biagini] a fait, c'est de prendre la démarche de Grotowski, à la recherche de la “connexion verticale”, de “l'art comme véhicule”, et de la démocratiser, en la rendant accessible aux gens ordinaires, tout en incluant des leaders extraordinairement talentueux et bien formés² ». Il compare ainsi les performeurs du Workcenter à des « vaisseaux [qui] portent et sont portés par des forces qui les sondent³ », en faisant référence à la « notion nautique de “sonder”, d'aller le plus profondément possible, de chercher le fond, de chercher l'endroit où un passage sûr est possible⁴ » – et affirme, à propos du travail de Thomas Richards pendant la présentation du travail quotidien du Workcenter sur les chants de tradition :

[... Thomas] Richards guidait une femme juste à mon pied, légèrement à ma droite. Il lui parlait, la guidait, la stabilisait. Elle respirait profondément. Tous deux transpiraient abondamment. Richards continuait à lui parler, à la rassurer, à la stabiliser, à la guider à travers et au dehors. Certaines de ses expirations et exclamations, l'intensité de sa posture, ses étirements et ses contractions, son engagement total dans le moment présent – et l'engagement de Richards envers elle – je n'ai rien vu de tel depuis Cieślak dans *Le Prince Constant*⁵.

Toutefois, ses commentaires sur les performances du Workcenter sont loin d'être aussi élogieux. Ainsi, à propos de la performance dirigée par Thomas Richards, *The Underground : A Response to Dostoevsky [Le Sous-Sol : Une réponse à Dostoïevski]*, il commente :

The Underground est surjoué, trop bruyant, et sans grand sens dramaturgique. Des scènes prétendument “drôles” – un homme à l'envers dans des toilettes roulantes, un autre dans une poubelle – et beaucoup de discussions sur la mort et l'au-delà. [...] Ce qui me trouble, c'est à quel point le chant et les relations sont merveilleux et forts dans les sessions d'atelier ; comment Richards tremble littéralement devant le performeur avec lequel il travaille, qu'il guide. Mais une fois que ces mêmes personnes sont sur scène dans une pièce, la puissance disparaît, remplacée par du bruit et souvent trop d'activité⁶.

1 *Ibid.*, p. 349 : « *The whole room vibrates with the sound.* »

2 *Ibid.*, p. 355 : « *What Mario has done is take Grotowski's move into seeking the “vertical connection”, “art as vehicle” and democratized it, making it available to ordinary people even while including extraordinarily talented and well-trained leaders.* »

3 *Ibid.*, p. 353 : « *The singers are vessels, they carry and are carried by forces sounding them.* »

4 *Ibid.* : « *The nautical notion of “sounding”, of going as deeply as one can, of seeking the bottom, relating where a safe passage is possible.* »

5 *Ibid.*, p. 365 : « *Richards guided a woman right at my foot, slightly to my right. He spoke to her; led her, steadied her. She was breathing deeply. Both were sweating profusely. Richards kept talking to her, reassuring her, steadying her; bringing her through and out. Some of her exhalations and exclamations, the intensity of her posture, her stretching and contracting, her total commitment to the moment – and Richards' commitment to her – I've seen nothing like it since Cieślak in The Constant Prince.* »

6 *Ibid.*, p. 368 : « *The Underground is over-acted, too loud, and without much dramaturgical sense. So-called “funny*

Il semble donc que le travail du Workcenter sur l'Art comme véhicule, aussi précieux et rigoureux soit-il, soit « [b]eaucoup plus efficace de l'intérieur que comme objet à regarder¹ », et que la recherche d'un retour à l'Art comme présentation soit dans une certaine mesure condamnée à l'échec. Toutefois, il est nécessaire de préciser que deux spectacles échappèrent, dans notre ressenti, à cette impression générale : la performance solo *Gravedad [Gravité²]*, basée en partie sur des éléments autobiographiques du performeur Alonso Abarzúa, et la création collective *Sin Fronteras [Sans frontières³]*, s'appuyant sur la pièce *Beben* de Guillermo Calderón – toutes deux créées par le *Workcenter Studio in Residence*, sous la direction de Thomas Richards. Ces deux créations témoignaient non seulement d'une virtuosité technique, physique et vocale impressionnante de la part de ces performeurs formés au Workcenter, mais également d'une force narrative, d'un art de la composition et du montage, ainsi que d'une puissance dramaturgique que nous n'avons que rarement – sinon jamais – observés ailleurs. À plusieurs reprises pendant le *Focus Workcenter*, Thomas Richards et Mario Biagini, en prolongeant la pensée de Grotowski, insistèrent sur le fait que l'objet essentiel de cette résidence à l'Espace Cardin, tout comme celui du *Workcenter Studio in Residence*, était d'ouvrir un espace de rencontre et de créer les conditions dans lesquelles le Workcenter se laisserait « voler » ses « secrets », dans l'espoir qu'ils puissent nourrir la pratique de quelques personnes, suffisamment réceptives et rigoureuses pour se les approprier et les réinventer dans leur propre cheminement créatif. Dans ce sens, les membres du *Workcenter Studio in Residence* semblent incarner ce rapport profondément créatif à la « tradition amorcée par Jerzy Grotowski et qui se poursuit au Workcenter⁴ ».

scenes” – *man upside down in a rolling toilet, another in a trashcan – plus lots of talk about death and the afterlife. [...] What's troubling to me is how marvellous and strong the singing and relating is in the workshop sessions; how Richards literally trembles over the performer he's working with, guiding. But once these same people are onstage in a piece, the power is gone, replaced by noise and often too much activity.* »

1 *Ibid.*, p. 355 : « *Much more effective from the inside than as something to watch.* »

2 Le spectacle *Gravedad* s'appuie sur des récits d'exilés chiliens en Suède pour interroger les notions de foyer, d'appartenance, de filiation, de racines, en confrontation avec les thèmes de l'exil et du déracinement.

3 L'intrigue de *Sin Fronteras* se déroule après le tremblement de terre de 2010 au Chili, et présente un groupe d'humanitaires face au désastre, qui essaie de divertir les enfants en leur racontant le *Tremblement de terre au Chili* d'Heinrich Von Kleist.

4 A.A.V.V., « *Focus Workcenter : Invitation au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 2-7 juillet 2019* », Théâtre de la Ville – Espace Cardin – Paris 8, *op. cit.*, p. 8.

CONCLUSION – UN ARCHIPEL TISSÉ DE LIENS HUMAINS

1. La structure arborescente de la « tribu » du théâtre rituel

Le premier janvier 2022, dans une lettre ouverte diffusée sur les réseaux virtuels du Workcenter, Mario Biagini annonça publiquement son départ du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, et la dissolution de l'*Open Program*. Il expliqua cette décision, d'une part, par sa volonté de ne plus se trouver en position de directeur d'un groupe, de ne plus enseigner depuis une position d'autorité, mais d'explorer de nouvelles manières de penser la création, dans « une forme associative qui, dès le départ, soit le fruit d'une conception et d'une responsabilité partagée¹ » ; et d'autre part, par la divergence toujours croissante entre le chemin emprunté par Thomas Richards et le sien :

Pendant un certain nombre d'années j'ai considéré que les deux ailes du Workcenter – les groupes dirigés par Thomas Richards et l'*Open Program* – étaient complémentaires, bien qu'indépendantes, et peut-être l'étaient-elles. Je me suis ensuite rendu compte que nos parcours étaient orientés vers des objectifs différents, et qu'ils répondaient à des besoins dissemblables. Dans la manière dont je vis la collaboration et le temps passé avec les autres, *je ne peux pas séparer la sphère du travail de celle de l'éthique et de la politique*, et je sens bien aujourd'hui que nos chemins respectifs, ceux que Thomas Richards suit et ceux que j'emprunte, sont divergents. La manière dont Thomas décrit ses recherches, les hypothèses que je suppose être à la base de ses déclarations en public, et ce que je ressens indirectement de ses méthodes de travail, tout cela m'est étranger, et donc, sachant que je ne peux pas être d'accord, je ne peux plus agir en tant que directeur associé du Workcenter².

Dans cette même lettre, il annonça également le début d'un « nouveau voyage », à travers la fondation de l'Académie de l'Inaccompli [*Academy of the Unfulfilled / Accademia dell'Incompiuto*], un projet déjà esquissé dans les années précédentes avec certains membres de l'Open Program, visant à interroger la responsabilité sociale, politique et éthique de la création dans l'espace public, et à « mener des actions [...] qui puissent avoir du sens pour des êtres humains appartenant à des

1 M. BIAGINI, « Il nuovo anno – The New Year – La nouvelle année – O ano novo – El nuevo año », lettre ouverte diffusée par *email* et *newsletter* annonçant son départ du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards et la dissolution de l'*Open Program*, Florence, 1er janvier 2022. Mario Biagini précise : « Je suis âgé de 57 ans. Je n'ai jamais cessé d'apprendre, mais je n'ai pas envie d'enseigner. Je veux plutôt consacrer le temps et l'énergie qu'il me reste à explorer ce que les gens peuvent étudier ensemble, quelles sont les questions fondamentales qui nous guident et comment nous pouvons grandir individuellement et en coopération. »

2 *Ibid.* [Nous soulignons.]

mondes différents¹ », prolongeant ainsi son travail sur l'inclusion des personnes et des communautés marginalisées à travers l'éducation citoyenne par l'art. Mario Biagini semble ainsi répondre à Patrice Pavis – qui en 2009, à l'occasion de l'Année Grotowski organisée par l'UNESCO, se demandait s'il n'était pas temps de « “dialectiser” Grotowski, de fonder un théâtre conscient du monde, de la globalisation, de la crise de l'interculturel, de repenser le monde au-delà du postmoderne et du postdramatique [... et d'en] revenir à un théâtre engagé dans le monde² » – lorsqu'il affirme :

La crise planétaire a mis en évidence des processus dramatiques de changement dans la vie individuelle et collective. Ma façon d'agir dans le monde doit répondre à ces changements radicaux de manière radicale, pas seulement par de petits ajustements qui me permettent de continuer à faire les mêmes choses dans des circonstances différentes³.

Du 10 au 12 mars 2022, à la suite de cette annonce, la Casa del Teatro de Faenza accueillit un événement de l'Académie de l'Inaccompli, pendant lequel Mario Biagini prononça une conférence au titre évocateur : « Tisser la communauté, l'art de l'inaccompli [*Tessere comunità, l'arte dell'incompiuto*] », en dialogue avec Renata Molinari. Pendant cet événement eut également lieu la première présentation de *La Ginestra* [*Le Genêt*], d'après le poème de Giacomo Leopardi « *La ginestra, o il fiore del deserto* [*Le Genêt, ou la fleur du désert*] », une performance en création continue par Mario Biagini, dont la préparation avait commencé pendant le premier confinement de 2020⁴ ; ainsi qu'une performance de *E il popolo canta* [*Et le peuple chante*], de Felicità Marcelli, créée dans le cadre de l'*Open Program* : ces deux présentations indiquaient le prolongement des travaux de Mario Biagini au-delà du Workcenter. Par ailleurs, dans un entretien intitulé « Au-delà de Grotowski, entre continuité et changement⁵ », le 18 février 2022, Mario Biagini annonça le développement, au sein de l'Académie de l'Inaccompli, d'un travail intitulé *Les Assoiffés*⁶, d'après

1 *Ibid.*

2 P. PAVIS, « Grotowskienne (postérité ...) », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 352.

3 M. BIAGINI, « Il nuovo anno – The New Year – La nouvelle année – O ano novo – El nuevo año », *op. cit.*

4 Entre 2020 et 2021, pendant les confinements successifs, le Workcenter et particulièrement l'*Open Program* organisèrent de nombreuses rencontres virtuelles sur des plateformes de réunions en ligne, dans lesquelles eurent des discussions ouvertes sur la rôle de la création et sur la place du Workcenter et de l'*Open Program* dans le monde contemporain ; ainsi que des diffusions en direct de séances de travail. Dans ces échanges, Mario Biagini semblait de plus en plus remettre en question l'utilité sociale de son travail dans le cadre du Workcenter, ainsi que sa place de *leader* et d'enseignant – et ainsi commencer à affirmer son besoin de s'éloigner de cette structure.

5 Voir M. BIAGINI, R. FRANCBANDERA, « Oltre Grotowski, fra continuità e cambiamento: intervista a Mario Biagini [Au-delà de Grotowski, entre continuité et changement : entretien avec Mario Biagini] », *Paneacquaculture*, 18 février 2022, consulté le 24/08/2022 : <https://www.paneacquaculture.net/2022/02/18/oltre-grotowski-fra-continuita-e-cambiamento-intervista-a-mario-biagini/>

6 Ce projet vit le jour en juillet 2021, lors d'une résidence de deux semaines à la Cartoucherie, dans le cadre de l'Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA), pendant laquelle Mario Biagini dirigea un travail de recherche et de création en collaboration avec la Troupe Imaginaire du Théâtre de la Ville. Le résultat de ce travail fut présenté à l'Espace Cardin le 19 juillet 2021.

La Grande beuverie de René Daumal, dans une série de projets internationaux prenant en compte les enjeux éthiques, sociaux et politiques de la création dans le monde contemporain – notamment en Italie, au Brésil et en Lituanie. Il ajouta en conclusion de cet entretien :

La création de l'Académie de l'Inaccompli peut sembler être une entreprise risquée de nos jours, et nous devons trouver les moyens non seulement de lui donner vie de manière créative, mais aussi les moyens de la faire survivre concrètement. Tout type de soutien est important pour nous maintenant, surtout en Italie. En tout état de cause, l'Académie de l'Inaccompli ne sera pas un groupe fixe, défini, avec une identité stable. Il s'agira d'une constellation d'individus appartenant à des mondes très éloignés les uns des autres, avec des sensibilités et des intérêts différents, une entreprise qui ne sera jamais totalement « accomplie¹ ».

