

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 2 : Annexes.

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.

Table des matières

Chronologies.....	673
I – Aux sources du théâtre de Grotowski.....	674
A. Contexte culturel, historique et théâtral de l'émergence de l'entreprise grotowskienne.....	674
B. Initiations, héritages et traditions : des premières expériences de Grotowski à la reprise du Théâtre des 13 Rangs [1933 – 1959].....	676
II – Entre théâtre et rituel : du Théâtre des 13 Rangs au Théâtre Laboratoire [1959 – 1966].....	682
A. <i>Le théâtre psycho-dynamique</i> : Le Théâtre des 13 Rangs à la recherche d'un rite collectif [1959 – 1961].....	682
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 » et	683 683
C. « Le théâtre est une rencontre » : la recherche d'une relation humaine authentique [1962 – 1966].....	683
III – Le tissage de la « tribu » du théâtre rituel : Transmissions pratiques, développements théoriques, ramifications humaines.....	686
A. La réception paradoxale du Théâtre Laboratoire : de l'anonymat à la renommée internationale et à la polarisation du champ théâtral [1959 – 1969].....	686
B. Eugenio Barba et le « peuple secret » de l'Odin Teatret.....	698
C. Richard Schechner et Victor Turner : « Du rituel au théâtre et retour », la naissance des <i>performance studies</i>	720
IV – L'arborescence grotowskienne : racines, branchages et pollinisation [1969 - ?].....	736
A. Le parathéâtre, ou la quête de la liminalité [1969 – 1977]	736
B. Du Théâtre des Sources [1976 – 1982] au programme Objective Drama [Drame Objectif] [1983 – 1986] : l'invention d'une tradition organique.....	742
C. L'Art comme véhicule : la question de la transmission [1986 – ?].....	751
Conclusion – Un archipel tissé de liens humains.....	763
Entretiens.....	787
I – Une maïeutique de la voix – entretien avec Jorge Parente.....	787
II – Conversations avec Richard Schechner.....	814
A. Traduction française.....	814
1. Entretien du 23 mars 2022.....	814
2. Entretien du 30 mars 2022.....	834
B. Entretiens originaux en anglais.....	853
1. Entretien du 23 mars 2022.....	853
2. Entretien du 30 mars 2022.....	869
Bibliographie.....	885
I – Constellation de Jerzy Grotowski, du Théâtre Laboratoire et de ses héritiers.....	885
A. Livres et ouvrages imprimés.....	885
B. Articles de revues et chapitres d'ouvrages.....	891
C. Thèses et mémoires.....	904
D. Ressources audiovisuelles.....	905
E. Liens utiles.....	908
II – Constellation d'Eugenio Barba, de l'Odin Teatret et de l'interculturalisme.....	910
A. Livres et ouvrages imprimés.....	910
B. Articles de revues et chapitres d'ouvrages.....	915
C. Thèses et mémoires.....	919
D. Liens utiles.....	920
III – Constellation de Richard Schechner, de Victor Turner et des <i>performance studies</i>	922

A. Livres et ouvrages imprimés.....	922
B. Articles de revues et chapitres d'ouvrages.....	929
C. Thèses et mémoires.....	936
D. Ressources audiovisuelles.....	937
E. Liens utiles.....	937
IV – Anthropologie, sciences cognitives et histoire des idées.....	938
A. Livres et ouvrages imprimés.....	938
B. Articles de revues et chapitres d'ouvrages.....	946
C. Thèses et mémoires.....	950
V – Histoire du théâtre et des groupes théâtraux	951
A. Livres et ouvrages imprimés.....	951
B. Articles de revues et chapitres d'ouvrages.....	959
C. Thèses et mémoires.....	960
Index des personnes citées.....	961

CHRONOLOGIES

L'une des difficultés majeures de notre étude réside dans son amplitude et sa complexité chronologiques, entremêlant les parcours de vie de dizaines – sinon de centaines – de personnes, de groupes et d'institutions, sur plusieurs générations. Si nous avons, dans notre travail, essayé d'en proposer une appréhension horizontale, en étudiant les réseaux et les constellations humaines qui sont le tissu même de cette « tribu » du théâtre rituel ; il est nécessaire d'en offrir également une chronologie, qui en fournira une compréhension verticale et diachronique. Pour plus de clarté et de lisibilité, nous avons choisi de fragmenter cette chronologie en suivant le plan de notre raisonnement : à chaque partie de notre thèse correspond une chronologie spécifique, qui en complétera et en accompagnera la lecture.

Ces chronologies ont été établies par nos soins, en prenant comme base de travail la « Chronologie de la vie et de l'œuvre de Jerzy Grotowski¹ » disponible sur le site de l'Institut Grotowski, que nous avons amendée, complétée et parfois corrigée² à partir de nos propres travaux de recherche – ainsi que des ressources consultées pendant nos deux séjours à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) à Caen, au cours desquels nous avons pu explorer le fonds Grotowski, le fonds Michelle Kokosowski, et le fonds de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), inventoriés et organisés par Pascale Butel-Skrzyszowski, directrice de l'IMEC depuis 2010, fournissant tous trois des informations complémentaires et extrêmement précieuses pour la création de ces chronologies. Nous souhaitons ici remercier une nouvelle fois l'équipe de recherche de l'Institut Grotowski, ainsi que Pascale Butel-Skrzyszowski, sans qui ce travail n'aurait pas été possible. Les chronologies traitant d'Eugenio Barba, de Richard Schechner et de Victor Turner ont été construites à partir de nos lectures, de nos recherches et de nos échanges personnels avec Richard Schechner et Eugenio Barba, soit lors des entretiens avec Richard Schechner ici présentés en annexes, soit par mail ou à l'occasion de conférences et de séminaires internationaux.

-
- 1 « Timeline of Jerzy Grotowski's life and creative work [Chronologie de la vie et de l'oeuvre de Jerzy Grotowski] », *The Grotowski Institute*, 06 juillet 2012, consulté le 09/09/2022 : <https://grotowski.net/en/toolkit/timelines/jerzy-grotowski>. Cette chronologie n'étant traduite en anglais que pour les années 1933 à 1965, nous nous sommes également appuyés sur la version polonaise, le « Kalendarium życia i działalności twórczej Jerzego Grotowskiego [Chronologie de la vie et de l'œuvre de Jerzy Grotowski] », *Instytut im. Jerzego Grotowskiego [Institut Grotowski]*, 27 mars 2011, consulté le 09/09/2022 : <https://grotowski.net/narzedziownia/kalendaria/jerzy-grotowski>
 - 2 Le projet d'encyclopédie et de chronologie de l'œuvre de Grotowski établi par l'Institut Grotowski étant collaboratif et en construction continue, nous avons par ailleurs contacté l'équipe de rédaction de l'Institut Grotowski pour signaler quelques erreurs, suggérer certaines modifications – et proposer de contribuer à l'approfondissement et à la traduction en français de ces chronologies, ainsi que des entrées de l'Encyclopédie Grotowski, pour faciliter l'accès à la recherche sur le Théâtre Laboratoire au plus grand nombre.

I – AUX SOURCES DU THÉÂTRE DE GROTOWSKI

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

- 1772, 1793, 1795 Les trois partages de la Pologne. D'annexion en annexion, l'empire de Russie, le royaume de Prusse et l'empire d'Autriche se partagent le territoire de la Pologne, jusqu'alors appelée la République des Deux Nations (unissant le royaume de Pologne et le grand-duché de Lituanie).
- La Pologne cesse d'exister comme État, et disparaît de la carte européenne pour plus d'un siècle.
- 1823 – 1832 Adam Mickiewicz, chef de file du romantisme polonais, écrit *Les Aïeux*, entre la Pologne, Dresde et Paris.
- 1830 – 1831 La Pologne se soulève contre le tsar Nicolas Premier, empereur de Russie et roi de Pologne, et contre la tutelle russe, lors de l'Insurrection de novembre. L'insurrection est matée dans le sang, et entraîne 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. C'est ce que l'on appellera la Grande Émigration.
- Cette expérience de l'exil sera prégnante dans l'écriture poétique et théâtrale des Romantiques polonais.
- 1834 Juliusz Słowacki, en exil à Paris, écrit *Kordian*.
- 29 novembre 1901 Première représentation des *Aïeux* de Mickiewicz, adaptation et mise en scène par Stanisław Wyspiański, au Théâtre de Cracovie. Wyspiański ouvre la voie pour l'art naissant de la mise en scène en Pologne.
- 1904 Stanisław Wyspiański écrit *Akropolis*, poème dramatique emblématique de la culture polonaise.
- 1914 – 1918 Pendant la Première Guerre mondiale, les Polonais combattent dans les armées russe, austro-hongroise et allemande, la Pologne étant toujours partagée entre les trois puissances.
- Certains artistes polonais enrôlés de force sur le front russe, notamment Mieczysław Limanowski et Juliusz Osterwa (qui fonderont ensuite le groupe de la Reduta) découvrent le travail de Stanislavski et de son Studio.
- Józef Piłsudski constitue la première brigade de volontaires de la Légion polonaise, qui combat sur le front de l'est aux côtés de l'Autriche-Hongrie, en échange de la promesse de la reconstitution d'un État polonais indépendant après la guerre.
- 1918 – 1919 Après 123 ans de partition, la Pologne reconquiert sa souveraineté nationale, et devient la deuxième République de Pologne, notamment grâce au maréchal Józef Piłsudski qui en devient le chef d'État.
- Le traité de Versailles, signé le 28 juin 1919, restitue à la Pologne la majorité des territoires annexés lors des partages successifs.

- 1926 Coup d'État de Józef Piłsudski, soutenu par l'armée, le Parti socialiste et le Parti communiste. Il renverse le président Stanisław Wojciechowski, et met en place un nouveau gouvernement, ainsi qu'une politique d'« assainissement ». La Pologne devient une dictature militaire.
- 1932 Leon Schiller fonde le département de mise en scène de l'Institut national d'art dramatique de Varsovie.
- 1934 – 1935 Leon Schiller met en scène *Les Aïeux* de Mickiewicz, et *Kordian* de Słowacki.
- 1939 L'Allemagne nazie envahit de la Pologne par l'ouest ; l'Armée rouge par l'est. Le Pacte germano-soviétique signe le quatrième partage de la Pologne, entre le Troisième Reich et l'URSS.
- Le gouvernement polonais en exil, dirigé par le général Władysław Sikorski, fuit la Pologne et s'installe en France, puis à Londres en 1940.
- 1939 – 1945 Pendant la Seconde Guerre mondiale, la Pologne devient le théâtre principal du génocide juif. Les Juifs polonais sont soit parqués et massacrés dans des ghettos comme celui de Varsovie, soit déportés et exterminés dans les camps d'Auschwitz-Birkenau, Chełmno, Bełżec, Sobibór, Majdanek et Treblinka.
- Entre 1939 et 1945, plus de six millions de Polonais, dont trois millions de Juifs, sont assassinés.
- 1945 Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, lors des conférences de Yalta et de Potsdam, les frontières de la Pologne sont redéfinies par les Alliés (Churchill, Roosevelt, Staline), et la Pologne devient un pays satellite de l'URSS, en ignorant le gouvernement polonais en exil.
- Elle deviendra officiellement la République Populaire de Pologne en 1952.
- Après la guerre, l'État polonais prend la tutelle du théâtre, qu'il encadre et subventionne largement, notamment pour populariser cet art et l'utiliser comme moyen d'éducation politique et culturelle.
- 1946 Discours de Churchill sur le « rideau de fer ». Début de la Guerre Froide. Staline impose progressivement des gouvernements pro-soviétiques dans les pays satellites de l'URSS.
- 1946 – 1949 Leon Schiller dirige l'École nationale de théâtre de Łódź. Il aura, à travers son enseignement de la mise en scène, un impact essentiel sur les nouvelles générations de metteurs en scène d'après-guerre.
- 1949 L'Union des écrivains polonais décrète l'application obligatoire de l'esthétique du réalisme socialiste dans le théâtre polonais.
- 1953 À la mort de Joseph Staline, Nikita Khrouchtchev devient le Premier Secrétaire du Parti Communiste de l'Union soviétique. Début du processus de déstalinisation, notamment avec le *Rapport sur le culte de la personnalité* de Khrouchtchev, et d'un assouplissement politique dans certaines démocraties populaires.
- 1956 Octobre polonais. Władysław Gomułka est nommé Premier Secrétaire du comité central, et critique les excès du stalinisme. S'ensuit une brève période de « dégel » politique et culturel, qui permet aux arts et aux recherches d'avant-garde de s'épanouir ; et une certaine réouverture de la Pologne à la culture et à la littérature occidentales. Cet assouplissement du contrôle politique entraîne l'abandon progressif de l'esthétique du réalisme socialiste.

La Pologne reste cependant une dictature militaire, un État policier pratiquant la censure et la surveillance généralisée, ce que Ludwik Flaszen qualifiera de « totalitarisme à trous ».

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

- 1919 Fondation de la Reduta par Juliusz Osterwa et Mieczysław Limanowski, à Varsovie. Les deux hommes sont profondément marqués par les contacts qu'ils ont eus avec le travail de Stanislavski lors de leur séjour forcé en Russie pendant la Première Guerre mondiale.
- 1920 Publication de la traduction polonaise, par Mieczysław Szpakiewicz, de *L'Homme expressif. Éducation scénique du geste (Selon Delsarte)*, de Sergei Volkonski. Ce livre inspirera beaucoup Grotowski, qui en conseillera la lecture à ses collègues et l'utilisera pour créer certains exercices du Théâtre Laboratoire dans les années soixante.
- 1922 Ouverture de l'Institut de Reduta, laboratoire théâtral travaillant sur la formation de l'acteur. Le groupe séjourne à la campagne et travaille fréquemment en plein air. Cet esprit de laboratoire servira ensuite de modèle aux recherches théâtrales de Grotowski.
- Leon Schiller travaille avec le groupe entre 1922 et 1924.
- 1925 – 1929 La Reduta déménage à Vilnius, et mène des expéditions théâtrales et éducatives dans les endroits les plus reculés de la Pologne, en voyageant dans des wagons habitables.
- 4 avril 1930 Naissance de Zygmunt Molik.
- 4 juin 1930 Naissance de Ludwik Flaszen à Cracovie.
- 1931 – 1939 La Reduta s'installe à nouveau à Varsovie, continue ses expéditions, et crée un « théâtre scolaire » pour éduquer artistiquement les nouvelles générations.
- 11 août 1933 Naissance de Grotowski à Rzeszów.
- 1934 Naissance de Rena Mirecka.
- 1935 Naissance de Jerzy Gurawski.
- 29 octobre 1936 Naissance d'Eugenio Barba, à Brindisi, en Italie.
- 1937 Naissance de Ryszard Cieslak.
- Septembre 1939 Hitler envahit la Pologne. Marian Grotowski fuit la Pologne pour rejoindre l'armée polonaise réorganisée en France, puis, à partir de l'Occupation de la France par l'Allemagne, il rejoindra

l'Angleterre.

- Automne 1940 Emilia Grotowska déménage à Nienadówka avec ses deux fils, qu'elle élève seule. Premières expériences intellectuelles et spirituelles essentielles de Grotowski : il découvre *La Vie de Jésus* de Renan, et *L'Inde Secrète* de Brunton.
- 21 juin 1943 Grotowski assiste à la « pacification » allemande du village de Nienadówka.
- 1946 Après avoir fui Cracovie puis Lwów en 1939, Ludwik Flaszen revient en Pologne.
- 1948 Suite à des complications liées à la scarlatine, qu'il a contractée quelques années plus tôt, Grotowski développe de sévères problèmes de reins. Les médecins lui annoncent qu'il ne dépassera probablement pas l'âge de trente ans.
- Ludwik Flaszen fait ses débuts en tant que critique dans l'hebdomadaire *Przekrój*.
- 1949 Publication de *Stanislavski en répétition*, de Vassili Toporkov, à Moscou. Ce livre traitant de la méthode des actions physiques sera lu de manière intensive par Grotowski, qui étudiera expérimentera pratiquement cette méthode, en parallèle à ses études théâtrales « officielles ». Grotowski citera d'ailleurs fréquemment ce livre.
- Après avoir vécu un temps à Londres après la guerre, Marian Grotowski s'exile en Amérique Latine, en Argentine puis au Paraguay, où il enseigne l'anglais. Il y mourra le 10 décembre 1968.
- 1950 La famille de Grotowski déménage à Cracovie. Grotowski passe l'année à l'hôpital, dans une salle commune, à cause de ses problèmes de reins. Il y fait l'expérience de la maladie du corps et de la mort.
- 1951 Grotowski commence ses études théâtrales après avoir passé les examens d'entrée à l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie (PWST). Notes : B (voix), C (mouvement et expression), D (diction), A (théorie : *De quelle façon le théâtre peut-il contribuer à la construction du socialisme en Pologne ?*)
- Publication de la traduction polonaise de *Ma Vie dans l'art*, de Konstantin Stanislavski, ainsi que de ses écrits sur l'éthique de travail – que Grotowski lira assidûment.
- Ludwik Flaszen travaille dans le journal *Życie Literackie [La Vie Littéraire]*, dans lequel il a une colonne dédiée, « Z notatnika szalonego recenzenta [Notes d'un critique fou] ». Il publie également dans *Przekrój*, *Nowa Kultura* et *Przegląd Kulturalny*.
- Septembre 1953 Zygmunt Molik commence ses études à l'École supérieure d'art dramatique (PWST) de Varsovie.
- Ludwik Flaszen devient directeur littéraire du Teatr Słowackiego à Cracovie. Il démissionne un an plus tard, comprenant qu'il est essentiellement là comme prête-nom, et que son influence dans les décisions artistiques du théâtre est minime.
- 1953 – 1954 Grotowski devient le directeur du Cercle Étudiant de Recherche de l'École supérieure d'art dramatique (PWST) de Cracovie, que Zbigniew Osiński considère comme le « premier laboratoire théâtral de Grotowski ». Il y oriente les travaux et réflexions sur les expériences de Stanislavski, et principalement sur la méthode des actions physiques – de manière très éloignée de la version officielle du « système » enseignée en Pologne, liée à l'esthétique du réalisme socialiste.

- 1954 Publication de la traduction polonaise de *La Formation de l'acteur*, de Konstantin Stanislavski.
- Publication du texte de Grotowski intitulé « Le Testament artistique de Stanislavski », dans un journal de l'école de cinéma de Łódź.
- Le Cercle Étudiant de Recherche organise un camp étudiant près de Nowogard. Grotowski y rencontre Konrad Swinarski, avec qui, malgré leurs divergences esthétiques et philosophiques (Swinarski est alors un brechtien convaincu, Grotowski un stanislavskien fanatique), il entretiendra une profonde amitié artistique. Grotowski y invite Rena Mirecka, qui vient de terminer sa première année d'études théâtrales à Cracovie, et qui deviendra une actrice essentielle du Théâtre Laboratoire.
- 1955 Première rencontre de Grotowski et de Zygmunt Molik, lors d'un camp étudiant.
- Janvier 1955 Grotowski est assistant de mise en scène de Władysław Krzemiński, pour *Intrigue et Amour*, de Friedrich Schiller, au Teatr Poezji.
- 23 février 1955 Publication d'un manifeste de Grotowski, intitulé « Le Rêve du théâtre », dans le journal *Dziennik Polski*, n°46, dans lequel il appelle à un théâtre « des grands sentiments », soutenu par la grande littérature romantique.
- Juin 1955 Grotowski reçoit son diplôme de l'École supérieure d'art dramatique (PWST) de Cracovie. Son travail théorique est intitulé *O konkretności natchnienia [La Dimension concrète de l'inspiration]*, et traite de la nécessité de la complémentarité entre la vie et la composition dans le jeu de l'acteur – portant les germes de la dialectique de la spontanéité et de la discipline, qui sera au cœur du travail du Théâtre Laboratoire.
- Août 1955 Grotowski commence sa formation de mise en scène à l'Institut d'État d'art théâtral de Moscou (GITIS), sous la direction de Yuri Zavadski. Il y approfondit essentiellement sa connaissance du travail de Meyerhold.
- Avril – mai 1956 Premier voyage de Grotowski en Asie centrale, à l'oasis Baýramaly, au Turkménistan – où il est envoyé par Zavadski pour des raisons médicales, le climat de la région étant censé apaiser ses problèmes de reins. Il y rencontre un Afghan qui lui montre sa « pantomime du monde entier », expérience qui le marque profondément.
- Mai – juin 1956 Grotowski rentre à Moscou et passe ses examens à l'Institut d'État d'art théâtral de Moscou (GITIS), puis rentre en Pologne.
- Juillet – décembre 1956 Grotowski commence à collaborer avec la compagnie du Studencki Teatr Eksperymentalny [Théâtre Expérimental Étudiant]. Il en devient officiellement directeur à partir d'août. Il prépare la première polonaise d'*Ubu Roi*, d'Alfred Jarry – mais le projet ne verra jamais le jour.
- À cause de divergences avec les acteurs, leur collaboration s'arrêtera en décembre 1956.
- Octobre 1956 Grotowski commence à étudier la mise en scène à l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie (PWST). Il y travaille en tant qu'assistant d'enseignement.
- Pendant la période qui entoure l'Octobre polonais, il s'engage activement en politique pendant une brève période, en rejoignant notamment l'Union de la Jeunesse Socialiste (ZMS), et en écrivant des articles et des discours dénonçant le stalinisme et le réalisme socialiste.
- Ludwik Flaszen est renvoyé de l'équipe éditoriale de *Życie Literacki*, pour avoir protesté contre un éditorial anti-libertaire rédigé contre les Comités Révolutionnaires de la Jeunesse nés de la vague politique d'Octobre.

- 1957 Ludwik Flaszen commence à écrire pour le quotidien *Echo Krakowa*.
- Janvier 1957 Grotowski est assistant de mise en scène de Jerzy Kaliszewski, pour *Antigone* d'Anouilh, au Teatr Poezji (scénographie de Tadeusz Kantor).
- Mars 1957 Grotowski participe à la fondation du Centre Politique de la Gauche Académique (POLA ZMS) à Cracovie. L'organisation, d'abord tolérée par le pouvoir politique, sera ensuite critiquée et attaquée comme une faction trop radicale, et sera finalement dissoute.
- Grotowski devra, à l'automne suivant, s'expliquer devant les autorités politiques pour ses activités de leader sein de POLA ZMS.
- Mai – juin 1957 Zygmunt Molik joue dans *L'Enlèvement des Sabines*, mise en scène par Stanisława Perzanowska et Stanisław Jaśkiewicz d'après Franz von Schöntan, pour valider la fin de ses études à l'École supérieure d'art dramatique de Varsovie (PWST).
- 29 juin 1957 Première des *Chaises* d'Ionesco, co-mise en scène par Grotowski et Aleksandra Mianowska, au Teatr Poezji de Cracovie, avec Halina Gallowa (une ancienne actrice de la Reduta) et Jerzy Nowak.
- Ludwik Flaszen écrit une critique de la pièce, qu'il qualifie de « four ».
- Juillet – août 1957 Grotowski assiste et participe, avec un groupe de participants internationaux, au Festival d'Avignon, où il découvre le travail de Jean Vilar et de Dullin ; puis visite Paris pour la première fois.
- Décembre 1957 Grotowski est assistant de mise en scène de Jerzy Kreczmar, pour *Port-Royal*, d'Henry de Montherlant, au Teatr Kameralny à Cracovie.
- Décembre 1957 – Grotowski commence un cycle de conférences intitulé *Les principes de bases de la philosophie*
janvier 1958 *Hindoue* au Teatr 38. Titres des séances : *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 Ramanuja* ; *Écoles de pensée contemporaines*.
- 1958 Publication de *Głowa i mur [La Tête et le mur]*, livre rassemblant des articles, critiques et pamphlets de Ludwik Flaszen. L'ouvrage est rapidement interdit par la censure, mais continue de circuler de manière clandestine.
- Mars 1958 Grotowski est assistant de mise en scène de Jerzy Kaliszewski, pour *Pantagleize* de Michel de Ghelderode.
- Mars – juin 1958 Grotowski commence un cycle de conférences intitulé *La pensée philosophique orientale : les systèmes de base de la philosophie Chinoise* au Teatr 38. Titres des séances : *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*.
- Mai 1958 Grotowski est assistant de mise en scène d'Halina Gryglaszewska, pour *The Crucible [Le Creuset]*, d'Arthur Miller, à l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie (PWST).

- 16 mai 1958 Fondation du Théâtre des 13 Rangs à Opole par Stanisława Łopuszańska-Ławska et Eugeniusz Ławski.
- Juin 1958 Grotowski met en scène *Une Femme est un diable*, d'après Prosper Mérimée, dans le cadre de ses études de mise en scène à l'École supérieure d'art dramatique (PWST) de Cracovie.
- Premières diffusions radiophoniques de *Le Vol de l'éléphant blanc* d'après Mark Twain ; de *Shakuntala* d'après Kālidāsa ; et de *Małżeństwo, pięć obrazów radiowych [Mariage : cinq images radio]*, d'après Theodore Dreiser, Zona Gale, Booth Tarkington, Julian Street et James Hopper. Pièces radiophoniques dirigées par Grotowski.
- 4 juillet 1958 Première de *Bogowie deszczu [Les Dieux de la pluie]* au Teatr Kameralny, adaptation et mise en scène par Grotowski d'après *Rodzina pechowców [La Famille malheureuse]*, de Jerzy Krzysztoń.
- 8 novembre 1958 Seconde version de la pièce de Krzysztoń, cette fois intitulée *Pechowcy [Les Malheureux]*, adaptation et mise en scène par Grotowski au Théâtre des 13 Rangs.
- Décembre 1958 – Grotowski voyage en Suisse et en France – notamment à Paris, où il rencontre Marcel Marceau, janvier 1959 dont le travail l'intéressera beaucoup.
- 23 février 1959 Grotowski donne une conférence intitulée *Le Théâtre contemporain français* au Club Littéraire de Cracovie.
- Printemps 1959 Le Théâtre des 13 Rangs, en grande difficulté financière, cesse ses activités – ce qui permettra à Flaszen et Grotowski d'en reprendre la charge.
- 14 mars 1959 Première d'*Oncle Vania*, d'Anton Tchekhov, au Teatr Kameralny, adaptation et mise en scène par Grotowski.
- 29 avril 1959 Ludwik Flaszen écrit dans sa critique, « Un Tchekhov moderne – et ce qu'il en est sorti », *Echo Krakowa*, qu'il considère l'*Oncle Vania* dirigé par Grotowski comme une pièce conventionnelle, disciplinée et intellectuelle, sans distance et sans humour.
- Mai – juin 1959 Ludwik Flaszen se voit proposer la direction du Théâtre des 13 Rangs, à Opole. Il propose à Grotowski de le rejoindre, gardant pour lui-même la place de directeur littéraire. Les deux hommes échangent avec les autorités culturelles d'Opole au sujet de la direction artistique, du répertoire et du financement du théâtre, puis font une série de castings pour trouver des membres potentiels pour leur compagnie, qui deviendra plus tard le Théâtre Laboratoire.
- Zygmunt Molik, Rena Mirecka et Antoni Jahołkowski font partie des premiers à rejoindre le Théâtre des 13 Rangs, ainsi qu'Adam Kurczyna, qui faisait partie de la précédente compagnie du théâtre, Tadeusz Bartkowiak, Barbara Kurzejówna-Barska et Stanisław Szreniawski.
- Août 1959 Grotowski voyage en Europe et au Moyen-Orient. Il visite la Roumanie, la Grèce, la Turquie, la Syrie, le Liban et l'Égypte.
- 1er septembre 1959 Début de la première saison du Théâtre des 13 Rangs sous la direction de Grotowski et Ludwik Flaszen.
- 1960 Début d'une longue amitié artistique entre Grotowski et Tadeusz et Irena Byrski, anciens membres de la Reduta, nourrie par une correspondance écrite.

- 5 et 12 mai 1961 Grotowski dirige un séminaire en deux parties au Théâtre des 13 Rangs, intitulé « Ils sont notre tradition : Craig, Meyerhold, Artaud, Tairov, Witkacy ».
- 27 mai 1961 La compagnie du Théâtre des 13 Rangs décide, suivant le modèle de la Reduta, de respecter un silence absolu pendant une heure avant chaque représentation.
- 29 novembre 1964 À l'occasion du quarante-cinquième anniversaire de l'inauguration de la Reduta, Grotowski envoie un télégramme aux anciens membres du groupe, déclarant qu'il considère la tradition de la Reduta comme participant de celle du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.
- 1966 Le Théâtre Laboratoire adopte l'emblème de la Reduta, en revendiquant publiquement la tradition de Reduta comme son héritage éthique et moral.
- 14 janvier 1968 Grotowski prononce un discours présentant la Reduta comme tradition éthique du Théâtre Laboratoire.
- 10 décembre 1968 Marian Grotowski, le père de Jerzy Grotowski, meurt d'une crise cardiaque, à Asunción, au Paraguay.
- Fin décembre 1968 Grotowski part en voyage en Inde.
- 22 février 1969 Grotowski prononce sa conférence intitulée « Réponse à Stanislavski [*Reply to Stanislavski*] » à la Brooklyn Academy of Music, à New York.
- 10 mai 1972 Au cours d'une soirée solennelle à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort de Juliusz Osterwa, à l'Institut d'art de l'Académie polonaise des sciences à Varsovie, Grotowski prononce un discours sur son attitude à l'égard d'Osterwa et de la Reduta.

II – ENTRE THÉÂTRE ET RITUEL : DU THÉÂTRE DES 13 RANGS AU THÉÂTRE LABORATOIRE [1959 – 1966]

A. LE THÉÂTRE PSYCHO-DYNAMIQUE : LE THÉÂTRE DES 13 RANGS À LA RECHERCHE D'UN RITE COLLECTIF [1959 – 1961]

- 1er septembre 1959 Début de la première saison du Théâtre des 13 Rangs sous la direction de Grotowski et Ludwik Flaszen.
- 8 octobre 1959 Première d'*Orpheus [Orfeusz]*, d'après Jean Cocteau, au Théâtre des 13 Rangs. La pièce marque l'inauguration officielle des activités du Théâtre des 13 Rangs sous la direction de Grotowski et Flaszen.
- 1959/1960 ? Première rencontre entre Grotowski et l'architecte Jerzy Gurawski, devant le Teatr 38 à Cracovie. Gurawski deviendra par la suite le scénographe du Théâtre Laboratoire.
- 30 janvier 1960 Première de *Cain [Kain]*, d'après Byron, au Théâtre des 13 Rangs.
- 13 avril 1960 Première de *Faust*, d'après Goethe, au Teatr Polski à Poznań.
- Mai 1960 Andrzej Bielski rejoint le Théâtre des 13 Rangs.
- 1er juillet 1960 Stanisław Szreniawski quitte le Théâtre des 13 Rangs.
- 31 juillet 1960 Première de *Mystère-Bouffe [Misterium Buffo]*, d'après Vladimir Maïakowski, au Théâtre des 13 Rangs.
- 1er octobre 1960 Tadeusz Bartkowiak quitte le Théâtre des 13 Rangs.
- 10 octobre 1960 Grotowski reçoit son diplôme supérieur de l'École supérieure d'art dramatique de Cracovie (PWST), lui décernant le titre de directeur de théâtre qualifié.
- Automne 1960 L'architecte Jerzy Gurawski devient membre permanent du Théâtre des 13 Rangs, dont il dessinera et créera tous les espaces performatifs à partir de *Shakuntala*.
- 13 décembre 1960 Première de *Shakuntala*, d'après Kālidāsa, au Théâtre des 13 Rangs.
- 1961 Eugenio Barba vient en Pologne grâce à une bourse de l'UNESCO, et étudie le théâtre à l'École supérieure d'art dramatique (PWST) de Cracovie.
- 5 avril 1961 Début du travail sur *Les Aïeux [Dziady]*, d'après Adam Mickiewicz.
- 1er mai 1961 Zbigniew Cynkutis rejoint le Théâtre des 13 Rangs.
- 18 juin 1961 Première des *Aïeux* au Théâtre des 13 Rangs.
Eugenio Barba assiste à cette première, qui le laisse « indifférent ».

- 1er octobre 1961 Barbara Kurzejówna-Barska et Adam Kurczyna quittent le Théâtre des 13 Rangs.
Ryszard Cieślak, Maja Komorowska et Aleksander Kopczewski rejoignent le groupe.
- 22 octobre 1961 Première de *L'Idiot*, d'après Dostoïevski, adaptation et direction de Waldemar Krygier, assisté par Rena Mirecka. Waldemar Krygier devient un collaborateur important de la compagnie du Théâtre des 13 Rangs, dont il créera les costumes, les affiches, les documents imprimés et l'identité visuelle pour *Les Aïeux*, *La Tragique histoire du docteur Faust*, *Le Prince constant* et *Apocalypsis cum figuris*.
- Décembre 1961 Pendant les vacances de Noël, Eugenio Barba rencontre à nouveau Grotowski au bar de l'Hôtel Francuski, à Cracovie. Après une longue conversation, Grotowski propose à Barba de venir travailler avec lui dès le mois suivant.
- 12 février 1962 Eugenio Barba devient officiellement l'assistant de Grotowski. Il assistera Grotowski dans son travail sur *Akropolis* et *La Tragique histoire du docteur Faust*, et fournira un travail considérable pour promouvoir l'œuvre de Grotowski, en Pologne comme à l'étranger.
- 14 février 1962 Première de *Kordian* d'après Juliusz Słowacki, au Théâtre des 13 Rangs.
Aleksander Kopczewski quitte la compagnie.

B. *À LA RECHERCHE DU THÉÂTRE PERDU : LE THÉÂTRE LABORATOIRE EN QUÊTE D'UNE AUTRE FORME DE RITUEL À TRAVERS L'« ACTE TOTAL »*
ET
C. « LE THÉÂTRE EST UNE RENCONTRE » : LA RECHERCHE D'UNE RELATION HUMAINE AUTHENTIQUE [1962 – 1966]

- 1er mars 1962 Le Théâtre des 13 Rangs devient officiellement le « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs [*Teatr Laboratorium 13 Rzędów*] ».

Ce choix est né d'un formulaire du Ministère de la Culture polonais, dans lequel Grotowski devait indiquer le genre de théâtre pratiqué par sa compagnie, parmi une liste établie (dramatique, musical, pour enfants, de marionnettes, d'opéra, de laboratoire, etc.) : selon Eugenio Barba, Grotowski cocha cette case car aucune autre ne convenait à son théâtre. Cependant, il réalisa aussitôt que ce terme pourrait lui permettre de justifier les longues périodes de répétitions et les recherches sur le jeu de l'acteur menées par sa compagnie. Il revendiqua donc ce terme comme une « couverture » justifiant auprès des autorités les activités expérimentales du « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs ».
- Avril 1962 Début du travail sur *Akropolis*, d'après Wyspiański.
- Août – septembre 1962 Grotowski 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 observe les méthodes de formation

des acteurs du *Jīngjù* ou « Opéra de Pékin » – notamment leur travail sur les « résonateurs » du corps humain, qui auront une grande importance dans le travail du Théâtre Laboratoire.

Grotowski organise à son retour en Pologne une rencontre une conférence sur le théâtre classique chinois, au Teatr Małych Form.