Il sera intéressant d'observer, dans les années à venir, le développement de ce projet, qui semble devoir s'appuyer essentiellement sur les liens artistiques et humains tissés à travers la pratique, pendant de longues années². Par ailleurs, le 31 janvier 2022, un mois après le départ de Mario Biagini, suivit une seconde lettre ouverte, signée par Thomas Richards³, annonçant la fermeture définitive du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards au terme de trente-six années d'existence. Les raisons de cette fermeture étaient avant tout financières, la direction du Théâtre National de Toscane n'étant, du fait de la crise internationale, « plus en capacité de couvrir les frais de [l']espace de travail historique [... du Workcenter] ni d'assurer les mêmes modalités de financement continu qu'auparavant⁴ ». Tout en prenant en compte la « bifurcation de la rivière⁵ » qui s'était opérée d'année en année au sein du Workcenter, et en soutenant la décision de Mario Biagini d'arpenter son propre chemin en dehors de Pontedera ; Thomas Richards affirma vouloir saisir cette occasion comme l'opportunité de « prendre de la distance avec [le nom de Grotowski], comme une reconnaissance naturelle du passage du temps⁶ », afin de poursuivre sa propre interrogation de la

1 M. BIAGINI, R. FRANCOBANDERA, « Oltre Grotowski, fra continuità e cambiamento: intervista a Mario Biagini », *Paneacquaculture*, op. cit. : « La creazione dell'Accademia dell'Incompiuto può sembrare un'iniziativa rischiosa, di questi tempi, e dobbiamo trovare il modo non solo di farla vivere creativamente, ma anche i mezzi per farla concretamente sopravvivere. Ogni tipo di sostegno è per noi importante, ora, soprattutto in Italia. In ogni modo, l'Accademia dell'Incompiuto non sarà un gruppo fisso, definito, con un'identità stabile. Sarà una costellazione di individui appartenenti a mondi anche lontani l'uno dall'altro, con sensibilità e interessi differenti, un'impresa che non sarà mai "compiuta" del tutto. » Consulté le 24/08/2022 : <https://www.paneacquaculture.net/2022/02/18/oltre-grotowski-fra-continuita-e-cambiamento-intervista-a-mario-biagini/>

2 Ce projet semble ainsi s'inscrire dans la continuité du *Zero Budget Festival*, organisé à Wrocław en 2009, et dont la principale ressource était, comme nous l'avons montré, le réseau humain du Workcenter et de l'Institut Grotowski.

3 T. RICHARDS, « Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Chiusura del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Clausura del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Fermeture du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », lettre ouverte diffusée par *email* et *newsletter* annonçant la fermeture du Workcenter, Florence, 31 janvier 2022.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

« tradition/recherche – un lieu d'investigation où les découvertes naissent d'une pratique continue, et où la recherche est enrichie par une distillation des connaissances pratiques – tout en s'adaptant aux changements incessants de la vie et de la société¹ ». Ces deux annonces consécutives marquent la fin d'une ère : celle de l'existence institutionnelle de l'héritage de Grotowski. Richard Schechner s'interroge ainsi : « [...] maintenant que la roue est détachée de ce véhicule, est-ce que les rayons vont s'envoler dans toutes ces directions différentes et planter une centaine de fleurs de Grotowski ; ou est-ce que ce véhicule va simplement s'arrêter, et les fleurs se faner ? Le temps nous le dira, je suppose² ». Toutefois, comme nous l'avons illustré tout au long de notre parcours, ces « fleurs » n'ont pas attendu la fermeture du Workcenter, ni même la mort de Grotowski, pour commencer à éclore. Par ailleurs, le décès de Ludwik Flaszen³, le 24 octobre 2020, celui de Jerzy Grotowski, le 10 mars 2022, et celui de Rena Mirecka, le 27 août 2022, annoncent également la disparition des derniers membres du Théâtre Laboratoire d'Opole : aussi se pose la question de l'héritage de Grotowski et du Théâtre Laboratoire dans le champ théâtral contemporain – une question qui nourrit un vif débat critique depuis plusieurs décennies, et qui commença elle aussi à se poser bien avant la mort de Grotowski.

En effet, dès les premières créations théâtrales de Grotowski au sein de son Institut de Recherches sur la Méthode de l'Acteur, à Opole puis à Wrocław – et de manière croissante à mesure qu'il s'éloigna de l'Art comme présentation –, la validité de son travail fut fréquemment remise en question, « sous prétexte qu'il offr[ait] peu d'éléments pouvant être mis en pratique dans des formes plus conventionnelles de pratique théâtrale⁴ ». Ainsi, en 1987, tout en définissant la nouvelle orientation du travail de Grotowski comme « spirituelle⁵ », Peter Brook continuait de se demander : « Ce qui n'est pas clair, et qui doit être clair, c'est : quelle est la relation précise et concrète entre Grotowski et le théâtre⁶ ? ». Halina Filipowicz commenta cette interrogation :

1 *Ibid.*

2 Voir l'entretien présenté en annexes, p. 842. Richard Schechner a également formulé cette interrogation, en filant la métaphore du véhicule, dans un texte qu'il nous a envoyé suite à notre premier entretien : R. SCHECHNER, « Grotowski of Myth, Method, and Meaning [Le Grotowski du mythe, de la méthode et du sens] », avant-propos et post-scriptum de la traduction polonaise du livre de D. LASTER, *Grotowski's Bridge Made of Memory [Le Pont fait de mémoire de Grotowski]*, non encore publiée.

3 À cette occasion, Thierry de Bresson, qui avait participé à de nombreux stages de Ludwik Flaszen et l'avait accompagné dans les dernières années de son existence à Paris, organisa une cérémonie d'hommage à Ludwik Flaszen, à laquelle participèrent notamment Krista Leuck (la compagne de Flaszen), Erik Veaux (le traducteur en français de Grotowski et de Flaszen), Philippe Burin des Rozières (le fondateur de la Guillotine à Montreuil) et Jorge Parente, qui lut un extrait du *Chirographe*, un recueil de textes de Flaszen. Voir L. FLASZEN, *Le Chirographe*, Éditions La Découverte, Paris, 1990.

4 L. WOLFORD, « General introduction : Ariadne's thread », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 5 : « on the grounds that it offers little that can be put to practical use in more conventional forms of theatre practice ».

5 P. BROOK, « Grotowski, l'Art comme véhicule », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 51.

6 *Ibid.*, p. 49.

Cependant, la position de Brook [...] est finalement celle d'un praticien du théâtre s'adressant à d'autres praticiens du théâtre : oui, le travail actuel de Grotowski est plus inhabituel qu'auparavant, mais le théâtre peut encore espérer trouver quelque chose pour lui-même dans son laboratoire. Une telle conclusion décentre l'affirmation de la recherche spirituelle. Si le nouveau travail de Grotowski s'inscrit effectivement dans la longue tradition du mysticisme – et c'est ce que Brook semble impliquer –, alors *son potentiel pour servir les besoins pratiques du théâtre du moment est vraiment hors sujet*¹.

Cependant, les faits donnent tort à cette affirmation d'Halina Filipowicz, formulée en 1991 : s'il est vrai que l'enjeu premier de la quête de Grotowski pendant l'Art comme véhicule n'était plus théâtral, cette quête reposait largement sur des moyens théâtraux, et le travail mené à Pontedera réinvestit de nombreux éléments développés dès les premiers travaux du Théâtre Laboratoire : la nécessité d'une partition physique rigoureuse et d'un équilibre entre spontanéité et discipline, la recherche d'une action vivante et organique, la qualité de l'artisanat technique, la maîtrise des impulsions du corps et des vibrations de la voix – tous ces éléments peuvent être profondément utiles à la pratique théâtrale. Par ailleurs, après une nécessaire phase de repli sur le travail ; dès 1988, la pédagogie et la transmission furent au cœur des enjeux du Workcenter, à travers de nombreuses rencontres dans le travail avec des groupes de théâtre du monde entier – invités à « voler » des éléments du travail de Grotowski, et à essayer à leur tour, donnant naissance à d'autres groupes liés à cette tradition active. Le second débat principal autour de cet héritage concerne l'unicité du Workcenter, considéré par certains commentateurs comme la seule institution réellement légitime à poursuivre le travail de Grotowski. Ainsi, répondant à Paul Allain, qui affirme que « [même] si la transmission réelle et directe se fait par l'intermédiaire de [Thomas] Richards, les héritiers sont pluriels et non singuliers, et le théâtre en est plus riche² », et se demande : « Dans un contexte aussi large, comment peut-on parler d'un héritage unique³ ? » ; Lisa Wolford soutient en retour :

Grotowski était un homme brillant et généreux qui a enseigné beaucoup de choses à beaucoup de gens, fournissant des leçons et des conseils cruciaux pour beaucoup, moi y compris. Pourtant, il

1 H. FILIPOWITZ, « Where is Grotowski ? [Où est Grotowski?] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 406 : « However, Brook's position [...] is ultimately that of a theatre practitioner speaking to other theatre practitioners : yes, Grotowski's current work is more unusual than before, but the theatre may still hope to find something for itself in his laboratory. Such a conclusion decenters the claim about the spiritual search. If Grotowski's new work indeed falls within the long tradition of mysticism - and this is what Brook seems to imply - then its potential for serving the theatre's practical needs of the moment is really beside the point. » [Nous soulignons.]

2 P. ALLAIN, « Grotowski's Ghosts », *Contemporary Theatre Review*, op. cit., p. 58 : « Even if the actual, direct transmission is carried through Richards, the inheritors are plural and not singular and the theatre richer for that. »

3 *Ibid.* : « In such a broad context, how can we talk about a single legacy? »

serait au mieux hypocrite et au pire malhonnête de ne pas reconnaître que ce qui s'est passé entre lui et Richards était unique. [...] Ce que Grotowski a articulé comme un effort conscient et une responsabilité de transmettre aux mains d'un autre une tradition vivante de connaissance incarnée [...] doit être reconnu comme un phénomène d'un ordre entièrement différent de l'adoption relativement répandue de styles artistiques et de techniques pédagogiques inspirés du théâtre pauvre. Bien que la majorité des ateliers récents, des performances à la bougie¹ et des échanges universitaires qui revendiquent une dette envers Grotowski mettent l'accent sur les contributions de la phase du Théâtre de Productions, ce n'est pas du tout l'héritage qui préoccupait l'ermite intransigeant, qui considérait le théâtre comme une « maison abandonnée² » qu'il avait lui-même quittée plus d'un quart de siècle avant sa mort³.

Toutefois, si Grotowski a effectivement déployé de grands efforts pour assurer la continuité de la tradition qu'il avait « rouverte⁴ » à travers son long travail de transmission avec Thomas Richards, cela n'impliquait nullement une forme d'orthodoxie ou de révérence aveugle pour cette tradition partiellement inventée : pour Grotowski, il n'existait de réelle tradition vivante que dans la recherche et dans la création. Paul Allain souligna ainsi, en 2002 : « [Thomas] Richards et [Mario] Biagini ont tous deux rejeté l'idée qu'ils sont responsables de la préservation de l'« héritage » de Grotowski, préférant à la place parler de « transmission ». Ce qui est certain [...], c'est que le travail de Grotowski est, deux ans et demi après sa mort, bien vivant⁵ ». Thomas Richards compare lui-même la tradition qu'il a héritée de Grotowski à une « une plante vivante qui peut mourir [...] si elle ne pousse pas⁶ » : il serait donc absurde de vouloir préserver une « pureté » de cette tradition active,

1 Eugenio Barba souligne à propos de ce cliché répandu : « Voici comment naissent les légendes : il n'y avait jamais eu de bougies dans les spectacles de Grotowski à l'exception de la dernière partie de *Apocalypsis cum figuris*. Pourtant, dès qu'un spectacle comporte des bougies, il a droit au cliché : grotowskien. » E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Une poignée d'eau », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 154.

2 Voir J. GROTOWSKI, K. SALATA (trad.), « Reply to Stanislavsky », *TDR*, op. cit., p. 32-33 : « *I think one should treat theatre as a house that has already been abandoned, as something unnecessary, as something not really indispensable* ».

3 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR*, op. cit., p. 137-138 : « *Grotowski was a brilliant and generous man who taught many things to many people, providing crucial lessons and guidance for many, myself included. Yet it is at best disingenuous and at worst dishonest not to recognize that what passed between him and Richards was unique. [...] What Grotowski articulated as a conscious effort and responsibility to pass to another's hands a living tradition of embodied knowledge [...] must be recognized as a phenomenon of an entirely different order than the relatively widespread adoption of artistic styles and pedagogical techniques inspired by poor theatre. Although the majority of recent workshops, candlelit performances, and academic exchanges that claim indebtedness to Grotowski emphasize the contributions of his Theatre of Productions phase, this was not at all the legacy with which the uncompromising hermit was concerned, having viewed theatre as an "abandoned house" that he himself departed more than a quarter century before his death.* »

4 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 133 : « *reopened* ».

5 P. ALLAIN, « After Grotowski – The Next Generation [Après Grotowski – La nouvelle génération] », *New Theatre Quarterly*, vol. 18, n°1, février 2002, p. 65 : « *Both Richards and Biagini have rejected the idea that they are responsible for up holding Grotowski's "heritage", preferring instead to talk about "transmission". What is certain [...] is that the work of Grotowski is, two and a half years after his death, very much alive.* »

6 M. BIAGINI, T. RICHARDS, « *One Breath Left : Considerazioni [Plus qu'un souffle : Considérations]* », A. ATTISANI, M.

dont l'essence même repose sur les échanges, les emprunts, les croisements, les acculturations et les hybridations et les réinventions qui lui ont donné naissance – ce que Grotowski lui-même défendit en affirmant : « Ce qui restera après moi, ne peut pas être de l'ordre de l'imitation mais du dépassement¹ ». Dans la conférence intitulée « Le Workcenter aujourd'hui », présentée en ouverture de la résidence *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin, Antonio Attisani souligna ainsi :

L'action pédagogique du Workcenter, ce n'est *pas quelque chose de latéral*, ce n'est pas quelque chose qu'on fait pour conquérir des spectateurs, ou pour gagner de l'argent, ou pour augmenter son influence, mais c'est vraiment fondamental. La transmission est fondamentale, comme un moyen de *perpétuer* la tradition, et surtout comme un moyen de *développer* la tradition. La tradition n'est pas quelque chose d'immobile, c'est quelque chose de dynamique. [... La transmission est donc] un moyen de perpétuer, de continuer, de développer, de vérifier continuellement la tradition qu'on est en train de représenter et d'incarner².