- 10 octobre 1962 Première d'*Akropolis* au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.
- Automne 1962 Les acteurs du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs commencent à pratiquer quotidiennement des exercices, ou *trainings* de deux à trois heures, dirigés par des acteurs spécialisés chacun dans un champ particulier. Ces *trainings* deviendront l'une des dimensions emblématiques du travail du Théâtre Laboratoire.
- Zygmunt Molik est responsable du travail sur la voix ; Ryszard Cieślak des exercices physiques et acrobatiques ; Rena Mirecka des « exercices plastiques » ; Zbigniew Cynkutis de la rythmique ; Antoni Jahołkowski du chant et des exercices musicaux.
- 1er novembre 1962 Maja Komorowska quitte le groupe, et rejoint le Teatr Współczesny de Wrocław.
- 2 novembre 1962 Première performance de la seconde version d'*Akropolis*. Maciej Prus y remplace Maja Komorowska.
- Fin novembre 1962 Début du travail sur *La Tragique histoire du docteur Faust* [*Tragiczne dzieje doktora Fausta*], d'après Marlowe.
- 23 avril 1963 Première de *La Tragique histoire du docteur Faust*, au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.
- Mai 1963 Eugenio Barba commence à travailler à sa propre adaptation de la *Divine Comédie* de Dante, avec une scénographie de Roland Grünberg, pour valider son diplôme de direction à l'École supérieure d'art dramatique. Toutefois, ce projet ne verra jamais le jour, du fait du départ de Barba en Inde, peu après le début des répétitions.
- Juillet – décembre 1963 Eugenio Barba voyage en Inde avec Judy Jones, sa future femme, alors secrétaire de l'Institut International de Théâtre (ITI). Dans la région du Kerala, il découvre l'art du Kathakali, dont il observe la formation extrêmement rigoureuse des jeunes acteurs, qu'il décrit dans les lettres qu'il envoie à Grotowski, ainsi que dans son article « The Kathakali Theatre [Le Théâtre Kathakali] », publié dans *TDR* en été 1967.
- Cette rencontre avec le Kathakali fut décisive pour la conception du théâtre de Barba, ainsi que dans le développement des *trainings* du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.
- Septembre 1963 Début du travail sur *Étude sur Hamlet* [*Studium o Hamlecie*], d'après Shakespeare et Wyspiański. Ryszard Cieślak est l'assistant de direction de Grotowski dans ce projet, qui sera globalement considéré comme un échec, mais sera un moment charnière dans la recherche de l'« acte total ».
- Décembre 1963 Après son séjour en Inde, Eugenio Barba retourne chez sa mère, à Rome, en attendant que sa bourse d'études soit renouvelée pour la quatrième fois. Il retourne alors à Opole, où il continue son travail d'assistant de Grotowski, et écrit de nombreux textes et articles pour promouvoir le travail du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.
- 31 décembre 1963 Zbigniew Cynkutis, épuisé psychologiquement par son rôle de Faust, quitte temporairement le groupe. Il travaillera jusqu'en 1966 au Teatr Powszechny à Łódź, avant de revenir au Théâtre Laboratoire, jusqu'à sa dissolution.

- 1964 Stanisław Scierski rejoint le Théâtre Laboratoire, d'abord en tant technicien et régisseur, puis en tant qu'acteur stagiaire, avant d'en devenir un membre à part entière en 1970.
- 17 mars 1964 Première d'*Étude sur Hamlet [Studium o Hamlecie]*, d'après Shakespeare et Stanisław Wyspiański.
- Avril 1964 Le visa d'Eugenio Barba, alors en déplacement à l'étranger pour promouvoir les travaux du Théâtre Laboratoire, n'est pas renouvelé. Il ne peut donc pas rentrer en Pologne, ce qui signe abruptement la fin de son apprentissage auprès de Grotowski.
- 21 mai 1964 Début du travail sur *Le Prince constant*, d'après Calderón et Słowacki.
- 10 juin 1964 Première de la troisième version d'*Akropolis*, retravaillée suivant la recommandation des autorités culturelles d'Opole qui considèrent la pièce comme « exportable » à l'étranger.
- 1er septembre 1964 Mieczysław Janowski rejoint la troupe du Théâtre Laboratoire.
- 26 septembre 1964 Première répétition en seul à seul entre Grotowski et Cieślak pour *Le Prince constant*.
- 1er janvier 1965 Suite à des difficultés financières et politiques pendant toute la saison 1964-1965, la compagnie du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs déménage à Wrocław, et devient le « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs – Institut de recherches sur la Méthode de l'Acteur [*Teatr Laboratorium 13 Rzędów – Instytut Badań Metody Aktorskiej*] ».
- 20 et 25 avril 1965 Première à guichet fermé, puis première officielle du *Prince constant*.
- 31 août 1965 Andrzej Bielski quitte la compagnie.
- 1er septembre 1965 La compagnie change à nouveau de nom, pour devenir l'« Institut de recherches sur la Méthode de l'Acteur – Théâtre Laboratoire [*Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium*] ».
- Zygmunt Molik, épuisé psychologiquement, quitte temporairement le groupe. Il travaillera jusqu'en 1966 au Państwowy Teatr Rozmaitości de Cracovie, avant de revenir au Théâtre Laboratoire, jusqu'à sa dissolution.
- 10 janvier 1966 Début du travail sur *Samuel Zborowski*, de Juliusz Słowacki. Ce spectacle ne verra pas le jour, mais sera l'une des étapes de la constitution d'*Apocalypsis cum figuris*.
- 1er octobre 1966 Elizabeth Albahaca, qui a découvert le Théâtre Laboratoire au Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy en 1965, rejoint le groupe.
- Octobre – novembre 1966 Suite au travail sur *Samuel Zborowski*, le groupe commence à travailler sur des fragments de la *Bible*, ainsi que des *Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski.
- 19 novembre 1966 Première répétition du projet intitulé *Les Évangiles*, dans la suite du travail précédent, et qui mènera à *Apocalypsis cum figuris*.

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]

- 13 octobre 1959 Première diffusion de la pièce radiophonique *Le Cercle de Craie* [*Kredowe koło*], adaptée par Grotowski d'après une légende chinoise.
- 15 novembre 1959 Première diffusion de la pièce radiophonique *Expédition nocturne* [*Nocna wyprawa*], adaptée par Grotowski d'après Maxim Gorky.
- 20 mars 1960 Première diffusion de la pièce radiophonique *Nāgārjuna*, adaptée par Grotowski d'après des légendes tibétaines.
- 3 mai 1960 Fondation de l'association des Amis du Théâtre des 13 Rangs [*Koło Przyjaciół Teatru 13 Rzędów*] est formée à Opole, sur le modèle des Amis de la Reduta. L'association compte environ 80 membres, et Józef Szajna en est le président.
- Le groupe a pour but de contrecarrer les accusations d'élitisme, et de diffuser les idéaux et les activités du Théâtre. Józef Szajna participera à la création de la forme artistique d'Akropolis. Les réunions du Cercle auront lieu jusqu'en 1962.
- 15 mai 1960 Première du *Cabaret de Blaise Sartre* [*Kabaret Błażeja Sartra*], d'Adam Kurczyna, dirigé par Zygmunt Molik, avec des chants d'Antoni Jahołkowski, au Théâtre des 13 Rangs.
- 31 mars – 1er avril 1961 Premières performances des « factomontages » intitulés *Les Touristes* [*Turyści*] et *Pigeons d'argile* [*Gliniane gołębie*], au Théâtre des 13 Rangs. Ces spectacles sont des montages de textes documentaires, littéraires et journalistiques, accompagnés de photographies et d'enregistrements radiophoniques, et s'appuient sur des faits historiques pour faire appel à la mémoire vécue des spectateurs.
- Ces spectacles servent en quelque sorte de « couverture » au Théâtre des 13 Rangs, en visant à satisfaire les autorités locales et nationales du Parti.
- 8-9 avril 1961 Gala théâtral à la Maison de la culture de l'usine d'industrie chimique Azoty, à Kędzierzyn-Koźle, organisé par le Théâtre des 13 Rangs, le Comité de l'Union de la Jeunesse Socialiste (ZMS), et le Conseil d'usine. Performances de *Mystère-Bouffe* et de *Shakuntala*, conférence de Grotowski, soirée dansante ponctuée par des performances des acteurs de la compagnie.
- Ce gala a pour but de redorer le blason du Théâtre des 13 rangs en contrecarrant les accusations d'élitisme qui lui étaient faites.
- 10 avril – 22 mai 1961 Performances des *Pigeons d'argile* et des *Touristes* dans de nombreuses villes polonaises, notamment Opole, Lewin Brzeski, Brzeg, Krapkowice, Strzelce Opolskie, Pawłowice, Kościeliska, Łącznik, Łambinowice, Krzyżanowice, Zawiesz, Jasienica et Gracze.

- 6-21 mai 1961 Performances de *Shakuntala* 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.
- 21-22 mai 1961 Le poète Władysław Broniewski, après avoir vu *Shakuntala* et *Les Touristes*, déclare dans une lettre son soutien aux expérimentations du groupe. Des extraits de la lettre seront imprimés dans les brochures des spectacles ultérieurs de la compagnie, notamment *Les Aïeux*, et la lettre sera plus tard publiée intégralement, en juin 1974, dans le mensuel *Dialog*.
- L'appui de Władysław Broniewski, en tant que poète polonais reconnu, de gauche, connecté au mouvement communiste et apprécié par les dirigeants, sera un soutien important face aux opposants locaux et nationaux.
- 9 juillet 1961 Première du « factomontage » intitulé *Mémoires Silésiens [Pamiętnik Śląski]*, dirigé par Zygmunt Molik.
- 22 juillet 1961 Grotowski reçoit une distinction du Ministère de la Culture et des Arts, pour ses « activités culturelles et éducatives auprès des jeunes travailleurs ».
- 27 février 1962 Première du « factomontage » *L'Oratorio des travailleurs [Oratorium robotnicze]*, au Théâtre des 13 Rangs, créé par Waldemar Krygier, à l'initiative du Conseil municipal d'Opole pour célébrer le vingtième anniversaire de la fondation du Parti Polonais des Travailleurs [PPR – *Polska Partia Robotnicza*].
- Il s'agit de l'un des compromis les plus importants faits par Grotowski envers les autorités.
- Mars – juin 1962 Grotowski et Flaszen donnent de nombreuses conférences sur l'art de la mise en scène, les techniques de l'acteur, les rapports entre l'art et la religion, et la nécessité de « réparer le théâtre », au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs et dans des clubs artistiques et littéraires à Cracovie. Grotowski dirige des séminaires pratiques sur l'art de l'acteur.
- 30 mai 1962 Le jury du Troisième Festival de Théâtre de Wrocław, dirigé par Roman Szydłowski, décerne à Grotowski le prix de la *Gazeta Robotnicza*, d'une valeur de 3000 zlotys.
- 1er juillet 1962 Le Comité de programmation du siège d'Opole de la Radio polonaise décerne le prix de l'année 1962 à la compagnie du Théâtre des 13 Rangs.
- 28 juillet – 6 août 1962 Grotowski participe, en tant que membre de la délégation officielle de Pologne, au huitième Festival Mondial de la Jeunesse et de l'Amitié.
- Il y fait une intervention présentant les expériences du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, traduit par Eugenio Barba. Parmi les participants se trouve Raymonde Temkine, qui visitera ensuite la Pologne et deviendra l'une des ferventes avocates de Grotowski en France et en Europe. Cette apparition de Grotowski à Helsinki marque le début de l'intérêt international pour son travail.
- 25 décembre 1962 Publication de l'article de Raymonde Temkine intitulé « Bientôt une biennale du théâtre d'avant-garde ? », dans le journal *Combat*.
- Fin 1962 – avril 1963 Eugenio Barba commence à écrire en français son opuscule *Le Théâtre psychodynamique*, traitant du travail de Grotowski au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, à la demande de Ferenc Hont, le directeur du Centre d'Études Théâtrales de Budapest, qui souhaite publier les théories de Grotowski.

Deux ans plus tard, Barba traduira ce travail en italien, à la demande de Giampiero Bozzolato, professeur d'italien à l'Université de Cracovie et directeur de la collection « Sarmatica » des éditions Marsilio, à Padoue, pour le publier sous le titre plus vendeur de *Alla ricerca del teatro perduto - Una proposta dell'avanguardia polacca [À la Recherche du théâtre perdu - Une proposition de l'avant-garde polonaise]*.

- 3 janvier 1963 Première du « factomontage » *Masque [Maska]*, au Théâtre des 13 Rangs, dirigé par Ryszard Cieślak.
- 1er mars 1963 Publication de l'article de Raymonde Temkine « Jerzy Grotowski et son Théâtre-Laboratoire », dans le journal *Pour l'Art*, écrit à partir d'échanges et de conversations avec Grotowski.
- 9 mars 1963 Publication d'une interview de Grotowski et d'un article de Barba intitulé « Vers un théâtre magique et sacrilège », dans le supplément littéraire du *Journal de Genève*, n°58.
- Avril 1963 Raymonde et Valentin Temkine, qui n'ont encore jamais vu de spectacle du Théâtre Laboratoire, viennent à Opole pour y assister à une représentation d'*Akropolis*, donnée spécialement à leur attention.
- 8-15 juin 1963 Lors du Dixième Congrès de l'Institut du Théâtre International (ITI) à Varsovie, Eugenio Barba entreprend de démarcher des participants internationaux du congrès (notamment Jean Darcante, Aman Maistre-Julien, Émile Biasini, Hubert Gignoux, Michel Saint-Denis, Michael Kustow, Alan Seymour, Raymonde Temkine et Kristin Olsoni), et emprunte illégalement un bus pour les amener voir les performances de *La Tragique histoire du docteur Faust* au Pałac Club de l'Union des Jeunesses Socialistes, à Łódź – alors que le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs n'était pas au programme du Congrès.
- Suite à la découverte des travaux du groupe dirigé par Grotowski dans ces conditions étonnantes, le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs est invité à jouer à l'étranger et à participer aux prochaines éditions du Théâtre des Nations à Paris (en 1964 et 1965). Le Ministère de la Culture et des Arts polonais s'oppose toutefois à ces invitations.
- C'est au cours de ce « coup » que Barba rencontre Judy Jones, alors secrétaire de l'ITI, qu'il épousera deux ans plus tard.
- Juin 1963 À l'invitation d'Eugenio Barba, le jeune réalisateur britannique Michael Elster réalise un documentaire sur le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs. Deux versions du film sont réalisées : *Laboratory Theatre* et *List z Opola [Lettre d'Opole]*.
- 1er août 1963 Publication d'un numéro spécial de *Sipario*, dirigé par Franco Quadri, dédié au théâtre polonais, grâce aux efforts d'Eugenio Barba.
- Il contient notamment un article de 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] » ; ainsi que deux articles de Barba portant sur la mise en scène et la scénographie au Théâtre Laboratoire.
- 3 janvier 1964 Grotowski et Ludwik Flaszen échangent les autorités culturelles d'Opole au sujet des maigres subventions prévues pour 1964, menaçant le fonctionnement du théâtre. Les autorités assurent que les fonds nécessaires seront versés peu à peu au cours de l'année.
- 30 janvier 1964 Jerzy Sokołowski, directeur des affaires théâtrales au Ministère de la Culture et des Arts, envoie une lettre à Grotowski, lui demandant de préparer des documents justifiant des activités du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs depuis sa création, en vue de la visite d'une délégation ayant pour mission d'évaluer son travail et de décider – ou non – de financer son activité avec les

fonds du Ministère.

- Janvier – mars 1964 Face à la menace d'une fermeture imminente du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, Barba entreprend l'écriture d'un opuscule intitulé *Le Théâtre Laboratoire « 13 Rzędów » d'Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective*, rassemblant des articles de sa main, ainsi que de Ludwik Flaszen, Raymonde Temkine, Kristin Olsoni, Roland Grünberg, et de personnes ayant assisté à *La Tragique histoire du docteur Faust* pendant le Dixième Congrès de l'ITI.
- Il voyage à Paris, en Italie et en Scandinavie pour faire publier ces articles et trouver des invitations à l'étranger pour justifier de l'intérêt international pour les travaux du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.
- 30 mars 1964 Grotowski et Flaszen envoient les documents demandés au Ministère de la Culture et des Arts.
- Mars 1964 Publication de l'article de Józef Kelera « Hamlet i inni [Hamlet et autres] » dans le journal *Odra*, dans lequel l'auteur appelle les autorités municipales de la ville de Wrocław à accueillir le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs pour le sauver de sa fermeture imminente.
- Avril 1964 Eugenio Barba tente de rentrer en Pologne après sa mission de promotion internationale du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, mais, le consulat polonais à Oslo refuse de renouveler son visa, en le qualifiant de *persona non grata* en Pologne, sans autre explication.
- Son apprentissage auprès de Grotowski se termine ainsi de fait. Il s'installe donc en Norvège, où il termine ses études en sanskrit et en philosophie indienne, et obtient un diplôme en histoire des religions, avec un mémoire sur le soufisme.
- 7-8 avril 1964 Visite de la commission du Ministère de la Culture et des Arts censée statuer sur l'avenir du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs. La commission assiste à des démonstrations de *trainings* et à des performances de *La Tragique histoire du docteur Faust* et d'*Étude sur Hamlet*.
- La commission note très favorablement les travaux du Théâtre sur le jeu d'acteur, reconnaît l'utilité et l'intérêt de son existence à Opole, et demande au Ministère de la Culture et des Arts de pourvoir le théâtre d'une bourse de 350 000 zlotys pour soutenir ses activités.
- 18-26 avril 1964 Grotowski participe, en tant que membre du jury international, au Festival Mondial de Théâtre Universitaire à Nancy, dirigé par Jack Lang.
- Grotowski y fait une intervention sur son travail avec les acteurs, illustrée par une démonstration d'exercices par Rena Mirecka et Ryszard Cieślak.
- À Paris, il rencontre notamment Roger Caillois et Claude Lévi-Strauss ; et organise à l'invitation de Guy Rétoré une rencontre au Théâtre de l'Est Parisien.
- 28 avril 1964 Les autorités culturelles d'Opole envoient une note au Ministère de la Culture et des Arts, signifiant que le budget de la région d'Opole est incapable de soutenir la subvention demandée pour le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs et que sans aide financière du Ministère, il sera nécessaire de dissoudre le Théâtre le 31 août 1964.
- 30 avril 1964 Première du « factomontage » intitulé *Hymnes [Pieśni]*, dirigé par Andrzej Bielski.
- 6 mai 1964 Le Ministère de la Culture et des Arts informe les autorités d'Opole que le Ministre Tadeusz Galiński accepte de financer les activités du Théâtre à hauteur de 80 000 zlotys, au lieu des 350 000 demandés.
- 1er juin 1964 Malgré l'absence de subvention, Grotowski décide, conformément au règlement du Théâtre

Laboratoire des 13 Rangs établi avec les autorités culturelles d'Opole, de signer les contrats des acteurs pour la saison 1964-1965.

Il en informe par écrit le Ministère de la Culture et des Arts, en précisant que ces contrats étant signés en bonne et due forme, si le Ministère n'accordait pas de subvention pour permettre au Théâtre Laboratoire des 13 Rangs d'employer et de subvenir aux besoins de ses acteurs, cela constituerait une violation de la loi.

- 13 juin 1964 Les autorités culturelles d'Opole indiquent qu'il est impossible de trouver plus d'argent pour soutenir les activités du théâtre, et précisent que Grotowski et Flaszen sont entièrement responsables pour toutes les conséquences légales liées au fait d'avoir signé les contrats des acteurs.
- 19 juin 1964 Pour empêcher la dissolution du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, les acteurs adhèrent au Parti Communiste et Grotowski transforme ainsi la compagnie en cellule de base du Parti [*Podstawowa Organizacja Partyjna*].
- L'intérêt de cette manœuvre politique réside dans le fait que pour dissoudre la compagnie, il faudrait également dissoudre la cellule du Parti, ce qui est pratiquement impossible.
- Été 1964 Grotowski et Flaszen échangent avec Bolesław Iwaszkiewicz, président du Conseil municipal de Wrocław, au sujet de l'avenir du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.
- Première diffusion aux États-Unis de la pensée de Grotowski, à travers la publication d'un article d'Eugenio Barba, « *Doctor Faustus in Poland [Le Docteur Faust en Pologne]* », traduit par Richard Schechner, dans *TDR*. Ce premier contact entre Grotowski et Schechner, à travers Barba, marque le début d'une longue relation artistique et humaine, qui donna lieu à de très nombreuses publications dans *TDR* – qui fut l'organe principal de la réception américaine de Grotowski.
- 1er octobre 1964 Eugenio Barba fonde l'Odin Teatret à Oslo, en Norvège.
- Octobre 1964 Les départements des finances des villes de Wrocław et d'Opole échangent au sujet du transfert du transfert du Théâtre laboratoire de 13 rangs d'Opole à Wrocław.
- Novembre 1964 Publication d'un article de Ludwik Flaszen, « *Dziady, Kordian, Akropolis w Teatrze 13 Rzędów [Les Aïeux, Kordian, Akropolis au Théâtre des 13 Rangs]* » et d'un article de Zbigniew Raszewski, « *Teatr 13 Rzędów [Le Théâtre des 13 Rangs]* », dans le journal *Pamiętnik Teatralny*.
- Ces articles offrent le compte-rendu le plus complet des activités et des théories du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs alors accessible en Pologne.
- 5 novembre 1964 Le directeur Département de la Culture de Wrocław, Jerzy Nowak, informe par écrit Grotowski qu'après une série d'échanges entre les villes de Wrocław et d'Opole, le transfert du Théâtre pourrait avoir lieu le 1er janvier 1965.
- 1er janvier 1965 La Compagnie du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs déménage à Wrocław, et devient le « Théâtre Laboratoire des 13 Rangs – Institut de recherches sur la Méthode de l'Acteur [*Teatr Laboratorium 13 Rzędów – Instytut Badań Metody Aktorskiej*] ».
- 16 janvier 1965 Performance d'*Akropolis* pour inaugurer les activités du Théâtre Laboratoire à Wrocław.
- Février 1965 Publication de la version italienne de l'opuscule d'Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto - Una proposta dell'avanguardia polacca*, dans la collection « Sarmatica » des éditions

Marsilio, à Padoue.

Cette publication aura une grande importance dans la découverte italienne des travaux de Grotowski et du Théâtre Laboratoire.

Le changement du titre de cet ouvrage (anciennement intitulé *Le théâtre psycho-dynamique*) marque l'évolution du travail de Grotowski : le premier titre renvoie selon Barba à la volonté d'avoir un effet sur la psyché du spectateur, à travers la « dialectique d'apothéose et de dérision » ; le second à la recherche d'un théâtre rituel impliquant une communauté vitale.

Printemps 1965 Publication d'un article d'Eugenio Barba, « Theatre Laboratory 13 Rzędów [Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs] », et d'un article de Ludwik Flaszen, « A Theatre of Magic and Sacrilege [Un théâtre magique et sacrilège] », dans *TDR*.

Ces articles font partie des tout premiers textes publiés sur le Théâtre Laboratoire aux États-Unis.

26 avril – 3 mai 1965 Grotowski participe à nouveau au Festival Mondial du Théâtre Universitaire, à Nancy, en tant que membre du jury et du comité d'honneur.

Comme l'année précédente, il y donne un séminaire pratique, assisté Rena Mirecka et Ryszard Cieślak.

Elizabeth Albahaca découvre dans ce Festival les travaux de Grotowski, ce qui la poussera à rejoindre le groupe l'année suivante, en tant que stagiaire.

25 mai – 5 juin 1965 Grotowski et Cieślak donnent des cours et des séminaires pratiques à Padoue, Milan et Rome.

Cette série de conférences et d'interventions est organisée par les éditions Marsilio et financée par les droits d'auteurs d'Eugenio Barba pour la publication de son livre *Alla ricerca del teatro perduto - Una proposta dell'avanguardia polacca*. Cette visite, relativement mal organisée, n'a cependant que peu de succès.

3 août 1965 Grotowski se rend à Londres à l'occasion du mariage d'Eugenio Barba avec Judy Jones.

À cette occasion est organisée une rencontre publique entre Peter Brook et Grotowski, dans laquelle celui-ci fait une conférence sur son travail avec le Théâtre Laboratoire, accompagnée par une projection du documentaire de Michael Elster, *List z Opola [Lettre d'Opole]*.

1er septembre 1965 La compagnie change à nouveau de nom, pour devenir l'« Institut de recherches sur la Méthode de l'Acteur – Théâtre Laboratoire [*Instytut Badań Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium*] ».

Septembre 1965 Publication de l'article de Grotowski « Vers un théâtre pauvre [*Ku teatrowi ubogiemu*] » dans le journal *Odra*, à Wrocław.

Novembre 1965 Un groupe d'acteurs suédois, rassemblé par le professeur Carl-Erik Proft, le directeur l'École d'art dramatique de Skara en Suède, est accueilli pendant un mois au Théâtre Laboratoire.

L'année suivante, Carl-Erik Proft jouera un rôle essentiel dans l'organisation de la première tournée du Théâtre Laboratoire en dehors des frontières polonaises, en l'invitant à donner un séminaire à Skara.

10 janvier 1966 Début du travail sur *Samuel Zborowski*, de Juliusz Słowacki. Ce spectacle ne verra pas le jour, mais sera l'une des étapes de la constitution d'*Apocalypsis cum figuris*.

- 11 janvier 1966 La compagnie organise des examens pour recruter des stagiaires internationaux, parmi lesquels se trouve Michelle Kokosowski.
- Chaque année, le Théâtre Laboratoire accueillera en janvier un nouveau groupe de stagiaires, qui passera par une phase de sélection de deux semaines, afin de repérer les personnes les plus adaptées à l'esprit du travail du Théâtre Laboratoire. À l'issue de cette phase de sélection, entre cinq et dix stagiaires seront sélectionnés et invités à poursuivre leur travail au Théâtre Laboratoire pendant plusieurs mois.
- 6 février – 25 mars 1966 Première tournée du Théâtre Laboratoire en dehors de la Pologne, en Scandinavie, grâce aux précieux efforts d'Eugenio Barba.
- Les performances du *Prince constant* à Stockholm, Copenhague et Oslo sont accompagnées de nombreuses conférences et séminaires pratiques dirigés par Grotowski, Ryszard Cieślak, Antoni Jahołkowski et Rena Mirecka. L'une de ces conférences sera publiée dans *Vers un Théâtre pauvre*, sous le titre « Le discours de Skara ».
- 7 avril 1966 Première du *Balcon*, d'après Jean Genet, par le groupe de stagiaires du Théâtre Laboratoire, mise en scène par Serge Ouaknine, également stagiaire au Théâtre Laboratoire.
- 21-25 juin 1966 Cinq représentations du *Prince constant* au Théâtre de l'Odéon, dans le cadre du festival du Théâtre des Nations, sous la responsabilité de Jean-Louis Barrault. Lors de la réception suivant la première représentation, Jean-Louis Barrault offre symboliquement à Grotowski un portrait d'Antonin Artaud.
- Ces représentations, accompagnées comme toujours de conférences et de rencontres, connaissent un succès retentissant, et Paris sert en quelque sorte de « caisse de résonance » pour la reconnaissance internationale naissante de Grotowski – notamment grâce aux efforts considérables de Raymonde Temkine pour promouvoir les travaux du Théâtre Laboratoire.
- 28 juin – 2 juillet 1966 Cinq représentations du *Prince constant* au Festival de Hollande 1966, accompagnées de conférences et d'un séminaire pratique.
- 6 juillet 1966 Grotowski donne une conférence de presse à Varsovie sur la tournée du Théâtre Laboratoire en France et en Hollande.
- 15-30 juillet 1966 Grotowski est invité à Holstebro par Eugenio Barba, où il donne un séminaire pratique avec Ryszard Cieślak, Rena Mirecka et Antoni Jahołkowski.
- 1-10 août 1966 À l'invitation de Peter Brook, Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent un séminaire pratique pour les acteurs de la Royal Shakespeare Company, dans le cadre de la préparation du spectacle *US*.
- Joseph Chaikin assiste en tant que spectateur à ce séminaire pratique, ce qui le poussera approfondir son travail avec les acteurs de l'Open Theatre, dont il est le directeur, à travers la pratique d'exercices empruntés à Grotowski et Ryszard Cieślak – notamment l'exercice du « chat ».
- 27-30 septembre 1966 Quatre représentations du *Prince constant* au Festival de Jeune Théâtre à l'Opéra de Liège.
- 1-6 octobre 1966 Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent une série de conférences et d'exercices pratiques à l'École supérieure des arts du spectacle de Bruxelles.
- Octobre – novembre Suite au travail sur *Samuel Zborowski*, le groupe commence à travailler sur des fragments de la

- 1966 *Bible*, ainsi que des *Frères Karamazov* de Fiodor Dostoïevski. Ce projet prendra la forme d'un spectacle intitulé *Ewangelie [Les Évangiles]*, avant d'amener, à travers un long travail de gestation, à la création d'*Apocalypsis cum figuris*.
- 1er janvier 1967 Zbigniew Cynkutis reprend sa place au Théâtre Laboratoire.
- 24 février – 10 mars 1967 Grotowski, Ryszard Cieślak et Antoni Jahołkowski donnent des conférences et un séminaire pratique au Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques (CUIFERD).
- 1er mars 1967 Zygmunt Molik reprend sa place au Théâtre Laboratoire.
- 20 mars 1967 Première répétition publique ouverte de *Ewangelie [Les Évangiles]*.
- 18-28 juin 1967 Représentations d'*Akropolis* dans le cadre du Festival de Hollande de 1967, puis tournée du Théâtre Laboratoire à Utrecht, La Haye, Rotterdam et Bruxelles.
- Pendant ce temps, Grotowski se rend à Montréal pour participer au symposium international de théâtre accompagnant l'Expo 67, à l'invitation de l'Université du Québec à Montréal et des Presses de l'Université du Québec. Comme à son accoutumée, ce voyage est l'occasion pour Grotowski de donner des conférences et de diriger un séminaire pratique pour les étudiants de l'UQAM (Université du Québec à Montréal).
- C'est à l'occasion de ce symposium international à Montréal que Richard Schechner et Grotowski se rencontrent en personne pour la première fois, et que Schechner convainc Grotowski de venir donner un stage à la New York University, quelques mois plus tard.
- 2-8 juillet 1967 Représentations du *Prince constant* dans le cadre du Festival dei Due Mondi [Festival des deux mondes] à Spoleto, en Italie.
- 10-30 juillet 1967 À l'invitation d'Eugenio Barba, Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent un long séminaire pratique à l'Odin Teatret, à Holstebro.
- 1er septembre 1967 Zbigniew (dit Teo) Sychalski rejoint le Théâtre Laboratoire, après avoir rédigé un mémoire de maîtrise sur le travail de la compagnie. Au départ, on lui confie la tâche d'enseigner le polonais et la culture polonaise aux stagiaires étrangers, et il assiste à toutes les répétitions d'*Apocalypsis cum figuris* ; avant de prendre une place plus importante à partir de la période du parathéâtre.
- 9-13 septembre 1967 Performance du *Prince constant* au premier Festival International de Théâtre de Belgrade (BITEF), à l'initiative de Mira Trailović et Jovan Ćirilov.
- Grotowski y participe à une table ronde intitulée « Y a-t-il une avant-garde en 1967 ? ».
- 6-30 novembre 1967 À l'invitation de Richard Schechner, Grotowski et Ryszard Cieślak donnent un long séminaire pratique destiné aux étudiants de théâtre de la New York University. À ce stage participent Rafaella (Rae) Allen, Gerald Bamman, Trazana Beverly, Clyde Burton, Thomas Costello, Thomas Crawley, Lee De Ross, Margaret Edgar, André Gregory, Stacey Hines, Theodore Hoffman, William Lafe, Susan Leich, Al Levenson, Dell Lubkeman, Betsy Lumpkin, Lawrence Madison, Jerry Mayer, Patrick McDermott, Michael Miller, Lynn Norris, Larry Pines, Linda Putnam, Richard Schechner, Leonardo Shapiro, et Steven Wangh.
- Pendant cette période, Grotowski et Ryszard Cieślak donneront également des conseils de travail aux acteurs de l'Open Theatre, dirigé par Joseph Chaikin.
- C'est pendant ce stage que Richard Schechner fonde The Performance Group, et qu'André

Gregory rencontre plusieurs acteurs avec lesquels il fondera The Mahnattan Project.

- 1er décembre 1967 Entretien avec Grotowski organisé par Richard Schechner, Theodore Hoffman, Jacques Chwat et Mary Tierney. Cet entretien sera publié dans *TDR* à l'automne 1968, sous le titre « An Interview with Grotowski [Entretien avec Grotowski] », et partiellement repris dans *Vers un Théâtre pauvre*, sous le titre « Rencontre américaine ».
- 2-15 décembre 1967 Pendant un séjour en France, Grotowski rencontre à nouveau Peter Brook, et dirige un séminaire pratique au Centre Dramatique National du Sud-Est, à Aix-en-Provence, à l'invitation d'Antoine Bourseiller, qui par la suite l'invitera fréquemment à diriger des stages.
- 3 février 1968 Un nouveau groupe de stagiaires arrive au Théâtre Laboratoire, encadré par Teo Spsychalski.
- 20-25 mars 1968 Grotowski dirige à nouveau un séminaire pratique au CDN du Sud-Est, à l'invitation d'Antoine Bourseiller.
André Gregory y participe, et s'en inspirera pour son travail avec The Manhatann Project.
- 7 avril 1968 Première répétition portant officiellement sur *Apocalypsis cum figuris*, dans la suite du travail sur *Samuel Zborowski* puis sur les *Évangiles*.
- 30 avril 1968 Ewa Benesz quitte le Théâtre Laboratoire.
- 19 juillet 1968 Répétition ouverte (et première non-officielle) d'*Apocalypsis cum figuris*.
- 25 juillet – 14 août 1968 À l'invitation d'Eugenio Barba, Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent un séminaire pratique à l'Odin Teatret, à Holstebro, auquel participent plusieurs groupes théâtraux européens et américains dans la mouvance de Grotowski et du Théâtre Laboratoire.
Grotowski, qui dirige des ateliers dans le cadre de séminaire, critique violemment le dilettantisme de ces groupes – particulièrement des groupes américains. Ces derniers, de leur côté, réclament un engagement plus direct dans les problèmes sociaux contemporains, et sont déçus de leur rencontre avec Grotowski, qu'ils considèrent comme un dictateur.
Les disputes qui éclatent pendant ce séminaire sont relatées dans une interview de Grotowski par Marc Fumaroli, publiée à l'automne 1969, intitulée « External Order, Internal Intimacy: An Interview with Jerzy Grotowski [Ordre extérieur, intimité intérieure : Une interview avec Jerzy Grotowski] », *TDR*, vol. 14, n°1 ; et dans une autre interview de Grotowski, par Margaret Croyden, intitulée « Notes From the Temple : A Grotowski Seminar [Notes du temple : Un séminaire de Grotowski] », dans le même numéro.
- Août 1968 Publication de *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, grâce au travail d'Eugenio Barba.
- 22-30 août 1968 Performances d'*Akropolis* au cours du XXIIème Festival international d'Édimbourg.
La première représentation est annulée parce que les brouettes nécessaires à la scénographie du spectacle ont été égarées.
André Gregory assiste à toutes les représentations, dont il ressort bouleversé.
Après l'une des représentations, Margaret Croyden réalise un entretien avec Grotowski, qui sera publié sous le titre « I Said Yes to the Past [J'ai dit oui au passé] », *The Village Voice*, 23 janvier 1969.

- Septembre 1968 Michelle Kokosowski, qui s'est liée d'amitié avec Grotowski pendant un long stage au Théâtre Laboratoire en 1966, prend la direction du Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatiques (CUIFERD), où elle invitera fréquemment Grotowski à diriger des stages pour des étudiants de théâtre.
- 4-18 septembre 1968 Douze représentations du *Prince constant* dans le cadre des Olympiades culturelles accompagnant les Jeux olympiques de Mexico.
- 18 septembre 1968 Le *New York Times* publie une lettre ouverte de protestation contre l'interdiction faite au Théâtre Laboratoire d'entrer sur le territoire américain suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie – empêchant ainsi la tournée prévue du Théâtre Laboratoire aux États-Unis.
- Cette lettre, intitulée « Grotowski Invades Czechoslovakia! [Grotowski envahit la Tchécoslovaquie!] », est la transcription d'un télégramme envoyé le 13 septembre aux autorités culturelles et politiques, à l'initiative de Richard Schechner et signé par la plupart des grands noms du théâtre américain, dont 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.
- 24 septembre – 26 octobre 1968 Suite à l'annulation de la tournée du Théâtre Laboratoire aux États-Unis, Antoine Bourseiller parvient à inviter la compagnie à donner trente représentations d'*Akropolis* au Théâtre de l'Épée de Bois, à Paris.
- 15 octobre 1968 Pendant le séjour parisien du Théâtre Laboratoire, Grotowski prononce une conférence intitulée « Le théâtre d'aujourd'hui à la recherche du rite », 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.
- Cette conférence, dans laquelle Grotowski établit un bilan de ses activités théâtrales passées, constitue l'un des textes les plus importants pour comprendre l'évolution des recherches menées au Théâtre Laboratoire. Le texte de cette conférence est d'abord publié dans *France-Pologne peuples amis*, n°28-29, 1968 ; avant d'être repris en polonais sous le titre « Teatr i rytuał [Théâtre et rituel] » dans le journal polonais *Dialog*, n°8, 1969.
- 27 octobre – 2 novembre 1968 Enregistrement d'une captation d'*Akropolis* pour la télévision américaine, sous la direction de James McTaggart, au Studio Twickenham près de Londres. En novembre 1968, Grotowski se rend à New York pour superviser le montage de la captation.
- Ce projet est né du fait de l'interdiction faite au Théâtre Laboratoire d'entrer sur le sol américain.
- 4-26 novembre 1968 Performances d'*Akropolis* au CDN du Sud-Est, à l'invitation d'Antoine Bourseiller.
- Novembre – décembre 1968 Long séminaire pratique dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak au CDN du Sud-Est, à l'invitation d'Antoine Bourseiller.
- Fin décembre 1968 Grotowski voyage en Inde.
- 2 janvier 1969 Un nouveau groupe de stagiaires arrive au Théâtre Laboratoire, encadré par Teo Spsychalski.
- 12 janvier 1969 Première diffusion à la télévision américaine de la captation d'*Akropolis* réalisée par James McTaggart, précédée par une introduction par Peter Brook.