Par ailleurs, par-delà cette volonté de transmission, qui est au centre des actions du Workcenter – et bien que, comme le souligne Patrice Pavis, le vocabulaire même de Grotowski soit émaillé de termes « qui passent difficilement dans notre monde postmoderne et performant : essence, authenticité, origine, sacrifice, pureté³ », des termes que notre époque « aborde avec suspicion, car ils relèvent d'une conception essentialiste et universaliste de la nature humaine⁴ » – ; force est de constater que l'influence de Grotowski dans le champ théâtral s'étend bien au-delà du seul travail de Thomas Richards et de Mario Biagini. Tout au long de notre parcours, nous avons pu observer l'arborescence de cette vaste « tribu » dont les racines se trouvent en Pologne⁵, mais dont les branchages et les ramifications s'étendent au Danemark avec Eugenio Barba, et à travers lui, dans la myriade de groupes de théâtre en Europe, en Asie, en Amérique latine, qui constituent l'« archipel

BIAGINI (éds.), *Opere e sentieri [Oeuvres et Sentiers]*, vol. I, *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards]*, Bulzoni Editore, Rome, 2007 ; cité et traduit en anglais dans L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR*, *op. cit.*, p. 147 : « a living plant that can die [...] if it doesn't grow ».

- 1 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/
- 2 A. ATTISANI, intervention prononcée le 2 juillet 2019 pendant la table ronde intitulée « Le Workcenter aujourd'hui », dans le cadre de la résidence *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin, qui eut lieu du 2 au 7 juillet 2019. [Nous soulignons.]
- 3 P. PAVIS, « Grotowskienne (postérité ...) », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 343.
- 4 *Ibid.*
- 5 Ces racines polonaises engendrèrent notamment le Théâtre du Huitième Jour [*Teatr Osmego Dnia*], le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, l'Association Théâtrale Chorea [*Stowarzyszenie Teatralne Chorea*], le Théâtre du Chant du Bouc [*Teatr Pieśń Kozła*], le Teatr ZAR, le Studium Teatralne, et le Studio Matejka.

du Tiers Théâtre¹ » et le « peuple secret » de l'Odin Teatret ; en Italie à travers le Centro per la Sperimentazione Teatrale de Roberto Bacci et Carla Pollastrelli, devenu en 1999 la Fondazione Pontedera Teatro, qui s'inscrit elle-même dans la lignée historique du « *teatro di gruppo*² » et dans un vaste réseau italien et international³ ; aux États-Unis *via*, entre autres, le Performance Group et le groupe East Coast Artists fondés par Richard Schechner, le Wooster Group d'Elizabeth LeCompte qui continue son travail au Performing Garage, le New World Performance Laboratory de James Slowiak et Jairo Cuesta et toute la série de groupes théâtraux qu'il a engendrés⁴, ainsi que les travaux d'André Gregory avec le Manhattan Project, de Joseph Chaikin avec l'Open Theatre, ou encore de Stephen Wangh et de Lisa Putnam⁵ qui cherchent à traduire le travail de Grotowski en termes directement utiles pour les acteurs ; en France à travers le Centre International de Créations Théâtrales de Peter Brook, le Ballatum Théâtre et le Centre Dramatique National de Normandie – Comédie de Caen dirigés par Éric Lacascade, les travaux de François Kahn à Nantes et à l'international, et toute une constellation de lieux de pratique et de pédagogie théâtrales⁶ ; mais

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « La mutation », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, *op. cit.*, p. 189.

2 Dans cette lignée se trouvent, entre autres, le Teatro Tascabile de Bergame, le Piccolo Teatro de Pontedera, le Teatro Potlatch de Fara Sabina, le Centro di Ricerca per il Teatro (CRT) de Milan. À ces groupes s'ajoutent également, comme nous l'avons vu, le Gruppo Internazionale l'Avventura né du Théâtre des Sources, l'International Work Center fondé à Prema Sâyi par Rena Mirecka et Ewa Benesz ; ainsi que le Teatro Laboratorio Settimo et l'Institut de pratiques théâtrales pour le soin de la personne [*Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona*] fondés par Gabriele Vacis – dont l'ancien élève Mario Ruggeri fonda lui-même le Centro Indipendente di Ricerca Teatrale (CIRT) de Mario Ruggeri.

3 En plus de continuer à soutenir les activités du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, depuis 1999, la Fondazione Pontedera Teatro réalise d'importants travaux de création, et organise régulièrement des tournées, des conférences, des séminaires, des formations, des stages et des festivals internationaux (notamment le Festival Fabrique Européenne [*Festival Fabbrica Europea*] à Florence, et le Festival International de Théâtre de Rue [*Festival Internazionale del Teatro in Piazza*] de Santarcangelo di Romagna, organisé avec Antonio Attisani), en tissant des liens étroits tant avec des acteurs culturels locaux qu'avec des institutions internationales – parmi lesquelles se trouvent notamment l'Institut Grotowski à Wrocław, l'Odin Teatret, le Théâtre des Bouffes du Nord dirigé par Peter Brook, le Théâtre de la Ville à Paris, l'École d'Art Dramatique d'Anatoli Vassiliev, la Fonderie du Mans – Théâtre du Radeau dirigée par François Tanguy, ainsi que le Teatro della Pergola, le Teatro della Toscana, et le Teatro di Rifredi en Italie.

4 Notamment le Theatre Labyrinth de Raymond Bogban, le Laboratoire Culturel Nord-Américain [*North American Cultural Laboratory* (NACL)] de Tannis Kowalchuk et Brad Krumholz, l'Akropolis Performance Lab de Joseph et Zhenya Lavy. À ces groupes s'ajoutent le Pilgrim Theatre de Kermit Dunkelberg et Kim Mancuso, mais également le Double Edge Theatre de Stacy Klein, le Performance Space 122 de Peter Rose, ou encore le projet ParaTheatrical ReSearch d'Antero Alli. Pour une étude extrêmement détaillée du tissage de l'influence de Grotowski sur le théâtre nord-américain, voir K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, *op. cit.*

5 Voir S. WANGH, *An Acrobat of the Heart – A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, *op. cit.*

6 Notamment le Site de Pratiques Théâtrales Lavauzelle dirigé par Jean-François Favreau et Marie-Geneviève L'Her ; La Guillotine fondée par Philippe Burin des Rozières où ont lieu de nombreux stages *Voice and Body* de Jorge Parente ; le Centre artistique de Las Téoulères à Castelnau-d'Auzan qui accueille des ateliers de Maud Robart, Ryszard Nieoczym et Katarina Seyferth ; le Théâtre de l'Expérience de Bernard Mathys et Jean-Pierre Blachon ; la compagnie Présence en Regard de Caroline Boué et Bertrand Quoniam (qui furent les élèves de Ludwik Flaszen et de Zygmunt Molik) – ou encore le centre de pratique théâtrale Au Brana, fondé en 2005 par Kate Hannah Papi et Oliviero Papi, dans le Gers, qui accueille des résidences, des stages et des séminaires pratiques dirigés par de nombreux formateurs internationaux, notamment Matej Matejka, Christopher Sivertsen (acteur du Théâtre du Chant du Bouc), Jonathan Grieve et Kasia Zaremba-Byrne (membres du Magdalena Project). Par ailleurs, en 2013, l'actrice Elizabeth Czerczuk, ayant participé aux expériences du parathéâtre, fonda le Théâtre Laboratoire Elizabeth Czerczuk

également en Amérique Latine¹, au Canada² – et jusqu'en Autriche³, en Grèce⁴, en Russie⁵, en Asie⁶ et même en Iran⁷. Il est par ailleurs nécessaire de préciser que cette liste est loin d'être exhaustive, pour trois raisons principales : premièrement, cette « tribu endogame⁸ », à la manière d'un organisme vivant, continue aujourd'hui encore de s'étendre, donnant continuellement naissance à de nouveaux groupes à travers des scissions, des filiations et des générations spontanées ; deuxièmement, nombre de ces groupes sont extrêmement marginaux et travaillent dans l'isolement, sans être nécessairement répertoriés dans les lignées de Grotowski, d'Eugenio Barba ou de Richard Schechner ; et troisièmement, comme le souligne Richard Schechner, certains acteurs « ne savent peut-être même pas qu'ils sont influencés par Grotowski, de même qu'un acteur qui transpire pour obtenir une “action” ou une “émotion” juste peut ne pas connaître grand-chose de Stanislavski au-delà de son nom⁹ ».

Qui plus est, ces réseaux de praticiens – qui reposent sur une transmission incarnée, au corps-à-corps, au sein d'une structure quasi-initiatique – ne sont pas statiques, mais fluides et dynamiques, les acteurs passant d'un groupe à l'autre ou fondant de nouvelles structures – dont la plupart mettent l'accent sur la recherche et la formation de l'acteur, engendrant ainsi à leur tour de

à Paris – où nous avons notamment pu assister à la « présentation de travail » de Roberta Carreri intitulée *Traces in the Snow* [*Traces dans la neige*], ce qui témoigne encore une fois de l'entrelacement de ces différents réseaux. Il est également nécessaire de souligner l'importance de Michelle Kokosowski et de l'Académie Expérimentale des Théâtres, qu'elle fonda en 1990 avec Georges Banu et Alain Crombecque, dans la diffusion du travail de Grotowski en France.

- 1 Avec notamment l'Atelier d'Investigation Théâtrale [*Taller de Investigación Teatral – Theatre Research Workshop (TRW)*] de Nicolás Núñez, le Laboratoire des arts scéniques – Jerzy Grotowski [*Laboratorio de Artes Escénicas (LartES) – Jerzy Grotowski*] de Jaime Soriano, le Studio Stanislavski à Rio de Janeiro et le Groupe Grotowski [*Grupão Grotowski*] de Celina Sodré ; mais également le Laboratoire UNICAMP de Mouvement et d'Expression (LUME) [*Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão*] de Luís Otávio Burnier, la Fondation du Théâtre Varasanta – Centre pour la transformation de l'acteur [*Fundación Teatro Varasanta – Centro para la Transformación del Actor*] de Fernando Montes, le Groupe Culturel Yuyachkani [*Grupo Cultural Yuyachkani*] de Miguel Rubio, le groupe théâtral Taraumara de Batista Mendez, et le Performer Persona Project de Claudio Santana Bórquez. La plupart de ces groupes d'Amérique latine entretiennent des liens étroits avec l'Odin Teatret, en participant notamment aux *Festuge* à Holstebro.
- 2 Avec notamment le Groupe de la Veillée, LeTHAL – Le Théâtre de l'Homme Actor's Laboratorium, ainsi que le Twelfth Avenue Theatre Project et le Primus Theatre fondés par Richard Fowler – qui a participé à la fois aux expériences parathéâtrales de Grotowski et à l'ISTA.
- 3 Avec le Theater des Augenblicks, dirigé par Gül Gürses.
- 4 Avec l'Omma Studio d'Antonis Diamantis.
- 5 Avec l'École d'art dramatique de Moscou d'Anatoli Vassiliev.
- 6 Avec notamment le U-Theatre de Taïwan, fondé par Ruo-Yü Liu, la compagnie Milón Méla d'Abani Biswas, ou encore le projet Sourcing Within d'Ang Gei Pin.
- 7 Avec notamment le Théâtre Ahreman, fondé en 1973, à Téhéran, par Ashurbanipal Babla, profondément marqué par les performances du *Prince constant* au festival de Shiraz en 1970. Une précieuse étude a été faite par Masoud Nafaji Ardabili sur l'étonnante et importante influence des travaux de Grotowski sur la création théâtrale contemporaine en Iran : Voir M. NAJAFI ARDABILI, M. KOCUR (éd.), *Grotowski in Iran* [*Grotowski en Iran*], Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Berlin, 2019.
- 8 J. TURNER, *Eugenio Barba, op. cit.*, p. 14 : « *endogamous tribe* ».
- 9 R. SCHECHNER, « Grotowski and the Grotowskian », *TDR, op. cit.*, p. 10-11 : « *Some may not even know they are influenced by Grotowski, just as an actor working up a sweat to get the “action” or “emotion” right may have scant knowledge of Stanislavsky beyond the name.* »

nouvelles ramifications. De nombreux points de contact très concrets existent entre ces différentes constellations : Grotowski, Richard Schechner et Eugenio Barba furent tous trois réunis au Festival BITEF à Belgrade en 1969 ; Grotowski dirigea, avec Ryszard Cieślak, des séminaires pratiques à Holstebro¹ et à la New York University², et participa à plusieurs sessions de l'ISTA³ ; Eugenio Barba participa largement au financement et à la logistique du Théâtre des Sources et des phases suivantes du travail de Grotowski, et fut l'un des premiers témoins invités à assister au travail du Workcenter of Jerzy Grotowski⁴ ; l'Odin Teatret collabora avec le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles pour l'organisation de la quatorzième session de l'ISTA⁵, puis avec l'Institut Grotowski à l'occasion de l'Année Grotowski⁶, ainsi que pour la création du spectacle *The Chronic Life [La Vie chronique]*⁷ ; Richard Schechner participa à l'organisation du programme *Objective Drama* et fut invité en tant que « grand témoin⁸ » du travail du Workcenter lors de la résidence *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin ; l'Institut Grotowski et le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards furent réunis par le projet *Horizons* et par l'organisation du Festival à Zéro Budget en 2009. Par ailleurs, nous avons pris soin, tout au long de notre réflexion, de montrer l'importance essentielle du « travail de missionnaire⁹ » d'Eugenio Barba et de l'entreprise éditoriale de Richard Schechner dans la diffusion et la réception internationale des travaux de Grotowski – ainsi que de souligner le fait que l'œuvre et la tradition de Grotowski ne sont en aucun cas la création d'un seul homme, mais le produit du travail acharné d'équipes de collaborateurs internationaux, rassemblés et guidés par la figure charismatique du maître polonais. Pierre Guicheney, ancien membre de l'équipe internationale du Théâtre des Sources et du Groupe International l'Avventura, souligne ainsi :

Une tradition et une mythologie ne se créent pas en une vie d'homme. En nous incitant et en nous aidant à briser le mur entre nous-mêmes et nos sources, et, pour ce faire, en nous mettant concrètement en contact avec d'autres traditions qui en possèdent la science et savent s'en servir,

1 Entre 1966 et 1969.

2 En novembre 1967.

3 Notamment à la première, à Bonn, du premier au 31 octobre 1980 ; à la deuxième, à Volterra, du 5 août au 7 octobre 1981 ; et à la dixième, à Copenhague, du 3 au 12 mai 1996.