- 11 février 1969 Première officielle d'*Apocalypsis cum figuris*.
- 22 février 1969 Grotowski prononce sa conférence intitulée « Réponse à Stanislavski [*Reply to Stanislavski*] » à la Brooklyn Academy of Music, à New York.
- Tout en reconnaissant l'influence essentielle de Stanislavski sur son propre travail théâtral, dans cette conférence, Grotowski commence à préparer sa « sortie du théâtre ».
- 15 avril – 2 mai 1969 Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent un séminaire pratique au CDN Sud-Est, à l'invitation d'Antoine Bourseiller.
- 16-30 juin 1969 Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent un séminaire pratique pour les étudiants de l'Académie de théâtre Ludwik Solski, à Varsovie, à l'invitation de Jan Kreczmar,
- Début juillet 1969 Grotowski participe pour la dernière fois au séminaire d'été de l'Odin Teatret à Holstebro. Il vient cette fois-ci sans Ryszard Cieślak, et joue un rôle d'observateur et de commentateur.
- À ce séminaire participent notamment Joseph Chaikin, Ingemar Lindh, le mime français Yves Lebreton, et les clowns italiens Alfredo, Carlo et Romano Colombaioni.
- Juillet – août 1969 Grotowski voyage en Inde, grâce au financement d'Eugenio Barba et de l'Odin Teatret.
- 1-25 septembre 1969 Grotowski est invité d'honneur et membre du jury du troisième Festival International de Théâtre de Belgrade (BITEF), à l'initiative de Mira Trailović et Jovan Ćirilov.
- Pendant ce festival ont notamment lieu des performances de *Dionysus in '69* par The Performance Group, dirigé par Richard Schechner ; et de *Ferai* par l'Odin Teatret, dirigé par Eugenio Barba. C'est le seul moment historique où Grotowski, Barba et Schechner ont été tous les trois réunis.
- En tant que membre du jury, Grotowski montre son intransigeance envers le spectacle du TPG, *Dionysus in '69* – ainsi qu'envers la majeure partie des expériences théâtrales de l'avant-garde internationale.
- 18-29 septembre 1969 Pendant que Grotowski est à Belgrade, les acteurs du Théâtre Laboratoire donnent des performances d'*Apocalypsis cum figuris* et du *Prince constant* à l'église de Stepney, à Londres, à l'invitation de l'Institute of Contemporary Arts.
- 2-11 octobre 1969 Représentations du *Prince constant* à l'université de Manchester et à Londres, dans le cadre des journées de la culture polonaise « From Poland with Art », organisées en collaboration avec le Ministère de la Culture et des Arts et l'Institut culturel polonais de Londres.
- 16 octobre – 15 décembre 1969 Lors de sa tournée à New York, le Théâtre Laboratoire donne quarante-huit performances d'*Akropolis*, du *Prince constant* et d'*Apocalypsis cum figuris*, dans l'église méthodiste de Washington Square à Greenwich Village.
- Ces représentations, accompagnées par des conférences et des rencontres avec des représentants du monde artistique et culturel américain à la Brooklyn Academy of Music, connaissent un succès retentissant, et auront une influence considérable dans la réception internationale des travaux de Grotowski et du Théâtre Laboratoire.
- 22 décembre 1969 Grotowski donne une conférence de presse à Varsovie sur la tournée du Théâtre Laboratoire au Royaume-Uni et aux États-Unis.

- Fin de l'année 1969 Grotowski voyage à nouveau en Inde.
- 1er janvier 1970 Le groupe change à nouveau de nom, pour devenir l'« Institut de l'Acteur – Théâtre Laboratoire [*Institut Aktora – Teatr Laboratorium*] ».
- 20 juin – 10 juillet 1970 Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent un nouveau séminaire pratique au CDN du Sud-Est et à Marseille, à l'invitation d'Antoine Bourseiller.
- Bernard Mathys et Jean-Pierre Blachon, fondateurs du Théâtre de l'Expérience, y participent, et présentent François Kahn à Grotowski. François Kahn rejoindra ensuite le Théâtre de l'Expérience, où il participera à la création collective *Le Golem* – avant de rejoindre les expériences parathéâtrales du Théâtre Laboratoire.
- Juillet 1970 Grotowski commence un voyage de six semaines en Asie, notamment en Inde et au Kurdistan, pendant lequel il se transforme physiquement, en perdant plusieurs kilogrammes et en abandonnant son costume-cravate et ses lunettes noires pour adopter une apparence extérieure plus proche de celle d'un hippie.
- 26 août – 4 septembre 1970 Performances du *Prince constant* dans le cadre du quatrième Festival des arts de Shiraz-Persépolis, en Iran.
- Les acteurs du Théâtre Laboratoire y retrouvent Grotowski, métamorphosé au terme de son long voyage en Inde.
- Pendant ce séjour a lieu une discussion ouverte entre Grotowski et Peter Brook, qui séjourne à cette période en Iran avec son Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT).
- Septembre 1970 Grotowski reçoit la « Drama Desk Award », un prix annuel récompensant les meilleures créations théâtrales à New York, au titre de meilleur metteur en scène de l'année 1969-1970, pour *Apocalypsis cum figuris*.
- 9-14 septembre 1970 Performances du *Prince constant* à Beyrouth.
- 10 septembre 1970 Publication, dans la presse polonaise, notamment dans les journaux *Slowo Polskie*, *Sztandar Młodych* et *Przekrój*, d'une lettre ouverte de Grotowski intitulée « Proposition de collaboration [Propozycja współpracy] », invitant les jeunes (non nécessairement acteurs) à participer aux expériences du Théâtre Laboratoire.
- Plus de trois cents personnes répondent à cette invitation. Soixante-dix d'entre elles seront sélectionnées sur la base de leurs candidatures et invitées à Wrocław pour une rencontre avec Grotowski et Teo Spsychalski, en novembre 1970. À l'issue de ce processus de sélection, un groupe de neuf personnes sera constitué pour commencer le travail sur la nouvelle étape de la recherche du Théâtre Laboratoire : le « parathéâtre ».
- 12-20 septembre 1970 Grotowski, est invité à participer en tant que président honorifique au Festival International de Théâtre de Manizales, en Colombie. Il y commente le travail des groupes théâtraux se revendiquant dans la lignée du Théâtre Laboratoire.
- Il y prononce une conférence intitulée « Ce qui fut », dont la transcription fut ensuite publiée avec d'autres articles et entretiens dans le livret intitulé *Lo que fue [Ce qui fut]*, Separata Gestus, Ministerio de Cultura, Colombia, 2002 ; ainsi que dans le livre de Grotowski, *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973
- 17 septembre – 11 octobre 1970 Performances du *Prince constant* à Téhéran, en Iran.

- 16 octobre 1970 Grotowski donne une conférence de presse à Varsovie sur la tournée du Théâtre Laboratoire en Iran et au Liban.
- 3-10 décembre 1970 Performances du *Prince constant* à l'église Saint-Nicolas de Berlin-Spandau, à Berlin-Ouest.
- 12-14 décembre 1970 Série de rencontres publiques avec Jerzy Grotowski dans l'auditorium de l'hôtel de ville de New York et à la New York University (NYU).
- Dans ces rencontres, Grotowski annonce officiellement sa « sortie du théâtre », et le début d'une nouvelle phase de son travail, le « parathéâtre ».
- Les textes de ces conférences sont transcrits et publiés en anglais dans *TDR*, vol. 17, n°2, en juin 1973, sous les titres « Holiday [Jour saint] » et « Such as one is – whole [Tel qu'on est – tout entier] » ; puis rassemblées en français sous le titre *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973.
- 1-10 juillet 1971 Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent un séminaire pratique pour un groupe international d'acteurs au CDN du Sud-Es, à l'invitation d'Antoine Bourseiller.
- 25 juillet – 20 août 1971 Réalisation du film de Torgeir Wethal, *Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw* [*Training au Théâtre Laboratoire de Grotowski à Wroclaw*], à Holstebro, montrant Ryszard Cieślak dirigeant le *training* de deux acteurs de l'Odin Teatret, Malou Illmoni et Tage Larsen.

B. EUGENIO BARBA ET LE « PEUPLE SECRET » DE L'ODIN TEATRET

- 29 octobre 1936 Naissance d'Eugenio Barba, à Brindisi, en Italie.
- 1946 Mort du père d'Eugenio Barba à Gallipoli. Eugenio Barba est envoyé à la Nunziatella, un lycée militaire prestigieux, à Naples.
- Années 1950 Barba passe son adolescence à voyager en stop, d'abord en Italie, puis en Europe dès qu'il a son diplôme de la Nunziatella et son passeport.
- 1953 Eugenio Barba séjourne en Suède puis en Norvège.
- 1954-1957 Après être revenu en Italie pour s'inscrire en droit à Naples, mais avoir manqué la date de l'inscription, Eugenio Barba quitte à nouveau l'Italie.
- Il travaille à bord du cargo norvégien Talabot, dans la salle des machines. C'est dans ce cadre qu'il se rend pour la première fois en Inde, en janvier 1955, où il voit quelques spectacles qui ne lui laisseront toutefois que peu de souvenirs.
- 1957 – 1959 Barba débarque du Talabot avec l'intention de retourner en Italie pour y faire des études de droit. Toutefois, il s'installe finalement à Oslo, où il étudie la littérature française et fréquente les théâtres, puis décide de devenir metteur en scène.
- Pendant cette période, il travaille comme soudeur sous les ordres d'Eigil Winnje, le patron d'un atelier de ferblantier à Oslo, qui lui servira de maître et de modèle de rigueur artisanale lorsqu'il

créera sa propre compagnie.

- 1960 Barba demande une bourse de l'UNESCO pour partir étudier la mise en scène en Pologne – notamment grâce à ses relations communistes.
- Il choisit la Pologne parce qu'il a vu à Oslo un film du réalisateur polonais Andrzej Wajda, *Cendres et Diamant [Popiół i diament]*, qui l'a profondément marqué. C'est de ce film qu'il tirera le titre de son livre sur son apprentissage auprès de Grotowski, *La Terre de cendres et de diamants*.
- 1961 Barba se rend en Pologne grâce à une bourse de l'UNESCO, et commence ses études à l'École supérieure d'art dramatique de Varsovie (PWST), sous la direction de Bohdan Korzeniewski.
- 18 juin 1961 Barba se rend pour la première fois au Théâtre des 13 Rangs pour y assister à une performance des *Aïeux*, qui le laisse relativement indifférent.
- Décembre 1961 Pendant les vacances de Noël, Eugenio Barba rencontre à nouveau Grotowski au bar de l'Hôtel Francuski, à Cracovie. Après une longue conversation, Grotowski propose à Barba de venir travailler avec lui dès le mois suivant.
- 12 février 1962 Avec la permission de Bohdan Korzeniewski, son superviseur à l'École supérieure d'art dramatique de Varsovie, Eugenio Barba interrompt ses études théâtrales et devient officiellement l'assistant de Grotowski. Il assistera Grotowski dans son travail sur *Akropolis* et *La Tragique histoire du docteur Faust*, et fournira un travail considérable pour promouvoir l'œuvre de Grotowski, en Pologne comme à l'étranger.
- Il étudie par ailleurs un cirque bulgare.
- Mai 1963 Eugenio Barba commence à travailler à sa propre adaptation de la *Divine Comédie* de Dante, avec une scénographie de Roland Grünberg, pour valider son diplôme de direction à l'École supérieure d'art dramatique. Toutefois, ce projet ne verra jamais le jour, du fait du départ de Barba en Inde, peu après le début des répétitions.
- 8-18 Juin 1963 Lors du Dixième Congrès de l'Institut du Théâtre International (ITI) à Varsovie, Eugenio Barba entreprend de démarcher des participants internationaux du congrès (notamment Jean Darcante, Aman Maistre-Julien, Émile Biasini, Hubert Gignoux, Michel Saint-Denis, Michael Kustow, Alan Seymour, Raymonde Temkine et Kristin Olsoni), et emprunte illégalement un bus pour les amener voir les performances de *La Tragique histoire du docteur Faust* au Pałac Club de l'Union des Jeunesses Socialistes, à Łódź – alors que le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs n'était pas au programme du Congrès.
- Suite à la découverte des travaux du groupe dirigé par Grotowski dans ces conditions étonnantes, le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs est invité à jouer à l'étranger et à participer aux prochaines éditions du Théâtre des Nations à Paris (en 1964 et 1965). Le Ministère de la Culture et des Arts polonais s'oppose toutefois à ces invitations.
- C'est au cours de ce « coup » que Barba rencontre Judy Jones, alors secrétaire de l'ITI, qu'il épousera deux ans plus tard.
- Juillet – décembre 1963 Eugenio Barba voyage en Inde avec Judy Jones, sa future femme, alors secrétaire de l'Institut International de Theatre (ITI). Dans la région du Kerala, il découvre l'art du *kathakali*, dont il observe la formation extrêmement rigoureuse des jeunes acteurs, qu'il décrit dans les lettres qu'il envoie à Grotowski, ainsi que dans son article « The Kathakali Theatre [Le théâtre *kathakali*] », publié dans *TDR* en été 1967.

Cette rencontre avec le *kathakali* fut décisive pour la conception du théâtre de Barba, ainsi que

dans le développement des *trainings* du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.

- Décembre 1963 Barba retourne à Rome chez sa mère.
- Après le quatrième renouvellement de sa bourse d'études de l'UNESCO, il retourne à Opole, où il continue son travail d'« apôtre » de l'œuvre de Grotowski et du Théâtre Laboratoire.
- Janvier – mars 1964 Face à la menace d'une fermeture imminente du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, Barba entreprend l'écriture d'un opuscule intitulé *Le Théâtre Laboratoire « 13 Rzędów » d'Opole ou le théâtre comme auto-pénétration collective*, rassemblant des articles de sa main, ainsi que de Ludwik Flaszen, Raymonde Temkine, Kristin Olsoni, Roland Grünberg, et de personnes ayant assisté à *La Tragique histoire du docteur Faust* pendant le Dixième Congrès de l'ITI.
- Il voyage à Paris, en Italie et en Scandinavie pour faire publier ces articles et trouver des invitations à l'étranger pour justifier de l'intérêt international pour les travaux du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs.
- Avril 1964 Eugenio Barba tente de rentrer en Pologne après sa mission de promotion internationale du Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, mais, le consulat polonais à Oslo refuse de renouveler son visa, en le qualifiant de *persona non grata* en Pologne, sans autre explication.
- Son apprentissage auprès de Grotowski se termine ainsi de fait. Il s'installe donc en Norvège, où il termine ses études en sanskrit et en philosophie indienne, et obtient un diplôme en histoire des religions, avec un mémoire sur le soufisme.
- 1er octobre 1964 Eugenio Barba fonde l'Odin Teatret à Oslo, en Norvège, avec une quinzaine de jeunes gens refusés des conservatoires, notamment Anne-Trine Grimnes (qui restera dans le groupe de 1964 à 1968), 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).
- Août 1965 Eugenio Barba épouse Judy Jones, à Londres.
- C'est à cette occasion que Grotowski se rend à Londres et y rencontre Peter Brook.
- Octobre 1965 Premières performances d'*Ornitofilene [Les Amis des oiseaux]*, d'après Jens Björneboe, le premier spectacle de l'Odin Teatret.
- Début des publications récurrentes du périodique *Teatrets Teori og Teknikk [Theatre Theory and Technique]* par l'Odin Teatret, qui sera publié jusqu'en 1974. Le premier numéro est majoritairement dédié au travail de Grotowski.
- Mars 1966 Au retour d'une tournée pour présenter *Ornitofilene* dans les pays scandinaves, Eugenio Barba reçoit une offre du maire de Holstebro, au Danemark.
- L'Odin Teatret (alors composé de Barba et cinq comédiens) rencontre le conseil d'administration de Holstebro, qui leur propose de créer une école de théâtre expérimental.
- Été 1966 Après quelques négociations avec le conseil d'administration local, l'Odin Teatret est accueilli à Holstebro, où la municipalité lui fournit une ferme abandonnée et une petite subvention correspondant à 15 000 dollars par an.
- Le groupe change de nom pour devenir le « *Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst [Théâtre Laboratoire Nordique pour l'Art de l'Acteur] – Odin Teatret* », revendiquant ainsi son identité de « laboratoire », ce qui lui permet, suivant le modèle de Grotowski et de Flaszen, de garder une certaine liberté dans ses actions.

Les acteurs de l'Odin Teatret abandonnent donc l'existence qu'ils menaient pour se consacrer entièrement au théâtre.

Iben Nagel Rasmussen, une jeune danoise qui a assisté à *Ornitofilene*, rejoint l'Odin Teatret. Elle en fait encore partie aujourd'hui.

15-30 Juillet 1966 À peine un mois après l'installation de l'Odin Teatret à Holstebro, Eugenio Barba invite Grotowski, Ryszard Cieślak, Rena Mirecka et Antoni Jahołkowski à donner un séminaire pratique de deux semaines à Holstebro, pour une trentaine de participants scandinaves.

Cette première initiative ouvre l'une des traditions essentielles de l'Odin Teatret : à partir de cette date, chaque année, l'Odin Teatret organise un séminaire thématique d'une semaine, au printemps, portant sur un thème ou un genre théâtral spécifique ; et un séminaire pratique de deux à trois semaines, en été, portant sur le *training*.

Grotowski et certains de ses acteurs y participeront pendant les quatre premières années, entre 1966 et 1969.

Les acteurs de l'Odin Teatret, qui la première année ont participé en tant que formateurs, s'occupent par la suite de l'organisation et de la coordination pratique des événements. Cette stratégie permet à la fois aux acteurs de se former auprès de maîtres internationaux, et à l'Odin Teatret de gagner de l'argent pour pouvoir subsister.

10-12 juin 1967 À l'invitation de Franco Quadri, Eugenio Barba et ses acteurs de l'Odin Teatret participent au colloque d'Ivrea, en Italie, qui fut l'un des événements fondamentaux de l'avant-garde théâtrale en Italie, et de la naissance du « *nuovo teatro* [nouveau théâtre] », organisé par Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci, Edoardo Fadini et Ettore Capriolo, et auquel participèrent notamment Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Dario Fo, Mario Ricci, Luca Ronconi et Carlo Quartucci.

L'Odin Teatret y présente des extraits d'*Ornitofilene* et des démonstrations pratiques des exercices pratiqués par les acteurs de l'Odin – qui sont très mal accueillis par la majorité des participants du colloque, entre critiques ironiques et moqueries désobligeantes – à l'exception notamment de Dario Fo, qui deviendra par la suite un ami de l'Odin Teatret, où il dirigera des séminaires.

Cet échec cuisant s'explique par le fait que les enjeux essentiels de la plupart des participants au colloque d'Ivrea étaient ceux d'une confrontation avec le théâtre conventionnel, avec l'ambition de créer un « nouveau théâtre » révolté et tourné vers l'avenir – alors que ceux de l'Odin Teatret étaient essentiellement centrés autour de la question de l'artisanat et de la formation de l'acteur : la rencontre était impossible.

Cette expérience contribuera à la revendication de marginalité qui constituera l'*ethos* et la tradition de l'Odin Teatret.

Juillet 1967 Eugenio Barba tente d'inviter Helene Weigel, Barbara Schall et Ekkehard Shall, la femme, la fille et le gendre de Bertolt Brecht, en même temps que Grotowski au séminaire d'été de l'Odin Teatret, pour faire se rencontrer le Berliner Ensemble et le Théâtre Laboratoire. La tentative se solde par un échec.

Septembre 1967 Premières performances de *Kaspariana*, d'après Ole Sarvig, le premier spectacle de l'Odin Teatret à Holstebro.

Marc Fumaroli, après avoir assisté au spectacle, écrira un article qui paraîtra en automne 1968, sous le titre « Eugenio Barba's "Kaspariana" », *TDR*, vol. 13, n°1.

9 octobre 1967 Performances de *Kaspariana* à la Biennale de Venise.

- 25 juillet – 14 août 1968 À l'invitation d'Eugenio Barba, Grotowski et Ryszard Cieślak dirigent un séminaire pratique à l'Odin Teatret, à Holstebro, auquel participent plusieurs groupes théâtraux européens et américains dans la mouvance de Grotowski et du Théâtre Laboratoire.
- Grotowski, qui dirige des ateliers dans le cadre de séminaire, critique violemment le dilettantisme de ces groupes – particulièrement des groupes américains. Ces derniers, de leur côté, réclament un engagement plus direct dans les problèmes sociaux contemporains, et sont déçus de leur rencontre avec Grotowski, qu'ils considèrent comme un dictateur.
- Les disputes qui éclatent pendant ce séminaire sont relatées dans une interview de Grotowski par Marc Fumaroli, publiée à l'automne 1969, intitulée « External Order, Internal Intimacy: An Interview with Jerzy Grotowski [Ordre extérieur, intimité intérieure : Une interview avec Jerzy Grotowski] », *TDR*, vol. 14, n°1 ; et dans une autre interview de Grotowski, par Margaret Croyden, intitulée « Notes From the Temple : A Grotowski Seminar [Notes du temple : Un séminaire de Grotowski] », dans le même numéro.
- Juin 1969 Premières performances de *Ferai*, d'après Peter Seberg, à l'Odin Teatret.
- 20-28 juin 1969 Performance de *Ferai* au Festival du Théâtre des Nations, à Paris – ce qui marque le début de la reconnaissance internationale de l'Odin Teatret.
- Marc Fumaroli écrira à nouveau un article très favorable sur ce spectacle, qui sera publié en automne 1969, sous le titre « Funeral Rites : Eugenio Barba's Ferai [Rites funéraires : Ferai d'Eugenio Barba] », *TDR*, vol. 14, n°1.
- Début juillet 1969 Eugenio Barba organise un séminaire pratique à Holstebro, auquel Grotowski participe pour la dernière fois.
- À ce séminaire participent notamment Joseph Chaikin, Ingemar Lindh, le mime français Yves Lebreton, et les clowns italiens Carlo et Romano Colombaioni et Alberto Vitali.
- 1 – 25 septembre 1969 L'Odin Teatret participe au troisième Festival International de Théâtre de Belgrade (BITEF), à l'initiative de Mira Trailović et Jovan Ćirilov, auquel Grotowski est invité d'honneur en tant que membre du jury.
- L'Odin Teatret y présente *Ferai*, aux côtés de The Performance Groupe qui présente *Dionysus in '69*.
- C'est le seul moment historique où Grotowski, Barba et Schechner ont été tous les trois réunis.
- 30 septembre 1969 Performance de *Ferai* à la Biennale de Venise.
- Ferruccio Marotti, alors professeur à l'Université de Rome « La Sapienza », et futur fondateur du Centro Teatro Ateneo, y découvre le travail de l'Odin Teatret, et deviendra l'un des membres essentiels du groupe d'intellectuels italiens « alliés » à l'Odin Teatret, parmi lesquels se trouvent notamment Ferdinando Taviani, Nicola Savarese et Franco Ruffini, qui feront partie des premiers membres de l'ISTA, et qui donneront naissance à la revue *Teatro e Storia*.
- Automne 1969 Publication, dans *TDR*, vol. 14, n°1, de l'article de Marc Fumaroli, « External Order, Internal Intimacy: An Interview with Jerzy Grotowski [Ordre extérieur, intimité intérieure : Une interview avec Jerzy Grotowski] » ; et de l'interview d'Eugenio Barba par Bent Hagedsted, « A Sectarian Theatre [Un théâtre sectaire] », dans laquelle Barba définit sa position par rapport à l'héritage de Grotowski et répond aux accusations de sectarisme et de ritualisme qui lui sont faites par certains critiques internationaux.

- 1970 Eugenio Barba décide d'arrêter brusquement les représentations de *Ferai* et de dissoudre l'Odin Teatret pour le refonder sur de nouvelles bases. Les contrats des acteurs mettent l'accent sur le *training*.
- Printemps 1970 L'Odin Teatret commence à s'investir de plus en plus dans la vie locale à Holstebro.
- Iben Nagel Rasmussen et Torgeir Wethal travaillent avec les enfants de l'école primaire de Humlebaek, et leur font faire des *trainings* et des ateliers autour de la musique de *Min Fars Hus* [*La Maison de mon père*], le prochain spectacle de l'Odin Teatret.
- Décembre 1970 Eugenio Barba et Else-Marie Laukvik donnent un séminaire de théâtre pour les étudiants de l'université d'Aarhus, ce qui marque le début d'une longue collaboration.
- 1971 Tage Larsen rejoint l'Odin Teatret en tant que « *helping hand* », avant de devenir un acteur à part entière.
- 25 juillet – 20 août 1971 Grotowski et Ryszard Cieślak donnent des conférences et dirigent des *trainings* à l'Odin Teatret.
- C'est à cette occasion que Torgeir Wethal réalise le film *Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium in Wroclaw* [*Training au Théâtre Laboratoire de Grotowski à Wroclaw*], montrant Ryszard Cieślak dirigeant le *training* de deux acteurs de l'Odin Teatret, Malou Illmoni et Tage Larsen.
- Avril 1972 Premières performances de *Min Fars Hus* [*La Maison de mon père*].
- C'est pendant la préparation de ce spectacle qu'Iben Nagel Rasmussen a initié la transformation des *trainings* de l'Odin Teatret.
- Été 1974 Pour fêter ses dix ans d'existence et à la fois pour se remettre en question et chercher de nouvelles manières de penser le théâtre, l'Odin Teatret se rend pendant cinq mois à Carpignano, un petit village dans le sud de l'Italie, grâce à l'appui de Ferdinando Taviani.
- C'est à cette occasion qu'ont lieu les premières expériences de « trocs » ; qu'est créé le spectacle de rue *Dansenes Bog* [*Le Livre des danses*] ; que Roberta Carreri rejoint l'Odin Teatret ; et que Ludovica Ripa di Meana réalise le film *In Search of Theatre : Theatre as Barter* [*En Quête de Théâtre : Le Théâtre comme troc*], qui documente les échanges entre les acteurs de l'Odin et les habitants de Carpignano.
- À partir de cet événement, les *trainings* de l'Odin Teatret commencent à changer, pour devenir de plus en plus individualisés.
- Les « trocs » et les parades de rue deviendront des éléments essentiels de la « tradition » de l'Odin Teatret.
- Mai 1976 Premières performances de *Come ! And the Day Will Be Ours* [*Viens ! Et le jour sera à nous*], par l'Odin Teatret.
- Mai – juin 1976 Tournée de l'Odin Teatret au Venezuela, au Festival de Caracas, et en Amazonie.
- Pendant cette tournée ont lieu des performances du *Livre des danses* et de *Come ! And the Day Will Be Ours* ; ainsi que des « trocs », notamment à Kuriepe, un village vénézuélien, et avec les Yanomami, une tribu indienne du Haut-Orénoque en Amazonie.
- C'est à cette occasion qu'est réalisé le film *Theatre Meets Ritual : Odin Teatret in Amazonia* [*Le Théâtre rencontre le rituel : L'Odin Teatret en Amazonie*].

- 1976 Julia Varley rejoint l'Odin Teatret. Comme de coutume pour les nouveaux acteurs intégrés à l'Odin Teatret, elle commence par être « adoptée » et placée sous la responsabilité d'acteurs « confirmés » (en l'occurrence Silvia Ricciardelli et Toni Cots, eux-mêmes les apprentis d'Iben Nagel Rasmussen à cette époque), avant d'être pleinement adoptée dans la « tribu » de l'Odin deux ans plus tard.
- 21-28 septembre 1976 Performances de *Come ! And the Day Will Be Ours* au Festival BITEF / Théâtre des Nations, à Belgrade.
- Jean Darcante, alors secrétaire général de l'ITI (International Theatre Institute) – qui était présent lors du « coup » d'Eugenio Barba au Dixième Congrès de l'ITI à Varsovie –, invite Eugenio Barba à diriger une session travail avec des groupes de théâtre marginaux, dans le cadre du Festival. C'est à cette occasion que Chérif Khaznadar, alors directeur de la Maison de la Culture de Rennes, fondateur d'un Festival des arts traditionnels, et membre de l'ITI, découvre le travail de l'Odin Teatret.
- C'est également au cours de cette rencontre que naît la formule de « Tiers Théâtre » pour nommer ces groupes marginaux, qui n'appartiennent ni au théâtre conventionnel, ni au théâtre d'avant-garde, mais qui se définissent par un travail artisanal et un engagement profond dans la pratique théâtrale et le *training*.
- Cet événement sera essentiel dans la constitution de la structure, du réseau et de la tradition de l'Odin Teatret – et donnera naissance aux rencontres annuelles du Tiers Théâtre, qui elles-mêmes amèneront à la naissance de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology).
- Le document interne rédigé par Eugenio Barba à destination des participants de cette rencontre sera publié sous le titre « Third Theatre [Tiers Théâtre] », *International Theatre Information*, UNESCO, Paris, 1976.
- 1976 Chérif Khaznadar, qui a découvert le travail d'Eugenio Barba au Festival BITEF / Théâtre des Nations, rend visite à Eugenio Barba à Holstebro, pour partager avec lui sa collection de patrimoine immatériel.
- C'est ainsi que Barba découvre, sur une bobine de super 8, la danseuse Odissi Sanjukta Panigrahi, qui sera l'année suivante invitée par Barba à donner un séminaire à Holstebro, et qui deviendra en quelque sorte l'égérie de l'International School of Theatre Anthropology.
- 15 octobre 1976 Eugenio Barba est convié par Roberto Bacci à participer à une table ronde sur le Théâtre de Groupe, à Florence.
- Il y fait une intervention dans laquelle il résume la manière dont l'idée de Tiers Théâtre est née des expériences de l'Odin Teatret à Carpignano et en Amérique du Sud. Une transcription de cette intervention sera publiée sous le titre « La mutazione [La mutation] », *Quarta Parete*, n°3-4.
- Avril 1977 Premières performances d'*Anabasis* à Holstebro, un spectacle itinérant construit à partir des expériences de théâtre de rue faites dans les années précédentes.
- 1977 Sanjukta Panigrahi, qu'Eugenio Barba a découverte grâce aux archives visuelles de Chérif Khaznadar, est invitée avec ses musiciens à diriger un séminaire pratique à l'Odin Teatret. Cette rencontre marque le début d'une longue relation de travail et d'amitié.
- À partir de sa fondation en 1980, Sanjukta Panigrahi participera à toutes les sessions de l'ISTA, jusqu'à sa mort en 1997.
- 26 août – 6 septembre 1977 À l'invitation de l'ITI, Eugenio Barba dirige une deuxième rencontre du théâtre de groupe (ou du « Tiers Théâtre »), organisée à Bergame par le Teatro Tascabile, à laquelle participent

notamment le maître du *nō* Hideo Kanze, le danseur de *kathakali* Krishna Nambudri, et le danseur de *topeng* I Made Bandem, qui par la suite participeront régulièrement à l'ISTA, ainsi que des groupes théâtraux européens et américains.

Mars – juin 1978 Pendant trois mois, les acteurs de l'Odin se séparent et voyagent dans différents endroits, notamment en Inde, à Bali ou au Brésil, pour y découvrir d'autres techniques performatives.

L'objet n'est pas de devenir spécialistes de ces techniques, mais de se confronter à leur apprentissage, pour essayer d'y découvrir une nouvelle compréhension de leur corps, nourrissante pour leur propre pratique.

La découverte de similarités frappantes entre les techniques précédemment développées par les acteurs de l'Odin et celles rencontrées lors de ces voyages sera essentielle dans la gestation de l'ISTA.

Juin 1978 L'Odin Teatret participe à la troisième rencontre du Tiers Théâtre, organisée par Mario Delgado, le directeur du groupe théâtral Cuatrotablas, à Ayacucho, au Pérou.

Septembre 1978 Premières performances de *Milionen [Le Million]*, créé à Holstebro et au Pérou (Lima et Ayacucho) à partir des matériaux performatifs recueillis et préparés par les acteurs de l'Odin lors de leurs voyages.

1979 Publication de l'article d'Eugenio Barba, « Teatro-Cultura [Théâtre-Culture] », *Arte Nuevo*, Mexico, et du livre d'Eugenio Barba, *The Floating Islands [L'Archipel du théâtre]*, dans lesquels Barba développe les « trocs », les rencontres du Tiers Théâtre, et le concept des « îles flottantes », pour former les premières pistes de ce qui deviendrait l'« anthropologie théâtrale », en appelant à la fondation d'une nouvelle science du théâtre.

Dans ce texte fondamental, il développe également l'idée selon laquelle l'histoire du théâtre n'a pas encore connu sa « révolution copernicienne », parce que selon lui les historiens du théâtre ne s'intéressent pas assez à ceux qui *font* le théâtre.

12-16 septembre 1979 Premier colloque international sur « Les aspects biologiques du théâtre », organisé à Karpacz par Jean-Marie Pradier et l'éthologiste Guy Busnel, grâce au concours d'Alina Obidniak, amie de Grotowski, qui dirige le Théâtre Cyprian Norwid.

Parmi les participants se trouvent 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).

Henri Laborit y parle notamment de niveaux d'organisation du vivant, une idée qui intéressera beaucoup Eugenio Barba, et qui sera l'un des fondements théoriques de l'idée de « pré-expressivité » développée par la suite à l'ISTA.

Lors de ce colloque, Barba fait une intervention dans laquelle il affirme à nouveau que l'histoire du théâtre n'est pas encore faite, et qu'elle doit s'intéresser à l'histoire de ceux qui le font.

29 octobre – 4 novembre 1979 À l'invitation de l'ITI, Eugenio Barba dirige une nouvelle rencontre du Tiers Théâtre, à Madrid et à Lekeitio, en Espagne.

Suite à cet événement et aux précédentes rencontres du Tiers Théâtre (toutes documentées dans *International Theatre Information*, le journal théâtral de l'UNESCO), et du fait de la renommée croissante d'Eugenio Barba liée notamment à ces événements, Hans-Jürgen Nagel, le directeur du *Kulturamt* [Office de la culture] de Bonn, contacte Eugenio Barba pour lui demander

d'organiser un événement semblable à Bonn.

Eugenio Barba propose la création d'un projet de recherche comparative de grande envergure, réunissant une équipe scientifique internationale et des maîtres de différentes techniques performatives du monde entier, ce qui impliquait des conditions financières exorbitantes. Toutefois, les autorités culturelles allemandes parvinrent à réunir les fonds nécessaires à un tel projet, ce qui amena à la naissance de l'ISTA.

Mars 1980 Premières performances de *Brechts Aske [Cendres de Brecht]*, construit à partir de textes, poèmes et chansons de Brecht.

Par la suite, lorsque les héritiers de Brecht retireront à l'Odin Teatret le droit d'utiliser ses textes, une seconde version du spectacle sera créée en remplaçant ces textes par ceux d'auteurs dont Brecht s'est inspiré.

1er – 31 octobre 1980 Première session de l'International School of Theatre Anthropology (ISTA), à Bonn, en Allemagne, sur le thème « *Theatre Anthropology [Anthropologie théâtrale]* », organisée par Hans Jürgen Nagel et le *Kulturamt [Office de la culture]* de Bonn, sous les auspices de l'ITI.

Parmi les membres fondateurs de la « tradition de l'ISTA » figurent l'acteur de l'Odin Toni Cots, la danseuse indienne Sanjukta Panigrahi, la danseuse japonaise Katsuko Azuma, le performeur balinaise I Made Pasek Tempo, le performeur taïwanais Tsao Chun-Lin ; les théâtrologues italiens Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani et Ugo Volli, ainsi l'universitaire français Jean-Marie Pradier.

À cette première session de l'ISTA sont également invités, entre autres, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Henri Laborit, et Jerzy Grotowski, qui est invité à participer à un symposium sur l'« anthropologie théâtrale », tenu les 25 et 26 octobre.

L'ensemble des événements rassemblera 53 participants de 19 nationalités, travaillant de 6h30 à 23h en petits ateliers dirigés par des maîtres de techniques performatives balinaises, indiennes, japonaises et taïwanaises, ainsi que par les acteurs de l'Odin.