4 En juillet 1990.

5 Du premier au 15 avril 2005, à Wrocław et Krzyzowa, avec la participation de Zygmunt Molik.

6 Dans le cadre du festival international intitulé « *The World as a Place of Truth [Le Monde comme lieu de vérité]* », organisé du 14 au 30 juin 2009 par l'Institut Grotowski, l'Odin Teatret donna une performance de *Ur-Hamlet*. Parmi les invités internationaux à ce festival se trouvaient notamment Roberto Bacci, Eugenio Barba, Pina Bausch, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Krystian Lupa, Richard Schechner, Włodzimierz Staniewski, Tadashi Suzuki, Theodoros Terzopoulos, Anatoli Vassiliev et Krzysztof Warlikowski.

7 L'Odin Teatret fut accueilli en résidence à l'Institut Grotowski en octobre 2010.

8 A.A.V.V., « *Focus Workcenter : Invitation au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 2-7 juillet 2019* », Théâtre de la Ville – Espace Cardin – Paris 8, *op. cit.*, p. 10.

9 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants, op. cit.*, p. 70.

Grotowski a aussi brisé un mur civilisationnel et l'autisme d'un Occident arc-bouté sur la haute considération qu'il a de ses valeurs culturelles et spirituelles¹.

Grotowski lui-même n'eut de cesse de rappeler qu'il n'était pas un « homme-orchestre² », et que son nom ne devait être compris « que comme symbole d'un groupe et de son travail³ » – une affirmation qu'il réitéra à la fin de son existence, à l'occasion de la réception du titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Wrocław en 1992 :

Par sa nature, le théâtre est un art collectif. Quand on me récompense en tant que metteur en scène, en tant que *chef d'entreprise*, il convient de récompenser aussi l'effort de toute la troupe. Surtout de ceux qui étaient là au début du Théâtre Laboratorium, dans la petite ville d'Opole, puis à Wrocław, où nous avons connu pour la première fois des conditions de travail humaines⁴.

Ainsi, au regard de l'importance essentielle du travail de Ludwik Flaszen, d'Eugenio Barba, de Zygmunt Molik, de Ryszard Cieślak, de Rena Mirecka, de Zbigniew Cynkutis, et de tous ceux qui au fil des époques furent les assistants principaux et les « compagnon[s] privilégié[s]⁵ » successifs de Grotowski – Jacek Zmysłowski pendant le parathéâtre, Jairo Cuesta pendant le Théâtre des Sources, James Slowiak pendant le programme *Objective Drama*, Thomas Richards et Mario Biagini pendant l'Art comme véhicule –, qui tous entretenirent une relation de « symbiose profonde⁶ » avec ce maître ; la volonté de limiter l'héritage de Grotowski à sa seule transmission à Thomas Richards équivaldrait précisément à « autoriser Grotowski à [nous] contrôler depuis la tombe⁷ ». Tout en reconnaissant la spécificité de la position du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, il est donc important de reconnaître la valeur de la transmission opérée par l'ensemble des membres de la « diaspora⁸ » grotowskienne dans le champ théâtral. Cette transmission pratique et corporelle se superpose par ailleurs, à de vastes réseaux théoriques – l'ISTA

1 P. GUICHENEY, « Héritage de Jerzy Grotowski », A. GRUDZIŃSKA, M. MASŁOWSKI, *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, op. cit., p. 411.

2 J. GROTOWSKI, « Letter from Grotowski concerning the Laboratory Theatre », *Shelby White & Leon Levy BAM Digital Archive*, op. cit., p. 1 : « "Grotowski" is not a one-man band. » Consulté le 15/08/2022 : <https://levyarchive.bam.org/Detail/objects/5222/overlay/1>

3 *Ibid.* : « My name is, in fact, only there as a symbol of a group and its work ».

4 J. GROTOWSKI, extrait du discours prononcé à l'occasion de la remise du titre de docteur *honoris causa* de l'université de Wrocław, en 1992 ; cité et traduit en français dans S. OUAKNINE, « Grotowski : un passage vers la lumière », *Jeu*, n°90, 1999, p. 13. [Nous soulignons.]

5 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Opole », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 30.

6 *Ibid.*

7 K. CIOFFI, « Grotowski's Anniversary, Grotowski's Legacy », *Theater*, op. cit., p. 125 : « allow Grotowski to control [us] from beyond the grave ».

8 Voir R. FINDLAY, « Grotowski's Laboratory Theatre – Dissolution and diaspora [Le Théâtre Laboratoire de Grotowski – Dissolution et diaspora] », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 172-188.

et l'« Anthropologie Théâtrale » d'Eugenio Barba, les *performance studies* de Richard Schechner influencées par sa rencontre avec Victor Turner, l'anthropologie théâtrale de Grotowski – qui eux-mêmes, comme nous avons pris soin de le montrer, n'appartiennent pas simplement au domaine des idées, mais se sont bâtis à travers des rencontres personnelles et des relations humaines, et sont intimement liés aux parcours de vie de leurs initiateurs : en dernière analyse, au même titre que les créateurs et les pédagogues, ces universitaires et ces théoriciens sont également partie prenante du tissage, toujours en cours, de cette « tribu ».

2. L'entrée dans la mémoire et la réévaluation de l'héritage de Grotowski

L'ensemble de ces réseaux interconnectés s'incarne périodiquement dans des événements marquants – les rencontres du « Tiers Théâtre » et les sessions de l'ISTA, les *Festuge* et les somptueuses fêtes d'anniversaire de l'Odin Teatret, les conférences internationales et les ateliers de pratique et de recherche organisés par Richard Schechner et Victor Turner, la cérémonie funéraire inspirée de l'ethnographie performative de Victor Turner, les séminaires intensifs et les leçons magistrales de Grotowski, les espaces de rencontre ouverts par *Apocalypsis cum figuris*, par *Action*, ou par les résidences du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards –, ainsi que dans des lieux symboliques et chargés d'une valeur quasi-mythologique : les bâtiments du Théâtre Laboratoire à Wrocław, le « sanctuaire¹ » de Brzezinka, lieu de pèlerinage de plusieurs générations d'acteurs, le Performing Garage, ou encore l'autel érigé à la mémoire de Sanjukta Panigrahi au sein de la « forteresse “aux murs de vent²” » de l'Odin Teatret. Ainsi, la « tribu » que nous étudions se trouve rassemblée par une vaste tradition interculturelle, dont l'essence réside dans la recherche permanente et dans la transmission pratique – et qui se traduit par l'émergence, en réponse à un monde fragmenté, d'un nouveau « ciel commun de croyance³ », ou de ce que nous pourrions appeler une « mythologie de petit groupe » : le pré-expressif, les niveaux d'organisation, les techniques des sources, l'énergie et l'induction, le fait qu'un savoir incarné soit encodé dans d'anciennes formes performatives, la possibilité de retrouver une totalité psychophysique et de faire la rencontre authentique d'un autre être humain à travers le théâtre, et même le recours à la biologie ou aux

1 F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, op. cit., p. 40.

2 E. BARBA, « La maison des origines et du retour », discours prononcé par Eugenio Barba à la réception du titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Varsovie le 28 mai 2003, *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, avril 2003, p. 3, consulté le 02/06/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4753/2003-warsawa-univ-fr-la-maison-des-origines-et-du-retour.pdf>

3 J. GROTOWSKI, « Vers un Théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, op. cit., p. 22.

neurosciences pour justifier les théories et le tropisme anthropologique de chacun de ces créateurs, sont autant de mythes efficaces qui fédèrent toute une communauté de praticiens – dont la tradition vivante continue aujourd'hui encore de croître, par ramifications successives, par drageonnements et par bourgeonnements spontanés. Eugenio Barba file cette métaphore arborescente :

Le théâtre est fait de racines qui germent et grandissent dans un lieu bien précis, mais il est fait aussi de graines portées par le vent qui suivent les grands vols des oiseaux. Les rêves, les idées et les techniques voyagent avec les individus et chaque rencontre dépose le pollen fécondant. Les fruits mûrissent grâce à l'effort opiniâtre, l'aveugle nécessité et l'esprit d'improvisation et ils contiennent les semences d'autres vérités rebelles¹.

Il est évidemment nécessaire, en étudiant cette vaste pollinisation du champ théâtral, de reconnaître l'unicité de certaines lignes de transmission directe, et de séparer l'héritage concret, acquis par de longues années de pratique auprès de maîtres dont toute l'existence consistait un enseignement ; de l'influence ou de la dette revendiquée par certaines compagnies ayant fait un stage de cinq jours auprès d'un disciple auto-proclamé de l'un des acteurs du Théâtre Laboratoire². Toutefois, si de nombreuses compagnies dans le monde entier continuent aujourd'hui encore de « promouvoir leur travail en soulignant un lien avec Grotowski, dont le statut au plus haut échelon de l'avant-garde canonique offre un attrait significatif pour ceux qui tentent de persuader les agences de financement et les diffuseurs de l'importance de leur propre travail de théâtre expérimental³ », bien que Grotowski ait fait tout ce qui était en son pouvoir – de son vivant et même après sa mort, à travers le

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Être colombe et serpent », *La Terre de cendres et de diamants*, op. cit., p. 73.

2 Richard Schechner décrit ainsi les clichés fréquemment rassemblés sous l'étiquette vague du théâtre « grotowskien » : « Ce stéréotype comprend des “rituels” combinant des matériaux “recherchés” dans des “archétypes” culturels fusionnés avec les expériences ou “associations” personnelles les plus “profondes” de chacun. Les performeurs sont vêtus de vêtements simples – jamais de costumes d'époque – ou partiellement dévêtus, mais rarement, voire jamais, nus. Les performeurs chantent ou psalmodient des “sons purs” individuellement ou en étroite harmonie ; ils récitent des collages de textes cousus à partir de classiques, de littérature traditionnelle et/ou d'écrits religieux. Les moyens de production sont des reproductions de ce que l'on imagine avoir été le théâtre pauvre : un espace vide éclairé par quelques lumières ou par des bougies ; des chants et des paroles intenses parfois chuchotées de façon rauque ; des mouvements individuels et collectifs chorégraphiés mais non ballétiques. » R. SCHECHNER, « Grotowski and the Grotowskian », *TDR*, op. cit., p. 11 : « *This stereotype includes “rituals” combining materials “researched” from cultural “archetypes” merged with one’s own “deepest” personal experiences or “associations”. The performers are dressed in simple clothing – never period costume – or partly undressed, but rarely if ever naked. The performers sing or chant “pure sounds” individually or in close harmony; they recite collages of texts stitched from classics, traditional literature, and/or religious writings. The means of production are renditions of what Poor Theatre is imagined to have been: an empty space illuminated by few lights or by candles; chanting and intense sometimes hoarsely whispered words; choreographed yet not balletic individual and group movement.* »

3 L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR*, op. cit., p. 127 : « [...] promote their work by emphasizing a linkage to Grotowski, whose status in the highest echelon of the canonical avant-garde offers significant allure for those attempting to persuade funding agencies and presenters of the significance of their own experimental theatre work ».

contrôle extrêmement strict de ses textes et de ses publications – pour éviter de tels amalgames et pour se distancer du dilettantisme des avant-gardes ; il faut également souligner que le nom de Grotowski représente dans certains cas un poids et une responsabilité encombrante, dont certains créateurs assimilés à sa lignée s'écartent volontairement pour affirmer leur autonomie. Ainsi, si Eugenio Barba reconnaît Grotowski comme son maître dans l'éthique et dans l'artisanat du théâtre – aux côtés du ferblantier Eigil Winnje –, il a formulé dans son travail, de spectacle en spectacle, sa propre « réponse à Grotowski¹ ». De même, de nombreux praticiens ayant travaillé essentiellement avec des membres de la « diaspora » grotowskienne, sans avoir connu personnellement Grotowski, soulignent le fait que leurs maîtres sont ces personnes particulières, sans revendiquer de généalogie plus ancienne. Ainsi, Stacy Klein, la fondatrice du Double Edge Theatre à Boston, qui est fréquemment présentée dans la presse américaine comme une disciple de Grotowski, précise : « Rena [Mirecka] est mon professeur. Elle est à la base de la formation que j'ai commencé à développer au Double Edge [Theatre], et reste la principale influence de cette formation. Bien sûr, cette formation a pris sa propre direction² ». De même, Kermit Dunkelberg, répondant dans *TDR* à Lisa Wolford, qui avait précédemment présenté le Boston Pilgrim Theatre comme se revendiquant de l'unique héritage de Grotowski, en déformant le texte de présentation rédigé sur le site de la compagnie, précise :

[...] si les racines du travail de notre compagnie remontent à une formation directe avec *les acteurs de Grotowski* (pas avec Grotowski lui-même, bien que dans mon propre cas cela soit vrai puisque j'ai participé à *Objective Drama* pendant une période limitée) et [Jacques] Lecoq (dans le cas de [Susan] Thompson³), le tronc et les branches ont évolué vers quelque chose de très différent. C'est une chose de reconnaître ses professeurs (plus précisément, pour [Kim] Mancuso et moi-même, Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik et Rena Mirecka ; et pour [Susan] Thompson, [Jacques] Lecoq), c'en est une autre de prétendre représenter leur travail, ce que nous n'avons pas l'intention de faire. D'où l'accent mis [dans le texte de présentation original de la compagnie] sur les 25 autres artistes associés qui ont contribué à notre travail, qui est supprimé par [Lisa] Wolford Wylam. C'est le mélange particulier de toutes ces influences qui est « unique », et non le fait que, comme beaucoup d'autres, nous avons étudié avec des acteurs du Laboratoire de Grotowski et avons été inspirés par eux⁴.