Mai 1980 Lors d'une conférence à Varsovie, Eugenio Barba donne son premier discours public sur l'« anthropologie théâtrale », dans lequel il définit cette dernière comme « l'étude du comportement humain à un niveau biologique et socioculturel dans une situation de représentation ».

La transcription de cette communication sera publiée en 1981 sous le titre « Anthropologie Théâtrale en action : premières hypothèses », *Théâtre International*, n° 1.

1980 À l'issue d'une session de travail accueillie par le Teatro Potlatch, à Fara Sabina, en Italie, Iben Nagel Rasmussen fonde le groupe Farfa, constitué d'acteurs de différentes nationalités, parallèlement à ses activités à l'Odin Teatret, afin de pouvoir approfondir son travail de transmission au-delà de la durée des séminaires de l'Odin.

Le groupe est constitué de César Brie (qui deviendrait l'époux d'Iben Nagel Rasmussen), Dolly Albertin, Maria Consagra, Isabella Dalla Ragione, Daliela Piccari et Pepe Robledo. Ils seront plus tard rejoints par Tove Bornhøft, Pippo Delbono, Danio Manfredini, Marta Orbis et Isabel Soto.

5 août – 7 octobre 1981 Deuxième session de l'ISTA, à Volterra, en Italie, sur le thème « *Pre-expressivity / Improvisation [Pré-expressivité / Improvisation]* », organisée par Hans Jürgen Nagel et le *Kulturamt [Office de la culture]* de Bonn, sous les auspices de l'ITI.

Parmi les invités à cette session figurent, entre autres, Clive Barker, César Brie, Dario Fo, Richard Fowler, Jerzy Grotowski, Henri Laborit et Ingemar Lindh.

Cette session de l'ISTA donne lieu à la première performance intitulée *Theatrum Mundi*, consistant en une succession de fragments réalisés par différents artistes participant à l'ISTA. Cette tradition prendra ensuite de l'ampleur, particulièrement à partir de la cinquième session, à Salento, en 1981, et de la sixième session, à Bologne, en 1990.

- 1982 – 1983 Eugenio Barba annonce à ses acteurs qu'il prend une « année sabbatique », pendant laquelle il voyage à travers le monde.
- Octobre – novembre 1983 Tournée de l'Odin Teatret en Colombie (Bogota et Cali).
- Février 1984 Premières performances de *Bryllup Med Gud [Mariage avec Dieu]*, mis en scène par Eugenio Barba à partir du travail d'Iben Nagel Rasmussen et de César Brie.
- Premières performances de *El Romancero de Edipo [Le Romancero d'Edipe]*, performance de Toni Cots mise en scène par Eugenio Barba.
- 26 avril – 13 mai 1984 Tournée de l'Odin Teatret à La MaMa, New York, où sont présentées *Brechts Ascke 2 [Cendres de Brecht 2]*, la version remaniée du spectacle sans les textes de Brecht, après l'intervention de ses héritiers, et *Milionen [Le Million]*.
- 1984 Eugenio Barba dissout l'Odin Teatret en tant qu'entité juridique, pour restructurer en profondeur l'organisation des différentes activités du groupe, et refonde le Nordisk Teaterlaboratorium (NTL), qui devient une super-structure « accueillant » à la fois l'Odin Teatret et d'autres groupes, projets et structures, comme le groupe Farfa fondé par Iben Nagel Rasmussen, le groupe Basho avec Toni Cots, The Canada Project avec Richard Fowler ; mais également les « trocs », les rencontres du Tiers Théâtre, les tournées des spectacles de l'Odin, l'ISTA, les publications de l'Odin Teatret, Odin Teatret Film, les collaborations avec les universités et les écoles – et plus tard le groupe The Bridge of Winds, le Magdalena Project, le Transit Festival, l'Odin Week Festival, les *Festuge*, le *Theatrum Mundi*, etc.
- Le but est de rassembler les activités, les structures et les projets divers menés par les acteurs de l'Odin et par Barba, pour leur permettre de poursuivre leurs propres activités de manière autonome, tout en restant part d'une organisation plus grande.
- Octobre – novembre 1984 Tournée de l'Odin Teatret au Mexique.
- 12-26 avril 1985 Troisième session de l'ISTA, à Blois et Malakoff, en France, sur le thème « *Dialogue Between Cultures [Dialogue entre les cultures]* », organisée par Patrick Pezin et les éditions Bouffonneries Contrastes.
- Mars 1985 Premières performances de *Oxyrhincus Evangeliet [L'Évangile d'Oxyrhincus]*, à l'Odin Teatret.
- 17-22 septembre 1986 Quatrième session de l'ISTA, à Holstebro, au Danemark, 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]* », organisée par l'Odin Teatret.
- 1986 Publication du livre d'Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands [Au-delà de l'archipel du théâtre]*.
- Avril – mai 1986 Tournée d'Eugenio Barba et du groupe Farfa à Cuba, en Uruguay et en Argentine.

- Août 1986 Jill Greenhalgh organise MAGDALENA '86, le premier festival international des femmes de théâtre contemporain, à Cardiff, au Pays de Galles, auquel participent 38 artistes professionnelles de nationalités différentes.
- C'est de cet événement que naît le 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, des festivals internationaux sont organisés dans de nombreux pays, et le réseau s'étend de plus en plus.
- À partir de 1992, Julia Varley, active au sein du Magdalena Project depuis ses débuts, organisera à l'Odin Teatret des *Transit Festivals*, dédiés à la visibilisation du travail des femmes dans le théâtre.
- 1987 Frans Winther rejoint l'Odin Teatret, en tant que musicien et compositeur.
- Il sera actif dans l'ISTA, ainsi que dans l'organisation des « trocs », des *Festuge*, du *Theatrum Mundi*, et dans l'organisation de soirées poétiques mensuelles à Holstebro : « The Omar Kayyám Evenings [Les soirées Omar Kayyám] ».
- 1987 Tage Larsen quitte l'Odin Teatret pour former son propre groupe théâtral, le Yorick Teatret.
- Pendant dix ans, il enseignera à la Nordisk Teatre Skole à Aarhus, et jouera avec le Teater La Balance et le théâtre Cantabile 2, avant de revenir en 1997 au sein de l'Odin Teatret.
- 1987 Jan Ferslev rejoint l'Odin Teatret, et l'ISTA, où il travaillera sur la présence scénique des musiciens et des comédiens.
- Il sera actif dans les *Festuge*, et participera à la création du Odins Husorkester (L'Orchestre de Chambre d'Odin).
- 1-14 septembre 1987 Cinquième session de l'ISTA, à Salento, en Italie, sur le thème « *The Actor's Tradition and the Spectator's Identity* [La Tradition de l'acteur et l'identité du spectateur] », organisée par Giorgio Di Lecce, Cristina Ria du Mediterranea Teatro-laboratorio et Nicola Savarese de l'Université de Lecce, sous les auspices du Ministère du Tourisme et du Spectacle et du Ministère des Affaires Étrangères italiens.
- Cette cinquième session marque l'ancrage de l'ISTA dans une recherche menée à long terme, avec une équipe permanente de maîtres et de chercheurs.
- Une conférence ouverte au public intitulée « *Semiology of Performance and Theatre Anthropology* [Sémiologie de la performance et anthropologie théâtrale] » est organisée, à laquelle participent notamment Monique Borie, Marco de Marinis, Piergiorgio Giacchè, Patrice Pavis, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini et Ferdinando Taviani.
- Pour la première fois, le *Theatrum Mundi* organisé pendant la session, mêlant des performances des maîtres orientaux de l'ISTA, des fragments de textes d'*Hamlet* et des chants des acteurs de l'Odin Teatret, est structuré et organisé par Eugenio Barba en une performance cohérente et homogène, ce qui marque un tournant dans l'évolution de ce travail.
- Mars – juillet 1987 Longue tournée de l'Odin Teatret et de Farfa en Amérique du Sud (Uruguay, Pérou, Argentine, Mexique, Brésil).
- C'est à cette occasion que Celina Sodré, la future fondatrice du Studio Stanislavski à Rio de

Janeiro, découvre le travail de l'Odin Teatret, et par capillarité celui de Grotowski.

- Août 1987 Premières performances de *Judith*, performance solo de Roberta Carreri.
- 1-31 octobre 1987 Eugenio Barba se rend au Brésil et au Pérou pour y faire du travail de terrain sur les formes performatives populaires, avec Luís Otávio Burnier (directeur du groupe LUME) et Paulo Dourado.
- Barba participe au QOSQO 87, la septième rencontre du Théâtre de Groupe (Tiers Théâtre), organisée à Urubamba, au Pérou, par Mario Delgado, le directeur du groupe Cuatrotablas.
- Dans son discours de clôture, intitulé « La tercera orilla del río [La troisième rive du fleuve] », Barba approfondit sa réflexion sur le Tiers Théâtre, en continuant d'affirmer sa marginalité essentielle comme une forme de résistance.
- La transcription de ce discours sera d'abord publiée en 1988 sous le titre « La terza sponda del fiume », *Teatro e Storia*, n°5, avant d'être traduite et reprise dans de nombreux ouvrages.
- Août 1988 Premières performances de *Talabot*, à Holstebro. Le spectacle a été préparé entre février et avril 1988 à Chicxulub, au Mexique.
- Dans le programme de salle du spectacle est imprimé le texte d'Eugenio Barba « Four Spectators [Quatre spectateurs] », dans lequel il développe les raisons pour lesquelles il fait du théâtre – et à qui s'adressent ses créations.
- Ce texte sera publié en 1990 dans *TDR*, vol. 34, n°1.
- 8 septembre 1988 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Université d'Aarhus, au Danemark, en présence de la Reine et du Prince consort.
- Octobre – 20 Tournée de l'Odin Teatret en Amérique du Sud (Pérou, Chili, Uruguay).
décembre 1988
- 1988 Le Centre for Performance Research, fondé par Richard Gough, organise la première d'une série de conférences internationales intitulées « Points of Contact [Points de contact] » – une formule empruntée à l'introduction du livre de Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology [Entre Théâtre et anthropologie]*.
- Le thème de la première de ces tables rondes est « Theatre, Anthropology and Theatre Anthropology » : l'objectif est de discuter dans une perspective scientifique les relations entre ces différentes disciplines, et d'interroger la légitimité de l'anthropologie théâtrale.
- 1988 Dissolution du groupe Farfa, fondé par Iben Nagel Rasmussen.
- Novembre 1988 Le Magdalena Project organise l'événement « *Women of Latin America* [Femmes d'Amérique latine] », ce qui entraîne le développement du réseau Magdalena, qui continue de s'étendre.
- 1989 Premières performances de *Traces in the Snow [Traces dans la neige]*, une « démonstration de travail performatif [*performance work demonstration*] dans laquelle où Roberta Carreri explique et démontre l'histoire de son travail et de sa pratique à l'Odin Teatret.
- 1989 Iben Nagel Rasmussen fonde le projet *Vindenes Bro [The Bridge of Winds / Le Pont des vents]*, qui consiste en des réunions annuelles de travail et de création, avec un groupe d'acteurs latino-américains et européens.

- 1989 À l'initiative de Roberta Carreri a lieu la première *Odin Week*, 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.
- Dès lors, les *Odin Weeks* auront lieu au moins une fois par an, et deviendront un outil essentiel de la constitution du « peuple secret » de l'Odin.
- 23-30 novembre 1989 Première *Festuge* [Semaine de fête] à Holstebro, intitulée « *We Received Them!* [Nous les avons reçus!] ». Cette semaine de festivité est 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 la ville et en impliquant les habitants de Holstebro. En hommage à l'histoire de l'Odin, qui a été accueilli en « exil » par la ville de Holstebro, cette première *Festuge* traite des immigrants au Danemark, et de 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 décideront de faire de ce projet une tradition de l'Odin.
- Mars 1990 Premières performances de *Memoria*, une performance d'Else Marie Laukvik et Frans Winther dirigée par Eugenio Barba.
- 28 juin – 18 juillet 1990 Sixième session de l'ISTA, à Bologne, en Italie, sur le thème « *Performance Techniques and Historiography* [Techniques performatives et historiographie] », organisée par Pietro Valenti, du Centro Teatrale San Geminiano de Modène, Renzo Filippetti du Teatro Ridotto de Bologne, l'Université de Bologne et le Département de la Culture de Bologne.
- Pour la première fois, tous les participants de l'ISTA sont impliqués dans le *Theatrum Mundi*, qui rassemble donc plus de cinquante performeurs internationaux.
- En conséquence de cette session de l'ISTA est créée The University of Eurasian Theatre [L'Université du Théâtre Eurasien], une université d'été annuelle en Italie, organisée en collaboration avec l'Université de Bologne et le Teatro Proskenion, et s'adressant 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.
- Julia Varley commence à être directement impliquée dans la conception, l'organisation et la coordination de l'ISTA et de l'Université du Théâtre Eurasien.
- Novembre 1990 Premières performances de *The Castle of Holstebro* [Le Château de Holstebro], performance de Julia Varley dirigée par Eugenio Barba.
- 1990 Kai Bredhold rejoint l'Odin Teatret, d'abord en tant que musicien et compositeur, puis en tant qu'acteur et organisateur des « trocs ».
- Janvier 1991 Premières performances de *Itsi-Bitsi*, performance d'Iben Nagel Rasmussen, avec Jan Ferslev et Kai Bredholt, montée par Eugenio Barba.
- 5-15 septembre 1991 Deuxième *Festuge* à Holstebro, intitulée « *The Danish Columbus* [Le Christophe Colomb danois] », à laquelle participent la compagnie Hotel Proforma de Copenhague, le Teatro Tascabile de Bergame et la compagnie Akadenwa d'Aarhus.
- Un bateau est collectivement construit pendant la *Festuge*, qui comprend également des performances artistiques et sportives, ainsi que des démonstrations d'exercices militaires et de la

- police de Holstebro.
- 1991 Publication du livre d'Eugenio Barba et Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer [L'Énergie qui danse : Dictionnaire d'anthropologie théâtrale]*, par le Center for Performance Research (CPR) et Routledge.
- Ce livre connaîtra ensuite de nombreuses traductions et rééditions.
- Mai – juillet 1991 Tournée de l'Odin Teatret en Amérique du Sud (Brésil et Uruguay).
- 4-11 avril 1992 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] », organisée par Richard Gough et Judie Christie, du Center for Performance Research (CPR).
- 1992 Publication du livre d'Eugenio Barba, *La Canoa de papel [Le Canoë de Papier]*, Escenología, Mexico.
- Ce livre connaîtra ensuite de nombreuses traductions et rééditions.
- 1-5 novembre 1992 Premier *Transit Festival*, à l'Odin Teatret intitulé « *Directors and the Dynamics Patterns of Theatre Groups. What are Women Proposing* [Les metteurs en scène et les modèles de dynamique des groupes de théâtre. Que proposent les femmes] ».
- Ce festival, dirigé par Julia Varley, vise à « offrir aux femmes la possibilité d'explorer de nouvelles approches de la création théâtrale qui reflètent plus profondément leurs propres expériences et priorités politiques en tant que femmes ».
- Novembre – décembre 1992 – Eugenio Barba, Julia Varley et plusieurs acteurs de l'Odin participent à l'inauguration du Centro Latinoamericano de Antropología Teatral (CELAT) à Mexico.
- 1993 Premières performances de *White as Jasmine [Blanc comme le jasmin]*, performance solo d'Iben Nagel Rasmussen, à l'Odin Teatret.
- Janvier 1993 Barba et Julia Varley se rendent au Brésil, pour préparer la huitième session de l'ISTA avec Augusto Omolù.
- Avril 1993 Premières performances de *Kaosmos*, dirigée par Eugenio Barba à l'Odin Teatret.
- 4-12 septembre 1993 Troisième *Festuge* à Holstebro, intitulée « *Mixed Marriages – Knud Rasmussen* [Mariages Mixtes – Knud Rasmussen] », tournée vers la question de l'interculturalisme.
- L'un des événements clés de la *Festuge* est la production de la performance *Shakuntala*, dirigée par Eugenio Barba avec des acteurs de l'Odin Teatret, Sanjukta Panigrahi et ses musiciens, des membres de la Holstebro Music School, des chanteurs d'opéra danois, et des performeurs de la compagnie péruvienne Yuyachkani et la compagnie italienne Teatro Tascabile. Chaque soir de la *Festuge*, un épisode de l'histoire est performé dans l'une des librairies de Holstebro.
- 1993 Else Marie Laukvik prend la direction du Teatret Marquiz à Aarhus, au Danemark. Elle assurera ce rôle jusqu'en 2004.
- Mars – septembre 1994 Longue tournée de l'Odin Teatret en Amérique du Sud (Cuba, Mexique, Brésil, Pérou), au cours de laquelle aura lieu la huitième session de l'ISTA, à Londrina, au Brésil.