1 Nous adaptions cette formulation de J. GROTOWSKI, K. SALATA (trad.), « Reply to Stanislavsky », *TDR*, *op. cit.*, p. 31-39.

2 S. KLEIN, propos recueillis par K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, *op. cit.*, p. 849 : « Rena is my teacher. She is the basis of the training I started developing at Double Edge, and remains the leading influence of that training. Of course, that training has taken its own direction. »

3 Susan Thompson était l'un des membres essentiels de la compagnie, qui s'était formée auprès de Jacques Lecoq.

4 A. ATTISANI, K. DUNKELBERG, L. KOLANKIEWICZ *et al.*, « Re-Reading “Re-Reading Grotowski” [Relire “Re-Reading Grotowski”] », *TDR*, vol. 53, n°2 (Été, 2009), p. 14 : « [...] while the roots of our company's work reach back to direct training with Grotowski's actors (not with Grotowski himself, although in my own case this happens to be true

De la même façon, dans son travail de transmission, dans ses stages *Voice and Body*, et dans ses échanges informels, Jorge Parente ne parle pour ainsi dire pas de Grotowski – qu'il n'a jamais rencontré : il reconnaît Zygmunt Molik comme son maître, et c'est le travail de ce maître qu'il continue de transmettre aujourd'hui. Bien entendu, l'« alphabet du corps » de Zygmunt Molik et la structure du travail *Voice and Body* sont profondément ancrés dans la tradition des premières années du Théâtre Laboratoire et dans la période du parathéâtre, pendant laquelle Molik développa ses ateliers d'*Acting Therapy*, et sont donc, dans une certaine mesure, indissociables de cet héritage – mais il s'agit en même temps d'une quête et d'un travail éminemment personnels, développés pendant le reste de son existence après la dissolution du Théâtre Laboratoire, jusqu'à sa mort en 2010. Ces exemples témoignent de la complexité des relations de filiation, de cousinage ou de parenté au sein de cette vaste « famille¹ » interculturelle et internationale – qui comme toutes les familles, n'exclut pas les conflits et les querelles. En dernier lieu, ce qui rassemble ces différents créateurs, praticiens, pédagogues et théoriciens n'est pas tant une technique spécifique ou une méthode de travail – et encore moins une esthétique – qu'un certain *ethos*, un ensemble de valeurs, de « blessures² » et d'aspirations communes, formant ainsi ce que Lisa Wolford appelle des « microcultures³ » habitant un même territoire. Certaines se trouvent au centre de ce vaste territoire, d'autres à la périphérie, d'autres encore en explorent les confins : ces voyages et ces échanges tracent des lignes, des routes et des chemins, définissent de nouveaux espaces, et laissent des traces pour ceux qui viendront ensuite⁴.

Par ailleurs, si en construisant patiemment leurs propres traditions, Grotowski comme Eugenio Barba se sont en quelque sorte « inventé » des ancêtres dont ils se sont constitués en héritiers à travers leur travail et leur pratique ; ces maîtres n'échappent pas eux-mêmes à ce même processus : ainsi, si Grotowski, tel qu'il est présenté et réinventé par Eugenio Barba dans ses écrits,

in that I was a participant in Objective Drama for a limited time) and Lecoq (in Thompson's case), the trunk and branches have evolved into something quite different. It is one thing to acknowledge one's teachers (specifically, for Mancuso and I, Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik, and Rena Mirecka; and for Thompson, Lecoq), another to claim to represent their work, a claim we do not intend to make. Hence the emphasis on the other 25 Associate Artists who have contributed to our work, which is deleted by Wolford Wylam. It is the particular mixture of all these influences that is "unique", not the fact that, like many others, we studied with actors of Grotowski's Laboratory and were inspired by them ». [Italiques originaux.]

1 Comme nous l'avons vu, ce terme était fréquemment employé par Eugenio Barba pour définir l'organisation des groupes pendant les sessions de l'ISTA.

2 E. BARBA, B. HAGESTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, op. cit., p. 157.

3 L. WOLFORD, *Grotowski's Objective Drama Research*, op. cit., p. 131 : « microcultures ».

4 À ce propos, voir l'intéressant travail de Tim Ingold, professeur en anthropologie sociale : T. INGOLD, S. RENAUT (trad.), *Une brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, Bruxelles, 2011.

incarne « l'esprit rebelle¹ » du théâtre et la « tradition de la révolte² » – c'est-à-dire la mythologie personnelle d'Eugenio Barba – ; il fut également perçu en France comme l'incarnation des théories d'Antonin Artaud, en Pologne comme un charlatan, en Italie comme l'un des « “dieux” domestiques³ » du théâtre de groupe, aux États-Unis comme un révolutionnaire des avant-gardes théâtrales, un précurseur du « théâtre environnemental » et un partisan du mouvement hippie, en Angleterre comme un adepte du « théâtre physique », en Amérique latine comme le garant d'un artisanat théâtral essentiel à l'engagement politique et social du théâtre, à Taïwan comme un guide vers un retour aux origines culturelles – et dans le monde entier, comme un sage ou un gourou, un mystique cryptique ou un artisan concret, un révolutionnaire ou un réactionnaire, un maître austère ou un ami bienveillant, un obscurantiste catholique ou un dangereux blasphémateur, un collaborateur du régime communiste ou un héros persécuté, un escroc ou un génie. Cette insaisissabilité fut savamment cultivée par Grotowski tout au long de son existence, à travers sa capacité de transformation et de métamorphose, à la fois dans son travail, dans ses relations humaines, et dans l'image publique qu'il se construisait volontairement – ce qui amène Mirosław Kocur à conclure, dans un article intitulé justement « Grotowski comme œuvre d'art » : « Il est l'exemple d'un artiste qui, en s'inventant lui-même, a défini et transformé la culture contemporaine⁴ ». Depuis sa disparition, cette figure du « *Trickster* », dont la légende s'est largement construite sur des fables, des récits fragmentaires, des témoignages subjectifs, des histoires partiellement réécrites et des traditions largement réinventées, continue de fasciner et de générer des mythes fertiles pour la création contemporaine : « En définitive – écrit Kathleen Cioffi –, Grotowski reste un personnage quelque peu mystérieux, tant pour ceux qui, comme moi, ne l'ont pas connu que, étonnamment, pour ceux qui l'ont connu⁵ ». Au tournant du nouveau millénaire, et de manière croissante à mesure que s'éloigne la période d'incandescence de l'activité de Grotowski, de nombreuses initiatives ont été entreprises pour réévaluer la valeur de cet héritage – et pour présenter des sources précises sur lesquelles s'appuyer pour comprendre le parcours du fondateur du Théâtre Laboratoire. Ainsi, entre 2006 et 2009, Paul Allain dirigea le *British Grotowski Project* [Projet Grotowski Britannique], à l'Université de Kent et en partenariat avec l'Institut Grotowski,

1 E. BARBA, « Cronistoria d'una rebellione [Chronique d'une rébellion] », Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 13 : « *lo spirito rebelle* ».

2 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 18.

3 C. POLLASTRELLI, M. SHEVTSOVA, « “Art as Vehicle” : Grotowski in Pontedera », op. cit., p. 333 : « *domestic “gods”* ».

4 K. KOCUR, « Grotowski jako dzieło sztuki [Grotowski comme œuvre d'art] », *Pamiętnik Teatralny*, n°1-2, 2001, p. 137 ; cité et traduit en italien dans Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 496 : « *È l'esempio di un artista che nell'inventare se stesso ha definito e trasformato la cultura contemporanea* ».

5 K. CIOFFI, « Grotowski's Anniversary, Grotowski's Legacy », *Theater*, op. cit., p. 131 : « *In the end, Grotowski remains a somewhat mysterious character; both for those like myself who did not know him and, surprisingly, for those who did.* »

cherchant à documenter et à interroger la réception britannique et l'influence internationale du travail de Grotowski. En faisant « se rencontrer la théorie et la pratique de différentes générations de praticiens et d'académiciens et une sélection de spécialistes européens de Grotowski, dont des Italiens et des Polonais¹ », et à travers « des stages, des spectacles, des concerts, des séminaires, des conférences et des projections ; habituellement avec des gens qui avaient une expérience directe et concrète du travail de Grotowski, en ayant travaillé soit avec lui, soit avec un de ses collaborateurs² », ce projet donna lieu nombreuses et importantes publications³ – dont Paul Allain souligne la « remarquable absence jusque-là⁴ ». De même, en 2007 eurent lieu les publications consécutives de la – très tardive⁵ – première traduction polonaise de *Vers un Théâtre pauvre*, traduite par Grzegorz Ziółkowski, commentée par Leszek Kolankiewicz, et publiée par l'Institut Grotowski ; du livre *Jerzy Grotowski* de James Slowiak et Jairo Cuesta⁶, présentant une forme de vulgarisation du travail du maître polonais à l'usage des nouvelles générations⁷ ; de l'ouvrage édité

1 P. ALLAIN, « The British Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 147.

2 *Ibid.*

3 Voir notamment P. ALLAIN, *Grotowski's Empty Room [La Chambre vide de Grotowski]*, Seagull Books, Londres – New York – Calcutta 2009 ; P. ALLAIN, G. BANU, P. BROOK et al. (éds.), *With Grotowski : Theatre Is Just a Form [Avec Grotowski : Le théâtre est seulement une forme]*, Institut Grotowski, Wrocław, 2009 ; P. ALLAIN, G. ZIÓLKOWSKI (éds.), *Voices From Within : Grotowski's Polish Collaborators [Voix de l'intérieur : les collaborateurs polonais de Grotowski]*, Polish Theatre Perspectives, Theatre and Performance Across Cultures (TAPAC), Londres, 2015 ; G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski*, op. cit. ; ainsi que Z. CYNKUTIS, P. ALLAIN (éd.), K. TYABJI (éd. et trad.), *Acting with Grotowski: Theatre as a Field for Experiencing Life [Jouer avec Grotowski : Le théâtre comme terrain pour faire l'expérience de la vie]*, Routledge, New York 2015.

4 P. ALLAIN, « The British Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 148.

5 Comme nous l'avons précédemment mentionné, en 1989, les professeurs Janusz Degler et Zbigniew Osiński avaient proposé à Grotowski de publier la première traduction polonaise de *Vers un Théâtre pauvre* – mais Grotowski s'y opposa, et proposa à la place la publication d'un assemblage de textes intitulé *Teksty z lat 1965–1969 [Textes des années 1965-1969]*. Zbigniew Osiński note par ailleurs : « Peu après sa première édition anglaise, [...] une traduction polonaise fut préparée par Janina Hera. Cependant, comme on pouvait s'y attendre, Grotowski la remit en question pratiquement du début à la fin, car quels que soient les défauts éventuels de la traduction, il est clair que personne d'autre que lui n'aurait pu préparer le livre à sa satisfaction. » Z. OSIŃSKI, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio*, op. cit., p. 497 : « Poco dopo la sua prima edizione in inglese, [...] venne approntata una traduzione in polacco di Janina Hera. Com'era tuttavia prevedibile, Grotowski la mise in discussione praticamente dall'inizio alla fine, preché a prescindere dai possibili difetti della traduzione, è chiaro che semplicemente nessuno, tranne lui, poteva essere in grado di preparare il libro in modo da soddisfarlo. » Si ce refus de Grotowski fut souvent interprété comme une volonté de s'entourer de mystère, ou comme une forme de méfiance envers la réception polonaise de ses travaux, il s'explique également par le fait qu'au moment où ce livre fut publié, Grotowski s'aventurait déjà sur d'autres voies, et considérait déjà ce recueil de textes comme dépassé, quoique marquant une étape importante de sa recherche.

6 J. SLOWIAK, J. CUESTA, *Jerzy Grotowski*, op. cit.

7 Lisa Wolford commente ainsi : « Un livre récemment publié par James Slowiak et Jairo Cuesta, qui se veut une introduction à l'œuvre de Grotowski, inclut divers exercices et activités représentatifs de la pratique indépendante des auteurs à côté de ceux qui sont effectivement dérivés de Grotowski, un brouillage des frontières qui ne manquera pas de désorienter les étudiants novices. » L. WOLFORD, « Living Tradition: Continuity of Research at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *TDR*, op. cit., p. 127 : « A recently published book by James Slowiak and Jairo Cuesta intended as a primer on Grotowski's work includes various exercises and activities representative of the authors' own independent practice alongside those actually derived from Grotowski, a blurring of boundaries certain to confuse novice students. »

par Ludwik Flaszen, Renata Molinari et Carla Pollastrelli, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969 : Testi i materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen [Le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski 1959-1969 : Textes et matériaux de Jerzy Grotowski et Ludwik Flaszen]*¹, rassemblant des textes inédits de Grotowski et de Ludwik Flaszen traduits en italien ; et du premier tome de la série d'ouvrages dirigée par Antonio Attisani et Mario Biagini sur le travail de Grotowski et du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards². Ces ouvrages constituèrent une étape essentielle vers l'ouverture, la théorisation et la diffusion des travaux de Grotowski et du Workcenter. L'année suivante, en 2008, parut un numéro spécial de *TDR* intitulé « *Re-Reading Grotowski [Relire Grotowski]*³ », dirigé par Kris Salata et Lisa Wolford, et entièrement consacré à la réévaluation de l'héritage de ce dernier, en proposant une réflexion critique sur « ses liens avec des "ancêtres artistiques" tels que Konstantin Stanislavski et Juliusz Osterwa, ainsi que sur la continuité de la recherche que l'on retrouve dans la pratique du Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards à Pontedera⁴ », et en soulignant l'intérêt toujours croissant pour ce travail, « dont témoignent les nombreuses manifestations d'une pratique théâtrale qui y situe son héritage, ainsi qu'une série de textes récemment publiés ou à paraître qui attestent de la pertinence continue de Grotowski pour les artistes et les universitaires du théâtre⁵ ». Depuis le début des années 2000, de nombreux témoignages sur des périodes jusque-là inaccessibles de l'histoire de Grotowski ont été publiés, notamment à propos du parathéâtre⁶, du Théâtre des Sources⁷, et de l'Art comme véhicule⁸.

1 J. GROTOWSKI, L. FLASZEN, R. MOLINARI, C. POLLASTRELLI (éds. et trads.), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969 : Testi i materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen [Le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski 1959-1969 : Textes et matériaux de Jerzy Grotowski et Ludwik Flaszen]*, La Casa Usher, Florence, 2007.

2 Voir A. ATTISANI, M. BIAGINI (éds.), *Opere e sentieri [Oeuvres et Sentiers]*, vol. I, *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards]*, Bulzoni Editore, Rome, 2007 ; vol. II, *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998 [Jerzy Grotowski. Textes 1968-1998]*, Bulzoni Editore, Rome, 2007 ; et vol. III, *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo [Réflexions et témoignages sur l'art comme véhicule]*, Bulzoni Editore, Rome, 2008.

3 K. SALATA, L. WOLFORD (éds.), *TDR*, vol. 52, n°2, *Special Issue: Re-Reading Grotowski [Numéro spécial : Relire Grotowski]*, Été 2008.

4 K. SALATA, L. WOLFORD, « Re-Reading Grotowski: Guest Editors' Introduction [Relire Grotowski : Introduction des éditeurs invités] », *TDR*, *op. cit.*, p. 14 : « his links to such "artistic ancestors" as Konstantin Stanislavsky and Juliusz Osterwa, as well as on the continuity of research found in the ongoing practice of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards in Pontedera ».

5 *Ibid.*, p. 15 : « demonstrated through numerous manifestations of a theatre practice that locates its heritage there, as well as by a range of recently published and forthcoming texts that attest to Grotowski's continuing relevance for theatre artists and scholars ».

6 Voir notamment F. KAHN, *Le Jardin – Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, *op. cit.*

7 Voir notamment R. MOLINARI, *Diario dal Teatro delle Fonti : Polonia 1980 [Journal du Théâtre des Sources : Pologne 1980]*, La Casa Usher, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2006.

8 Voir notamment T. RICHARDS, A. PRALON (trad.), *Au Cœur d'une pratique. The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, préface d'André Gregory*, Actes Sud, Arles, 2015. Cette publication vient compléter deux ouvrages précédents, également extrêmement importants en tant que témoignages internes du travail du Workcenter : T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions, with préface and the essay « From the Theatre Company to Art as Vehicle » by Jerzy Grotowski*, *op. cit.* ; et T. RICHARDS, L. WOLFORD, *The Edge-Point of Performance [Le Point limite de la performance]*, Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera 1997.

À ces précieux témoignages de l'intérieur s'ajoutent l'ouverture du fonds Grotowski à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) à Caen, en 2012 ; et l'entreprise d'anthologie et de traduction en italien des écrits de Grotowski menée entre 2014 et 2016 par Carla Pollastrelli¹, ouvrant l'accès à de nombreux textes inédits et corrigeant d'innombrables erreurs de traduction², grâce à sa profonde connaissance du travail de Grotowski et à la proximité et à l'amitié qu'elle entretint pendant de longues années avec ce dernier. Toutefois, malgré ce vaste travail éditorial, une large part de la documentation sur Grotowski – notamment ses conférences à l'Université de Rome « La Sapienza », en 1982 – reste encore incomplète, ou mériterait d'être traduite ou retraduite. De nombreux chercheurs, théoriciens et praticiens, dans le monde entier, continuent de s'engager sur cette voie³. Par ailleurs, en 2009, à l'occasion du dixième anniversaire de la mort de Grotowski et du cinquantième anniversaire de la fondation du Théâtre des 13 Rangs à Opole, l'UNESCO organisa la célébration de l'Année Grotowski. Dans ce cadre eurent lieu dans le monde entier des cycles de conférences, des rencontres, des tables rondes, des performances, des expositions, des installations, des ateliers, des festivals et des séminaires pratiques, dans des lieux attachés au parcours de Grotowski⁴. Cette Année Grotowski constitua ainsi, une fois de plus, l'occasion d'une série d'événements internationaux⁵ dans lesquels la « tribu » polarisée autour de la figure de Grotowski se trouva rassemblée en paroles et en actes⁶. L'initiative la plus récente – à notre connaissance – dans

1 Voir J. GROTOWSKI, C. POLLASTRELLI (trad.), *Grotowski : Testi 1954-1998 [Grotowski : Textes 1954-1998]*, vol. I, *La Possibilità del teatro (1954-1964) [La Possibilité du théâtre (1954-1964)]*, La Casa Usher, Florence, 2014 ; vol. II, *Il Teatro povero (1965-1969) [Le Théâtre pauvre (1965-1969)]*, La Casa Usher, Florence, 2015 ; vol. III, *Oltre il teatro (1970-1984) [Au-delà du théâtre (1970-1984)]*, La Casa Usher, Florence, 2016 ; vol. IV, *L'Arte come veicolo (1984-1998) [L'Art comme véhicule (1984-1998)]*, La Casa Usher, Florence, 2016.

2 Comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, la traduction française de *Vers un Théâtre pauvre* par Claude B. Levenson est largement inexacte. Le 6 juillet 2019 lors de la « Présentation des publications des écrits de Jerzy Grotowski de 1954 à 1998, avec Carla Pollastrelli, Thomas Richards et Mario Biagini », dans le cadre du *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin, Mario Biagini qualifia cette traduction comme « l'une des plus fautivees ».

3 Ainsi, Philippe Burin des Rozières, le fondateur de la Guillotine à Montreuil, et Jorge Parente, travaillent actuellement à l'élaboration d'une traduction française du livre de G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski*, *op. cit.* Il était initialement prévu que la préface en soit faite par Ludwik Flaszen, ce qui sera malheureusement impossible. Dans un échange personnel à propos de ce projet, Jorge Parente nous confia la difficulté inhérente à ce travail, et l'interrogation qui en découle : faut-il livrer le texte tel quel, au risque de nombreuses confusions liées au vocabulaire étrange et profondément ancré dans une pratique et une histoire spécifique et de plus en plus lointaine – ou encadrer la traduction d'un appareil critique, au risque d'en orienter la lecture et d'en perdre la valeur de témoignage vivant ? La question n'est, à ce jour, pas résolue.

4 Notamment l'Institut Grotowski à Wrocław et à Brzezinka, l'Institut Théâtral Zbigniew Raszewski de Varsovie, la Faculté de Philologie Polonaise de l'université Jagellonne de Cracovie ; l'Odin Teatret à Holstebro ; l'Université Paris-Sorbonne, le Collège de France et le Théâtre des Bouffes du Nord à Paris ; l'Université de Rome « La Sapienza » ; la New York University, et l'Université de Californie à Irvine ; l'Université de Londres ; le Centro Teórico-Cultural Criterios de La Havane ; et les Instituts Polonais de Berlin, Budapest, Düsseldorf, Prague et Vienne. Cette liste constitue en quelque sorte une synthèse des lieux essentiels qui marquèrent les étapes du parcours de Grotowski.

5 C'est notamment dans ce cadre que fut organisé à Paris le colloque intitulé « L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski », dont fut tiré le livre J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*

6 Parmi les personnes et les institutions impliquées dans ces rencontres figuraient notamment Paul Allain, Lucien Attoun, Roberto Bacci, Georges Banu, Eugenio Barba, Pina Bausch, Mario Biagini, Monique Borie, le British Grotowski Project, Peter Brook, Centre for Performance Research du Pays de Galles, Marco De Marinis, Marina

cette perspective de réévaluation de l'héritage de Grotowski dans le champ théâtral contemporain fut la création, en septembre 2021, du groupe de réflexion international « *Y.E.S.! Young and Emerging Scholars on Grotowski and The Workcenter* [Jeunes chercheurs et universitaires émergents sur Grotowski et le Workcenter] », sous les auspices du Laboratoire sur la culture polonaise à l'étranger de l'Université Jagellonne [*Jagiellonian University's Lab on Polish Culture Abroad*], à l'initiative d'Aaron Ellis, un jeune chercheur américain ayant fait une thèse sur le Workcenter. L'objectif de ce groupe de recherche, tel qu'il fut formulé par Aaron Ellis lors de la première rencontre virtuelle qui eut lieu le 16 septembre 2021¹, est d'interroger l'héritage de Grotowski et du Workcenter à la lumière des enjeux politiques et éthiques du monde contemporain, en réunissant de jeunes chercheurs internationaux et en favorisant l'échange et le dialogue – en l'absence de « gardiens du temple [*gatekeepers*] » ou de « témoins » ayant directement collaboré avec Grotowski ou ses héritiers. Cette initiative marque ainsi une nouvelle étape dans la recherche sur Grotowski, à travers la reconnaissance de son entrée dans la mémoire et sa réappropriation par de jeunes chercheurs.

Par ailleurs, dans le champ concret de la pratique théâtrale, au-delà de la profonde influence – parfois inconsciente – des recherches de Grotowski sur la pratique et sur la formation de l'acteur dans le monde entier², deux créations méritent ici d'être mises en avant, parce qu'elles n'interrogent pas uniquement la « méthode » ou la « technique » de Grotowski, mais se confrontent également directement à ses spectacles. En 2003, le Wooster Group dirigé par Elizabeth LeCompte présenta au Performing Garage une performance intitulée *POOR THEATRE – A Series of Simulacra*

Fabrizio, Ludwik Flaszen, Jaroslaw Fret, Marc Fumaroli, Ang Gei Pin, Jerzy Grotowski, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Jack Lang, Krystian Lupa, Virginie Magnat, Michel Masłowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Iben Nagel Rasmussen, Serge Ouaknine, Patrice Pavis, Jean-Marie Pradier, Thomas Richards, Richard Schechner, Katarina Seyferth, François Tanguy, Jean-Pierre Thibaudat, Anatoli Vassiliev, Krzysztof Warlikowski et Grzegorz Ziolkowski.

- 1 Ayant rencontré Aaron Ellis lors de la résidence *Focus Workcenter* à l'Espace Cardin en 2019, nous avons été invité à rejoindre ce groupe de réflexion et à assister à cette première rencontre.
- 2 Serge Ouaknine souligne ainsi : « Au passage de Grotowski, une fulgurante torpeur suivie de réformes radicales secouèrent les écoles théâtrales. Pour les classes de jeu des conservatoires, les écoles régionales, les universités, Grotowski devint la référence incontournable du travail de l'acteur. La sueur des peaux et plus seulement le grain des voix firent habitacle pour une génération en quête de "prodiges". Cela dura vingt ans, le temps de beaux remembrements dans les institutions de formation. Victoire ! On introduisit le travail du corps ! L'idée d'une pulsion intime et non la seule soumission aux mots. » S. OUAKNINE, « Pourquoi Grotowski aujourd'hui ? », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 88. Il ajoute toutefois, dans la suite du texte, p. 88-89 : « Mais au tournant des années quatre-vingt-dix quelque chose de l'inconscient retomba vers plus d'énonciation classique, et moins de feu corporel [...]. C'est cette vision-là, sacerdotale de la fonction de l'acteur, qui ne passa jamais vraiment, sinon par imitation formelle. On plaça Grotowski aux recoins d'un jeu brillant et inimitable ... mais "pas pour nous" ... Un jeu dans l'excès, une brûlure inutile ... Tout comme Artaud, relégué aux exégèses académiques ... Et les corps devinrent aussi nostalgie. » Toutefois, si la vague de fascination et d'incandescence de l'influence de Grotowski dans la formation théâtrale semble être passée en quelques décennies, il est indéniable que ce « retour au corps », bien qu'il s'agisse d'une lecture réductrice du travail du Théâtre Laboratoire, a profondément marqué l'enseignement du théâtre jusque dans les conservatoires actuels.

[*THÉÂTRE PAUVRE – Une Série de simulacres*], dans laquelle des projections de la captation d'*Akropolis* se superposaient à la tentative des acteurs du Wooster Group de reproduire le flux des impulsions physiques de ceux du Théâtre Laboratoire, en interrogeant la trace et la mémoire de cette performance. Si ce travail donna lieu à des critiques témoignant soit d'une profonde incompréhension du travail de Grotowski¹, soit d'une forme de résignation face à l'altérité définitivement irrépérable de ce travail², l'intention du Wooster Group n'était pas de reconstituer ou de reproduire l'événement d'*Akropolis*, ni d'imiter le travail intérieur des acteurs du Théâtre Laboratoire, mais au contraire d'interroger et de « confronter la distance culturelle-historique-esthétique³ » qui le séparait de ce travail – et à travers cette distance, d'établir malgré tout un rapport avec Grotowski en tant qu'« ancêtre digne d'être confronté⁴ ». Kermit Dunkelberg présente ainsi un extrait du programme du spectacle, en soulignant le fait qu'Elizabeth LeCompte y reprend presque mot pour mot une réflexion de Grotowski : « [B]ien sûr, je ne suis pas d'accord avec mes ancêtres. Mais en même temps, je ne peux pas nier leur existence. Ils sont ma base, ils sont ma *matière première*. C'est une question personnelle entre eux et moi⁵ ». Il est significatif de remarquer que la seule modification apportée par Elizabeth LeCompte à la citation originale de Grotowski⁶ est la transformation du terme de « source » en « matière première » : il s'agit là d'une différence

1 Stephen J. Bottoms s'interroge ainsi : « Si les performeurs de LeCompte peuvent simuler la prestation et les inflexions des acteurs de Grotowski avec une précision aussi parfaite, qu'en est-il de l'idée selon laquelle ces derniers mettaient en quelque sorte à nu leur vie intérieure à travers le moment présent de la performance ? ». S. J. BOTTOMS, « *POOR THEATRE: A Series of Simulacra* (review) [*THÉÂTRE PAUVRE : Une Série de simulacres* (critique)] », *Theatre Journal*, vol. 56, n°4, décembre 2004, p. 694 : « *If LeCompte's performers can simulate the delivery and inflections of Grotowski's actors with such flawless precision, where does that leave the notion that the latter were in some way laying bare their inner lives through the present moment of performance?* ». Cette réflexion témoigne d'une profonde incompréhension de la complémentarité de la spontanéité et de la discipline dans le travail de Grotowski, et du fait que la partition physique rigoureuse est précisément le support à cette exploration et à cette révélation intérieure.

2 Le critique polonais Piotr Gruszczyński, ayant assisté à cette performance pendant sa tournée polonaise, écrivit ainsi : « [L]'entrée du monde [de Grotowski] s'est fermée. Les artistes américains nous ont privés d'une série d'illusions, nous ont dit quelque chose que nous ne nous serions jamais avoué. Jerzy Grotowski et sa méthode font déjà partie de la grande histoire du théâtre. [Son travail] peut servir d'inspiration, mais on ne peut plus entrer dans ce monde. Nous en avons été exilés pour toujours. » P. GRUSZCZYŃSKI, « *Festiwal Jesienny [Festival d'automne]* », *Tygodnik Powszechny*, 14 novembre 2004 ; cité et traduit en anglais dans K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, op. cit., p. 838 : « *[T]he entrance to [Grotowski's] world has become closed. The American artists deprived us of a series of illusions, told us something that we would never have admitted to ourselves. Jerzy Grotowski and his method is already part of the great history of theatre. It can serve as inspiration, but one can't enter that world again. From there we have been forever exiled.* »

3 K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, op. cit., p. 839 : « *cultural-historical aesthetic distance* ».

4 *Ibid.* : « *an ancestor worth confronting* ».

5 E. LECOMPTE, programme de la performance *POOR THEATRE – A Series of Simulacra* [*THÉÂTRE PAUVRE – Une série de simulacres*], 2004 ; cité dans K. DUNKELBERG, *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*, op. cit., p. 839 : « *[O]f course, I don't see eye-to-eye with my ancestors. But at the same time I can't deny their existence. They are my base; they are my source material. It's a personal question between me and them* ». [Nous soulignons.]

6 J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, op. cit., p. 13 : « Et, bien sûr, je ne suis pas d'accord avec mes ancêtres. Mais en même temps je ne peux pas les nier. Ils sont ma base ; ils sont ma *source*. C'est une affaire personnelle entre moi et eux. » [Nous soulignons.]

essentielle, car le concept de « source » chez Grotowski renvoie à quelque chose de bien différent d'un simple réservoir dans lequel puiser pour construire son propre travail. Le rapport à la « source » implique une relation intérieure et verticale, alors que la « matière première » renvoie à une relation extérieure et horizontale. Toutefois, malgré la profonde ambiguïté de cette création, elle matérialise un nœud particulièrement dense dans le tissage des différentes lignées de la « tribu » que nous étudions : le Wooster Group, né du Performance Group de Richard Schechner, lui-même créé pendant le stage de Grotowski à la New York University en novembre 1967, revient ainsi sur ses traces pour interroger la distance qui le sépare de cet héritage. Dans une démarche comparable s'inscrit la performance *Falsificadores del alma [Falsificateurs de l'âme]*, créée en 2016 par Claudio Santana Bórquez, à Valparaíso, au Chili, avec le Performer Persona Project¹. Le spectacle, organisé comme une répétition ouverte, présente un groupe d'acteurs chiliens qui, de retour d'exil, décident de plagier le spectacle du Théâtre Laboratoire *Apocalypsis cum figuris* dans l'espoir de reconquérir leur place dans le marché théâtral. En assumant sa dimension de falsification ou de blasphème, ce travail constitue une intéressante réouverture du travail du Théâtre Laboratoire, en interrogeant non seulement sa pratique physique et vocale, mais également ses textes ou ses scripts performatifs – c'est-à-dire en considérant Grotowski non seulement comme pédagogue ou comme théoricien, mais également comme auteur de textes de théâtre, qui peuvent à leur tour être interrogés et remis en jeu, maintenant que l'événement qu'ils ont constitué est définitivement entré dans l'histoire. De telles démarches, inimaginables du vivant de Grotowski, marquent ainsi le franchissement d'une étape supplémentaire dans la mémoire vivante du Théâtre Laboratoire.

3. Le tissage du « fil d'Ariane² »

Enfin, la relation de Grotowski au rituel fut marquée par de nombreuses contradictions tout au long de son parcours, à travers des abandons, des redécouvertes et des redéfinitions successives : si dans les premiers travaux du Théâtre Laboratoire, dans une forme de nostalgie de la communauté, Grotowski voyait le rituel comme l'ancêtre du théâtre, permettant de libérer « l'énergie de la congrégation ou de la tribu en incorporant le mythe et en le profanant ou plutôt en le

1 Claudio Santana Bórquez fonda le Performer Persona Project en 2010, après s'être formé au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards et à l'Institut Grotowski. Depuis lors, il est régulièrement accueilli en résidence à l'Institut Grotowski.

2 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moiparti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

transcendant¹ », c'est en abandonnant la recherche de la participation du public et en mettant les spectateurs à distance, dans une position de témoin, que le rituel fut « retrouvé » par Grotowski à travers l'« acte total » de l'acteur. Pendant la phase du parathéâtre, le rituel en tant que structure conservatrice fut ensuite rejeté par Grotowski et ses collaborateurs, à la recherche d'une rencontre humaine authentique – même si, comme nous l'avons montré, les expériences liminoïdes du parathéâtre appartenaient pleinement à ce que Ronald L. Grimes définit comme le « rituel naissant² ». Le manque de structure de ces expériences amena toutefois Grotowski à se tourner à nouveau vers la rigueur et la discipline à travers le Théâtre des Sources et le programme *Objective Drama*, en travaillant non plus sur le rituel comme une entité précédant le théâtre, mais sur les rituels de différentes cultures extra-occidentales, qu'il considérait comme des structures dans lesquelles serait encodé un savoir incarné, accessible uniquement à travers leur accomplissement. Cette réflexion le mena, pendant la dernière période de sa recherche – à propos de laquelle il affirma qu'on pouvait l'appeler « "l'Art comme véhicule", mais aussi "objectivité du rituel" ou "Arts rituels"³ » – à définir simplement le rituel comme une structure de comportement physique et vocal ayant un effet objectif sur la conscience et la perception de ceux qui l'accomplissent, à travers l'impact psychophysique, organique et énergétique de cette structure même. Toutefois, comme nous l'avons montré, cette conception de plus en plus concrète et technique du rituel, de sa fonction et de ses effets, n'éclipsa pas la « nostalgie de l'origine et de l'unité perdues⁴ » qui étaient au cœur de la démarche de Grotowski depuis ses commencements. Par ailleurs, comme le souligne Marco De Marinis, « l'idée d'une filiation entre rite et théâtre [ne fut] jamais totalement abandonnée⁵ » par Grotowski, bien qu'elle ait pris dans son discours « des contours de moins en moins généalogico-évolutionnistes, pour devenir [...] une autre des polarités sur lesquelles Grotowski [appuyait] sa vision, qu'il [précisait] petit à petit, par rapport au champ des *performing arts* et des pratiques performatives⁶ ». Pour illustrer ces évolutions dans le rapport de Grotowski au rituel, il est intéressant de confronter deux citations, l'une datant de 1968, à la fin du théâtre de productions, l'autre de 1989, au début de l'Art comme véhicule. Dans la première, Grotowski affirma :

Un jour, Brecht a dit avec beaucoup de lucidité qu'il est vrai que le théâtre a commencé dans le rite, mais qu'il est le théâtre parce qu'il a cessé d'être le rite. Et notre situation est dans un certain

1 J. GROTOWSKI, « Vers un théâtre pauvre », *Vers un Théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 21.

2 Voir R. L. GRIMES, « Defining Nascent Ritual » *Beginnings in Ritual Studies*, *op. cit.*, p. 53-69.

3 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 122 : « We can say "Art as vehicle," but also "objectivity of ritual" or "Ritual arts". »

4 M. BORIE, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? ...*, *op. cit.*, p. 12.

5 M. DE MARINIS, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, *op. cit.*, p. 209.

6 *Ibid.*

sens analogue, on a abandonné l'idée du théâtre rituel, et on a recréé un rite théâtral, un rite dans le théâtre, humain, pas religieux, à travers un acte, non pas à travers une foi¹.

Vingt ans plus tard, Grotowski reprit la même citation de Brecht, mais précisa cette fois-ci :

Vous vous souvenez probablement d'une expression de Brecht, qui disait : "C'est vrai, l'origine du théâtre c'est le rituel ; mais le théâtre commence là où le rituel n'existe plus". Vous savez, on met en discussion la deuxième moitié de cette expression, mais normalement on en accepte la première ; pourtant, elle n'est pas si indiscutable. Le rituel est seulement une des sources du théâtre, et je vois au moins deux autres sources du théâtre qui sont d'une énorme importance. L'une, c'est *games*, les jeux dans le sens des jeux des enfants, et l'autre c'est *storyteller*, le conteur².

Ce changement de point de vue était bien sûr en résonance profonde avec les idées de Richard Schechner et avec le développement des « *performance studies* », considérant le rituel comme l'un des nœuds d'un vaste *continuum* de la performance. Toutefois, même en reconnaissant cette diversité, Grotowski continuait de considérer le rituel comme « une des sources du théâtre » – et sa recherche resta jusqu'à la fin de sa vie nourrie par l'espoir secret de retrouver à travers la pratique une « réminiscence [...] du rituel primaire³ ». La position d'Eugenio Barba face au rituel est elle aussi ambivalente : s'il désigna le rituel comme « une tarte à la crème de la critique dramatique [...] que] les critiques appliquent sur les phénomènes théâtraux quand ils n'ont plus d'étiquette pour les cataloguer⁴ » ; nous avons montré, en nous appuyant sur les analyses de Michael Houseman, que la structure des spectacles de l'Odin Teatret et que la présence même des acteurs d'Eugenio Barba avaient tendance à orienter les spectateurs vers un « mode de participation rituel⁵ » plutôt que spectaculaire. Dans cette « tribu », Richard Schechner et Victor Turner sont ceux qui ont le plus ouvertement assumé leur intérêt pour le rituel, en le définissant non pas comme une structure conservatrice garantissant les valeurs acceptées d'une société – mais comme un espace liminal, dans lequel ces valeurs pouvaient être interrogées et réinventées de manière subversive. Cette définition dynamique et créative du rituel nourrissait, elle aussi, l'espoir d'opérer un changement de la société à travers le théâtre ou la performance, en nouant de manière inextricable le divertissement et

1 J. Grotowski, « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », conférence prononcée le 15 octobre 1968 au Centre de l'Académie polonaise des sciences de Paris, sous la présidence du directeur du Conservatoire d'Art Dramatique de Paris, Pierre-Aimé Touchard, France-Pologne peuples amis, n°28-29, 1968, p. 20.

2 G. BANU, P. BROOK, J. GROTOWSKI, « Dialogue entre Peter Brook et Jerzy Grotowski, mené par Georges Banu », P. BROOK, *Avec Grotowski*, Actes Sud, Paris, 2009, p. 119-120.

3 J. GROTOWSKI, F. KAHN (trad.), « Le Performer », *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 56.

4 E. BARBA, B. HAGESTED, « Un théâtre de sectaire », *Odin Teatret Experiences*, op. cit., p. 158.

5 M. HOUSEMAN, « Introduction : Le parcours d'un non-initié », *Le Rouge eSt le Noir*, op. cit., p. 24.

l'efficacité des actions performatives. Ainsi, sous des formes, des fonctions et des définitions diverses, le rituel a constitué un trope constant, un horizon et un mythe fertile dans la pratique et la pensée théâtrales de chacun de ces créateurs.

Toutefois, en dernière analyse, ce n'est pas tant dans leur travail de création ou dans leurs spectacles que ce tropisme s'est concrétisé, que dans la ritualisation des relations et des modes de transmission de la tradition vivante qui est au fondement de cette communauté de corps et de gestes, comme le souligne Serge Ouaknine : « La question de la transmission, d'un humain à un autre, cette oralité féconde est ce par quoi se tient le vivant¹ ». Il poursuit : « Ainsi Grotowski fut *une école du savoir transmettre* et moins un laboratoire du quoi et du comment. Son actualité de ce point de vue est intarissable, exemplaire et brûlante² ». C'est également ce qui amène Richard Schechner à définir l'héritage de Grotowski comme « une influence vivante dans la tradition orale, une résonance plus qu'un système ; ou peut-être une saveur ou un parfum, quelque chose qui imprègne en se diffusant³ » – et à conclure :

Grotowski marquera le théâtre à travers l'influence qu'il a exercée sur les personnes avec lesquelles il a interagi à un niveau personnel, voire intime. Une telle rencontre peut s'étendre sur des années ou ne durer que le temps d'un scintillement. Une relation en face à face avec Grotowski pouvait changer la manière dont une personne ressentait et comprenait *le terrain sur lequel le théâtre se développe*. En d'autres termes, *Grotowski a changé des vies et par là même, il a changé le théâtre*⁴.

Ainsi, les stratégies constantes de dissimulation, les subterfuges et les métamorphoses de Grotowski, que Richard Schechner compare à « une éminence grise, un rôdeur, intentionnellement déguisé, rationné, partiellement caché⁵ », constituaient, malgré leur apparent ésotérisme – ou plutôt à travers ce dernier –, des moyens de créer des espaces dans lesquels puissent se tisser ces relations humaines. Ce n'est pas un hasard si dans les discours de Grotowski, les livres d'Eugenio Barba, les

1 S. OUAKNINE, « Pourquoi Grotowski aujourd'hui ? », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 95.

2 *Ibid.* [Nous soulignons.] Cette affirmation corrobore une nouvelle fois notre idée du « fondement abyssal de la tradition » : l'essentiel du travail de Grotowski réside en dernier lieu dans une transmission *de la transmission*.

3 R. SCHECHNER, « Grotowski and the Grotowskian », *TDR*, op. cit., p. 8 : « *an influence alive in the oral tradition, a resonance more than a system; or maybe a flavor or perfume, something that permeates as it diffuses* ».

4 R. SCHECHNER, « Preface », R. SCHECHNER, L. WOLFORD (éds.), *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. xxvii : « *Grotowski will affect theatre through the influence he had on the people with whom he interacted on a personal, even intimate, level. Such an encounter might extend over years or might last only a scintillation of time. Relating face-to-face with Grotowski could change the way a person experienced and understood the ground from which theatre grows. In other words, Grotowski changed lives and therefore changed the theatre.* » [Nous soulignons.]

5 R. SCHECHNER, « Grotowski and the Grotowskian », *TDR*, op. cit., p. 11 : « *an eminence grise, a lurker, intentionally disguised, rationed, partly hidden* ».

écrits de Ludwik Flaszen, les travaux de Richard Schechner, ou les déclarations de Thomas Richards et de Mario Biagini, les thèmes récurrents de l'exil, du déracinement, de la fragmentation, de l'incomplétude et de la dissolution, sont constamment et intimement liés à ceux de la source, de l'origine, des racines, de la connexion, de la rencontre et du lien humain, comme des moyens verticaux de lutter contre l'entropie horizontale. La métaphore du tissage est par ailleurs omniprésente dans une lettre qu'Eugenio Barba adressa à Grotowski en 1991, en lui envoyant le spectacle *Itsi Bitsi* :

On m'a raconté que tu prétends ressembler à Aramis qui, quand il était mousquetaire, parlait toujours de se faire moine ; puis, rentré dans les ordres, ne parlait que de la carrière militaire. Aujourd'hui tu analyses souvent tes spectacles d'il y a vingt ou trente ans. Depuis longtemps tu ne veux plus faire de spectacles. [...] Aujourd'hui tu tisses d'autres fils. Cette tâche qui t'avait été confiée, dis-tu, tu l'as portée à son terme. [...] À plusieurs reprises tu as expliqué ton choix. Mais tu n'as pas à nous rendre de comptes. Tu poses de nouvelles questions. Me poses-tu encore *mes* questions ? [...] Que croyions-nous en ce temps-là, quand tu tissais tes spectacles et que je m'imaginai apprendre le théâtre alors que je me découvrais en te découvrant ? Tu croyais sans doute déjà ce que tu crois encore aujourd'hui.

Il y a donc quelque chose d'inébranlable et d'absolu ? Mais alors, au fond d'un labyrinthe, et le fil devient sacré car au lieu de lier, il relie à quelque chose ou à quelqu'un qui nous tient en vie¹.

Le « fil d'Ariane² » de la tradition à la fois suivie et tissée par Grotowski tout au long de son parcours est donc indissociable du « labyrinthe » dans lequel il s'est volontairement abrité. Toutefois, un labyrinthe n'est pas une forteresse, et s'il l'était, il s'agirait d'une forteresse « aux murs de vent³ » : pour continuer de grandir, d'évoluer et de se transmettre par des vecteurs interpersonnels et humains, cette tradition doit « rester invisible, mais pas entièrement⁴ ». C'est ce qui explique l'omniprésence des images de l'île et de l'archipel dans le paysage mental de la « tribu » que nous étudions⁵, et c'est ce qui amène Serge Ouaknine à conclure : « Il est donc vital d'offrir aux artistes et

1 E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Seule l'action est vivante, mais seul le mot reste », *Le Canoë de papier – Traité d'Anthropologie Théâtrale*, op. cit., p. 206.

2 J. GROTOWSKI, J.-P. THIBAUDAT, « Ce qui restera après moi ... Parti du travail mené par Stanislavski, Jerzy Grotowski va plus loin et souhaite que son héritier désigné, Thomas Richards, aille plus loin encore », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 03/06/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/ce-qui-restera-apres-moi-parti-du-travail-mene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

3 E. BARBA, « La maison des origines et du retour », discours prononcé par Eugenio Barba à la réception du titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Varsovie le 28 mai 2003, *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, avril 2003, p. 3, consulté le 02/06/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4753/2003-warsawa-univ-fr-la-maison-des-origines-et-du-retour.pdf>

4 J. GROTOWSKI, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », T. RICHARDS, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, op. cit., p. 135 : « remain invisible, but not entirely ».

5 Voir notamment J. GROTOWSKI, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, op. cit., p. 14 : « Ce n'est pas pour faire des discours que je travaille mais pour élargir l'île de liberté que je porte ; mon obligation n'est pas de faire des

à leurs œuvres en marche, des havres d'expérimentation, d'exploration et de rencontres, ce que le maître de Wrocław a appelé des "refuges" et ce qu'il réussit à faire envers et contre tous, en des temps difficiles¹ ». Il semble enfin que face à la fragmentation du monde contemporain, ces « havres » soient les lieux dans lesquels s'incarne le « ciel commun de croyance » partagé par les habitants de l'« archipel du théâtre² ». Dans le film de Louis Malle, *My Dinner with André*, le dramaturge Wallace Shawn réagit aux propos d'André Gregory en s'interrogeant sur la valeur de telles entreprises dans la société contemporaine³ :

Mais, André, [...] n'est-ce pas un peu contrariant d'arriver à la conclusion qu'il n'y a plus d'autre moyen de réveiller les gens que de les faire participer à une sorte de baptême en Pologne ou à une expérience étrange au sommet du mont Everest ? Parce que [...] ce qui est terrible, c'est que – avouons-le, André – [...] si tu dis qu'il est vraiment nécessaire d'emmener tout le monde sur l'Everest, alors c'est vraiment compliqué, parce qu'on ne peut pas emmener tout le monde sur l'Everest⁴.

À ces interrogations, André Gregory répond en soutenant que ces expériences ne peuvent évidemment pas être généralisées au monde entier, et qu'elles doivent nécessairement se situer dans une forme de marginalité – mais qu'elles doivent plutôt être considérées comme des réserves naturelles, ou comme des « îles de sécurité où l'on peut se souvenir de l'histoire et où l'être humain peut continuer à fonctionner pour maintenir l'espèce à travers un Âge Sombre⁵ » :

déclarations politiques, mais de faire des trous dans le mur. Les choses qui m'ont été interdites doivent être permises après moi ; les portes qui ont été fermées à double tour doivent être ouvertes. Je dois résoudre le problème de la liberté et de la tyrannie par des mesures pratiques ; ça veut dire que mon activité doit laisser des traces, des *exemples* de liberté. » [Italiques originaux.] Voir également R. CIEŚLAK, M. TORZECKA, « Je cours pour toucher l'horizon », G. BANU (dir.), *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, op. cit., p. 124 : « Le travail avec Grotowski est allé au-delà de l'apprentissage du théâtre. C'est lui qui, lentement, m'a ouvert, comme on ouvre une huître. C'était comme un séjour sur une île. J'étais serein et, en même temps, en quelque sorte, à l'abri, isolé de tout ce qui était autour ». Voir encore E. BARBA, É. DESCHAMPS-PRIA (trad.), « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, op. cit., p. 13-24 ; ou encore E. BARBA, Y. LIEBERT (trad.) *L'Archipel du théâtre*, Bouffoneries, Cazilhac, 1982.

- 1 S. OUAKNINE, « Pourquoi Grotowski aujourd'hui ? », J. FRET, M. MASŁOWSKI (dirs.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 105.
- 2 E. BARBA, Y. LIEBERT (trad.) *L'Archipel du théâtre*, op. cit.
- 3 Nous avons formulé ces réflexions dans une intervention intitulée *La Nostalgie du Monde, ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine*, dans le cadre du séminaire virtuel « L'idée de Monde en littérature et en philosophie – V – L'Art de faire monde », organisé par Alexandre Gefen (CNRS-Université Paris Sorbonne Nouvelle) et Pamela Krause (Sorbonne université, Université Catholique Louvain), le 14 mai 2021. Le texte de cette intervention a été publié dans S. LHUILLERY, « La Nostalgie du Monde ou l'anthropologie théâtrale de Jerzy Grotowski en quête de l'Origine », A. GEFEN, P. KRAUSE (dirs.), *Revue des Sciences Humaines*, op. cit., p. 89-101.
- 4 A. GREGORY, W. SHAWN, *My Dinner with André : A Screenplay for the Film by Louis Malle*, op. cit. p. 88-89 : « But, André, [...] isn't it a little upsetting to come to the conclusion that there's no way to wake people up anymore except to involve them in some kind of christening in Poland or some kind of strange experience on top of Mount Everest ? Because [...] the awful thing is – let's face it, André – [...] if you say that it really is necessary to take everybody to Everest, then it's really tough, because everybody can't be taken to Everest. »
- 5 *Ibid.*, p. 95 : « islands of safety where history can be remembered and the human being can continue to function in

[...] il y aura ces poches de lumière qui apparaîtront dans différentes parties du monde, [...] qui] seront en quelque sorte des planètes invisibles sur *cette* planète, et [...] à mesure que nous ou le monde deviendrons plus froids, nous pourrons faire d'invisibles voyages spatiaux vers ces différentes planètes, faire le plein pour ce que nous avons à faire sur la planète elle-même, et y revenir. [...] Il] est impossible de donner un nom à ces choses – mais en un sens, ce sont toutes des tentatives de créer une nouvelle forme d'école ou une nouvelle forme de monastère. [...] Et le but de ce réseau souterrain est de trouver comment préserver la lumière, la vie, la culture. Comment faire pour maintenir les choses en vie¹.

En dernier lieu, c'est dans cette croyance commune et dans l'édification de cet archipel, aux marges de la société, mais profondément interconnecté et tissé de liens humains – un archipel liminal, « entre-deux et au seuil² », mais qui permet à ceux qui en ressentent le besoin d'y trouver la ressource nécessaire pour continuer de faire monde – que réside l'essence de la « tribu » du théâtre rituel.

order to maintain the species through a Dark Age ».

- 1 *Ibid.*, p. 94-95 : « [...] there will be these pockets of light springing up in different parts of the world, [... which] will be in a way invisible planets on this planet and [...], as we or the world grow colder, we will be able to take invisible space journeys to these different planets, refuel for what it is we have to do on the planet itself, and come back. [...] These] things can't be given a name – but in a way they are all attempts at creating a new kind of school or a new kind of monastery. [...] And the purpose of this underground is to find out how to preserve the light, life, the culture. How to keep things living. » [Italiques originaux.]
- 2 V. TURNER, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure*, *op. cit.*, p. 95 : « betwixt and between ».

GROTOWSKI ET LA « TRIBU » DU THÉÂTRE RITUEL

RÉSEAUX, CONSTELLATIONS, TRADITIONS ET INVENTION DANS LA PRATIQUE ET LA PENSÉE THÉÂTRALES
DE JERZY GROTOWSKI, EUGENIO BARBA, RICHARD SCHECHNER ET VICTOR TURNER.

Dans le courant des années soixante, Jerzy Grotowski et son Théâtre Laboratoire sont passés de la marginalité à la renommée internationale et à la polarisation du champ théâtral, donnant naissance à tout un réseau interconnecté de créateurs, d'acteurs, de théoriciens et d'anthropologues rassemblés autour des liens entre théâtre et rituel. Dans le sillage de Grotowski ont émergé de nouveaux champs disciplinaires comme l'Anthropologie Théâtrale d'Eugenio Barba, et les *performance studies* dont Richard Schechner, nourri par sa rencontre avec Victor Turner, fut l'architecte principal. Cette « tribu » interculturelle naissante s'est tissée autour de la pratique de l'Odin Teatret et de son « peuple secret », du Performance Group de Richard Schechner, et d'une myriade d'autres constellations de créateurs liés les uns aux autres par des vecteurs interpersonnels et humains. Au tournant des années soixante-dix, Grotowski annonça son départ du théâtre, et prolongea son aventure pendant trois décennies, loin des regards extérieurs, dans l'espace liminal de la forêt polonaise, ou dans l'isolement de son Workcenter à Pontedera – à travers le parathéâtre, le Théâtre des Sources, le programme *Objective Drama* et l'Art comme véhicule. Toutefois, malgré cet ésotérisme apparent, malgré la brièveté fulgurante de la présence du Théâtre Laboratoire sur les scènes internationales, et malgré le peu de spectateurs-témoins ayant eu l'opportunité d'y assister ; la tradition à la fois redécouverte et inventée par Grotowski continue de fasciner et de nourrir la pratique théâtrale contemporaine, et de se transmettre par des moyens humains et incarnés. L'objet de cette thèse est d'étudier l'arborescence de ces réseaux et de ces constellations qui furent à la source de cette tradition, d'interroger leur relation au rituel, et de mettre en lumière leur vitalité dans le monde contemporain.

Mots clefs : théâtre, rituel, performance, tradition, anthropologie, interculturalisme.

GROTOWSKI AND THE « TRIBE » OF RITUAL THEATRE

NETWORKS, CONSTELLATIONS, TRADITIONS AND INVENTION IN THE THEATRICAL PRACTICE AND THOUGHT
OF JERZY GROTOWSKI, EUGENIO BARBA, RICHARD SCHECHNER AND VICTOR TURNER.

In the course of the 1960s, Jerzy Grotowski and his Laboratory Theatre went from marginality to international prominence and polarisation of the theatrical field, giving rise to a whole interconnected network of creators, actors, theorists and anthropologists gathered around the relationships between theatre and ritual. In Grotowski's wake, new disciplinary fields emerged, such as Eugenio Barba's Theatrical Anthropology, and performance studies, of which Richard Schechner, nourished by his encounter with Victor Turner, was the principal architect. This nascent intercultural « tribe » was woven around the practice of the Odin Teatret and its « secret people », Richard Schechner's Performance Group, and a myriad of other constellations of creators linked to each other by interpersonal and human vectors. At the turn of the 1970s, Grotowski announced his departure from theatre, and continued his adventure for three decades, hidden from view, in the liminal space of the Polish forest, or in the isolation of his Workcenter in Pontedera – through paratheatre, Theatre of Sources, the Objective Drama program, and Art as vehicle. However, despite this apparent esotericism, despite the Laboratory Theatre's fleeting and meteoric presence on international stages, and despite the few spectator-witnesses who have had the opportunity to attend ; the tradition both rediscovered and invented by Grotowski continues to fascinate and nourish contemporary theatre practice, and to be transmitted through human and incarnate means. The purpose of this thesis is to study the arborescence of these networks and constellations that have been the source of this tradition, to question their relationship to ritual, and to highlight their vitality in the contemporary world.

Keywords: theatre, ritual, performance, tradition, anthropology, interculturalism.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.
École Doctorale 267 – Arts & Médias : ed267@sorbonne-nouvelle.fr