- 11-21 août 1994 Huitième session de l'ISTA, à Londrina, au Brésil, sur le thème « *Tradition and Founders of Traditions* [Traditions et fondateurs de traditions] », organisée par Nitis Jacon, le directeur du Festival Internacional de Londrina (FILO), en collaboration avec Luís Otávio Burnier, le fondateur du groupe LUME.
- C'est à cette session que le performeur de *candomblé* Augusto Omolù participe pour la première fois à l'ISTA, avant de rejoindre les acteurs de l'Odin Teatret à partir de 2002. Sa participation sera importante dans l'ouverture des réflexions de l'anthropologie théâtrale au continent africain.
- Eugenio Barba fait travailler les participants à cette session sur la tradition et les racines. Pour définir sa propre tradition, Barba écrit : « Grotowski, *kathakali*, Sainte Thérèse d'Avila, Ramakrishna, Eigel, Talabot ».
- Octobre 1994 L'Odin Teatret fête son trentième anniversaire à Holstebro.
- Grotowski participe aux célébrations, accompagné par Thomas Richards, qui donne une conférence et présente le film *Art as Vehicle*.
- 9-21 mai 1995 Neuvième session de l'ISTA, à Umeå, en Suède, sur le thème « *Form and Information* [Forme et information] », organisée par Sven Shalström, du Umeå Teaterförening et Chris Torch, le fondateur d'Intercult.
- 3-12 mai 1996 Dixième session de l'ISTA, à Copenhague, au Danemark, sur le thème « *The Performer's Bios* [Le bios du performeur] », organisée par l'Odin Teatret en collaboration avec le Copenhagen International Theatre Festival (KIT).
- Parmi les invités internationaux se trouvent notamment Grotowski et Thomas Richards, ainsi que Gennadi Bogdanov, Carolyn Carlson, Dario Fo et Thomas Leabhart.
- Copenhague ayant cette année-là été nommée Capitale Européenne de la Culture, Eugenio Barba dispose d'un budget colossal pour organiser cette session exceptionnelle : pour marquer la dixième édition de l'ISTA, Barba fait créer des assiettes richement décorées aux couleurs de l'ISTA, qu'il offre comme récompenses cérémonielles aux membres fondateurs de l'ISTA.
- 1996 Premières performances de *The Whispering Winds in Theatre and Dance* [Le Murmure des vents dans le théâtre et la danse], démonstration de travail dirigée par Eugenio Barba.
- 1996 Début des publications du périodique annuel *The Open Page* [La Page ouverte] par l'Odin Teatret et le Magdalena Project.
- Janvier 1996 Tournée de l'Odin Teatret en Argentine.
- Mars – avril 1966 Tournée de l'Odin Teatret au Venezuela, au Costa Rica et en Colombie.
- Septembre – octobre 1996 Tournée de l'Odin Teatret en Argentine, en Uruguay et au Brésil.
- 1997 Publication du livre autobiographique de Julia Varley, *Wind in the West : A Character's Novel* [Vent à l'Ouest : Le Roman d'un personnage].
- 28 janvier 1997 Eugenio Barba reçoit le Prix International Luigi Pirandello, à Palerme, symbolisé par un visage de Pirandello en or massif.
- Eugenio Barba fait fondre ce trophée, pour en faire boucles d'oreilles qu'il fait distribuer de par le monde à des groupes de théâtre marginaux.

- Février 1997 Premières performances de *Inside the Skeleton of the Whale* [*Dans le Squelette de la baleine*], spectacle réservé à une cinquantaine de spectateurs, dirigé par Eugenio Barba.
- Cette performance a émergé d'une cérémonie d'« enterrement » ou de « naufrage » du précédent spectacle, *Kaosmos*, qui fut représenté pour quelques amis de l'Odin, sans costumes, décors ou accessoires, éclairé à la bougie.
- Mai 1997 Premières performances de *Ode to Progress* [*Ode au Progrès*], dirigé par Eugenio Barba à l'Odin Teatret.
- Ce spectacle a également émergé des « cendres » de *Kaosmos*.
- Septembre 1997 Premières performances de *Doña Musica's Butterflies* [*Les Papillons de Doña Musica*], performance solo de Julia Varley dirigée par Eugenio Barba.
- 24 juin 1997 Décès de Sanjukta Panigrahi.
- Eugenio Barba fait ériger à sa mémoire un autel fait de pierres envoyées par des collaborateurs de l'ISTA depuis le monde entier.
- 5-9 septembre 1997 Deuxième *Transit Festival* à l'Odin Teatret, intitulé « *Theatre, Women, Politics* [Théâtre, femmes, politique] ».
- 17 novembre 1997 Eugenio Barba se rend en Italie pour y assister à la cérémonie de remise d'un doctorat *honoris causa* à Grotowski par l'Université de Bologne. C'est la dernière fois que les deux hommes se rencontrent, avant la mort de Grotowski en 1999.
- Mai 1998 Premières performances de *Mythos*, d'après des poèmes de Henrik Nordbrandt, dirigé par Eugenio Barba à l'Odin Teatret.
- 29 août – 6 septembre 1998 Quatrième *Festuge*, intitulée « *At World's End* [Au bout du monde / À la fin du monde] », pendant laquelle Tage Larsen dirige une performance de quatre jours, sur une scène flottante sur un lac, organisée avec les enfants des écoles de Holstebro, en collaboration avec des plongeurs, des militaires, des danseurs, des musiciens et de nombreux artistes étrangers.
- 14-25 septembre 1998 Onzième session de l'ISTA, à Montemor-O-Novo, au Portugal, sur le thème « *That Which Is Organic for the Actor / That Which Is Organic for the Spectator* [Ce qui est organique pour l'acteur / Ce qui est organique pour le spectateur] », organisée par le Gruppo Teatrale Immagini et le Festival Sete Sóis Sete Luas.
- Le *Theatrum Mundi* de cette édition est dédié à la mémoire de Sanjukta Panigrahi, et s'intitule « *Four Poems for Sanjukta* [Quatre poèmes pour Sanjukta] ».
- 1998 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Universidade Nacional de Huamanga, à Ayacucho, au Pérou, ainsi que de l'Université de Bologne en Italie.
- Mai – juin 1998 Tournée de l'Odin Teatret au Pérou et au Brésil.
- 1999 Iben Nagel Rasmussen fonde le groupe théâtral *Nye Vinde* [*New Winds / Vents Nouveaux*], fonctionnant sur les mêmes principes que *The Bridge of Winds*, avec un groupe d'acteurs internationaux plus jeunes.

- 1999 Le Welsh Arts Council [Conseil des Arts du Pays de Galles] cesse de financer l'infrastructure du Magdalena Project, ce qui entraîne la fermeture du bureau du projet à Cardiff et la fin de la plupart de ses activités coûteuses.
- Malgré le manque de fonds, le Magdalena Project continuera d'exister par ses réseaux, profondément établis au niveau international et toujours grandissants, et par les communications en ligne.
- 1999 Eugenio Barba reçoit un *doctorat honoris causa* de l'Université d'Ayacucho au Pérou.
- 1-10 septembre 2000 Douzième session de l'ISTA à Bielefeld, en Allemagne, sur le thème « *Action, Structure, Coherence, Dramaturgical Techniques in the Performing Arts* [Action, structure, cohérence, techniques dramaturgiques dans les arts performatifs] », organisée par le Teaterlabor Bielefeld.
- 2000 L'Odin Teatret organise un événement intitulé *Il Gran Baratto* [Le Grand troc] à Rome.
- L'Odin Teatret performe des fragments de *Ode to Progress*, différents groupes locaux sont impliqués, chanteurs, danseurs, percussionnistes, personnes âgées dansant en ligne ...
- 2000 Barba reçoit le Sonning Prize de l'Université de Copenhague, un prix extrêmement prestigieux équivalent au prix Nobel de la culture.
- Le seul autre Danois à avoir reçu ce prix est le physicien Niels Bohr.
- 2000 Publication du livre d'Eugenio Barba, *La Terre de cendres et de diamants : Mon apprentissage en Pologne, suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*, peu après la mort de Grotowski.
- Eugenio Barba, poussé par Ferdinando Taviani, a toutefois commencé à préparer et à écrire ce livre en 1996, du vivant de Grotowski.
- 18-22 décembre 2000 Barba et Julia Varley se rendent au Mexique pour négocier la tenue d'une session de l'ISTA à Mexico.
- 18-23 janvier 2001 Troisième *Transit Festival* à l'Odin Teatret, intitulé « *Theatre, Women, Generations* [Théâtre, femmes, générations] ».
- 2001 Cinquième *Festuge*, intitulée « *Tooth of Time* [La dent du temps] », probablement en référence à la pièce *Tooth of Crime* [La Dent du crime], de Sam Shepard. Le thème en est l'éphémère, le passage du temps et l'avenir.
- Parmi les participants se trouvent la compagnie italienne du Teatro Potlatch, l'orchestre de percussions brésilien Bagunçação, ainsi que des clubs sportifs locaux, des centres équestres, des soldats du régiment des dragons, des associations de voitures anciennes, etc.
- Septembre –
décembre 2001 Longue tournée de l'Odin Teatret en Argentine, en Uruguay, au Brésil, en République Dominicaine et Mexique.
- 2002 Augusto Omolù rejoint officiellement les acteurs de l'Odin Teatret.
- 2002 Premières performances de *Salt*, performance de Roberta Carreri et Jan Ferslev, dirigée par Eugenio Barba, à l'Odin Teatret.
- 2002 Eugenio Barba reçoit un *doctorat honoris causa* de l'Université de La Havane à Cuba.

- 2002 Création du CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies) en collaboration entre le Département de Dramaturgie de l'Université d'Aarhus et le Nordisk Teaterlaboratorium.
- 2003 Premières performances de *Great Cities Under the Moon [Grandes Villes sous la Lune]*, d'après Bertolt Brecht, Jens Bjørneboe, Li Po et Ezra Pound, dirigée par Eugenio Barba, à Bielefeld, en Allemagne.
- 2003 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Université de Varsovie en Pologne.
- 15-25 janvier 2004 Quatrième *Transit Festival* à l'Odin Teatret, intitulé « *Roots in Transit [Racines en transit]* ».
- 4-6 octobre 2004 À l'occasion des quarante ans de l'Odin Teatret, Eugenio Barba organise un colloque international à Aarhus, en collaboration avec le CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies), 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 démarche provocatrice, remettant en question les fondements de la notion de « théâtre laboratoire », tellement ancrée dans l'histoire de l'Odin Teatret qu'on ne l'interroge même plus, est caractéristique des « tremblements de terre » opérés par Eugenio Barba tout au long de l'existence de l'Odin Teatret.
- À ce colloque international participent Georges Banu, Eugenio Barba, Raquel Carrió, Erik Exe Christoffersen, Marco De Marinis, Patrice Pavis, Béatrice Picon-Vallin, Janne Risum, Mirella Schino, Richard Schechner et Ferdinando Taviani
- 15-25 octobre 2004 Treizième session de l'ISTA, à Séville et Rinconada, en Espagne, sur le thème « *Flow. Rhythm, Organicity, Energy [Flow. Rythme, organicité, énergie]* », organisée par le Teatro Atalaya, et le groupe TNT Territorio.
- 2004 Un nouvel étage est ajouté au bâtiment de l'Odin Teatret, accueillant les Archives de l'Odin (OTA) et le Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS).
- 2005 Performances de *Inside the Skeleton of the Whale*, au cours d'une tournée de l'Odin Teatret au Royaume-Uni, organisée par l'Organic Theatre.
- Les spectacles de l'Odin Teatret font salle comble, mais les journaux britanniques n'en font aucune mention – ce qui est caractéristique de la position ambiguë de l'Odin Teatret, entre célébrité et marginalité.
- 1-15 avril 2005 Quatorzième session de l'ISTA, à Wrocław et Krzyzowa, en Pologne, sur le thème « *Improvisation. Memory, Repetition, Discontinuity [Improvisation. Mémoire, répétition, discontinuité]* », organisée par le 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 and Theatrical Practices / Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*].
- Parmi les invités internationaux se trouve Zygmunt Molik.
- 24 août – 4 septembre 2005 Sixième *Festuge*, intitulée « *The Splendour of the Ages [La splendeur des âges]* », à laquelle participent notamment le Teatro Tascabile de Bergame, le Bilicoteatro de Bergame, et le Teatro Atalaya de Séville.
- 2005 Premières performances de *Ester's Book [Le Livre d'Ester]*, performance solo d'Iben Nagel

- Rasmussen à la mémoire de sa mère, à l'Odin Teatret.
- 2005 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Université de Plymouth en Angleterre.
- Juillet 2006 Premières performances de *Ur-Hamlet*, d'après *Vita Amlethi [La Vie d'Hamlet]* de Saxo Grammaticus, dirigée par Eugenio Barba.
- 2006 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Université de Hong Kong.
- Octobre – décembre 2006 Tournée de l'Odin Teatret en Équateur, au Brésil, au Pérou, en Argentine et en Uruguay.
- 18-28 janvier 2007 Cinquième *Transit Festival* à l'Odin Teatret, intitulé « *Stories to be Told* [Histoires à raconter] ».
- 2007 Publication du livre autobiographique de Roberta Carreri, *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret [Traces. Training et histoire d'une actrice de l'Odin Teatret]*.
Ce livre sera traduit et réédité dans de nombreuses langues.
- 6-15 juin 2008 Septième *Festuge*, intitulée « *Light and Darkness* [Lumière et obscurité] », pendant lequel a notamment lieu un « troc » entre le groupe polonais Teatr ZAR et le groupe Bridge of Winds, dirigé par Iben Nagel Rasmussen.

Eugenio Barba y dirige une performance itinérante intitulée *The Marriage of Medea [Le Mariage de Médée]*, avec plusieurs acteurs de l'Odin, ainsi que les performeurs de *candomblé* Augusto Omolú et Kleber da Paixao, l'ensemble balinais Pura Desa Gambuh, et une trentaine de participants internationaux. Cet ensemble de performeurs qui incarne les suivants de Jason deviendra les « Jasonites ».
- Juin – juillet 2008 Tournée de l'Odin Teatret au Brésil.
- 5 décembre 2008 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) de Buenos Aires, en Argentine.
- 2009 Publication du livre d'Eugenio Barba, *Bruciare la casa [Brûler sa maison : Origines d'un metteur en scène]*, Ubulibri, Milan.

Ce livre, dans lequel Eugenio Barba revient sur son parcours de metteur en scène et de directeur de troupe et sur les « tremblements de terre » qu'il a dû opérer pour maintenir la vitalité de son groupe, sera traduit et réédité dans de nombreuses langues.
- Juin 2009 Performances de *Ur-Hamlet*, par l'Odin Teatret, à Wrocław, lors du festival « *The World as a Place of Truth* [Le Monde comme lieu de vérité] », dans le cadre de l'Année Grotowski mise en place par l'UNESCO.

L'Institut Grotowski s'est largement investi pour soutenir un projet d'une telle envergure, impliquant plus d'une centaine de performeurs.
- 6-16 août 2009 Sixième *Transit Festival* à l'Odin Teatret, intitulé « *Theatre – Women – On the Periphery* [Théâtre – Femmes – À la périphérie] ».
- 27 mai 2009 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Université de Tallinn, en Estonie.

- 27 juin 2010 Décès de Torgeir Wethal à Holstebro. Il sera resté à l'Odin Teatret de sa fondation en 1967 à sa propre mort.
- Août 2010 L'événement annuel de l'Odin Week prend une ampleur nouvelle en devenant l'Odin Week Festival, et dure à présent neuf à dix jours, de 8h à 22h.
- En plus des *trainings* dirigés par les acteurs de l'Odin, des présentations de performances du répertoire de l'Odin, et des échanges avec Eugenio Barba, les cinquante participants – qui sont nourris et logés à l'Odin – 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.
- Octobre 2010 L'Odin Teatret est invité en résidence à l'Institut Grotowski, à Wrocław, où il travaille sur son prochain spectacle, *The Chronic Life [La Vie chronique]*, sous le titre de travail *XL [Extra Large]*.
- 7-20 août 2011 Le CTLS et l'Université d'Aarhus organisent la première édition de la *Midsummer Dream School* [École du Songe d'été] à Aarhus et Holstebro, un programme intensif mêlant des ateliers, des performances et des conférences, dans un contexte reliant la recherche universitaire et la pratique théâtrale.
- 2011 Publication du livre autobiographique de Julia Varley, *Notes From An Odin Actress: Stones of Water [Carnet d'une actrice de l'Odin Teatret : Pierres d'Eau]*, Routledge.
- 4-12 juin 2011 Huitième *Festuge*, intitulée « *Love Stories* [Histoires d'amour] », qui connaît un succès sans précédent, après la tournée de l'Odin Teatret en Colombie.
- À cette édition participent le Teatro Potlach, le Teatro Tascabile, le Pontedera Teatro, ainsi que le groupe international des Jasonites, créé lors de la précédente *Festuge*.
- Les Jasonites créent Shakescenes, un ensemble d'extraits de Shakespeare liés au thème des *Love Stories*.
- Septembre 2011 Premières performances de *The Chronic Life [La Vie chronique]*, dirigée par Eugenio Barba, en co-production avec l'Institut Grotowski.
- 2 novembre 2012 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Université de Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, en Roumanie.
- 28 mai – 9 juin 2013 Septième *Transit Festival* à l'Odin Teatret, intitulé « *Risk, Crisis, Invention* [Risque, crise, invention] ».
- 2014 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de la Queen Margaret University, à Édimbourg ; ainsi que de la Shanghai Theatre Academy.
- 14-22 juin 2014 Neuvième *Festuge* intitulée « *Faces of the Future : Phantoms and Fictions* [Visages du futur : Fantômes et fictions] », qui célèbre à la fois les vingt-cinq ans des *Festuge* et les cinquante ans de l'Odin Teatret.
- Parmi les artistes et les compagnies internationales invités figurent le Teatro Potlach, les Jasonites, l'école de musique et de danse balinaise Senggar Seni Tri Suari, la compagnie Divano Occidentale Orientale de Rome, la Fondation Ilé Omolú pour la musique et la danse brésiliennes, la Koinonia Children Team de Nairobi, le Junior Band di Spina, le Teatro Dynamis, le Laboratorio Isola di Confine, le Hashtanaga Kalam – Pulluvan Pattu dirigé par Ravi Gopalan Nair, et le Teatro Laboratorio Altamira dirigé par Pierangelo Pompa.

- Octobre 2014 Barba reçoit le Thalia Prize de l'International Association of Theatre Critics (IATC).
- 7-17 avril 2016 Quinzième session de l'ISTA, à Albino, en Italie, sur le thème « *The Actor's Know-How. Personal Paths, Techniques and Visions* [Le savoir-faire de l'acteur. Voies, techniques et visions personnelles] », organisée par l'Odin Teatret, en collaboration avec l'Association Culturelle Diaforà et le Teatro Tascabile de Bergame.
- 1-12 juin 2016 Huitième *Transit Festival* à l'Odin Teatret intitulé « *Beauty as a Weapon : Theatre – Women – Conflict* [La beauté comme arme : Théâtre – Femmes – Conflit] ».
- Septembre 2016 Premières performances de *The Tree [L'Arbre]*, dirigée par Eugenio Barba, en co-production avec l'Institut Grotowski.
- Lors de la dernière phase de travail sur ce spectacle, du 30 août au 10 septembre 2016, l'Odin Teatret a organisé un événement intitulé « *The Collective Mind* [L'Esprit collectif] », proposant à quinze participants sélectionnés d'assister et éventuellement de participer aux dernières répétitions du spectacle.
- 2017 Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de la Janacek Academy of Music and Performing Arts à Brno, en République Tchèque.
- 2017 Aarhus est nommée Capitale Européenne de la Culture.
- 10-18 juin 2017 Dixième *Festuge*, intitulée « *The Wild West – Roots and Shoots: Re-think* [Le Far West – Racines et pousses : Repenser] », qui fait partie du programme culturel d'Aarhus, nommée Capitale Européenne de la Culture.
- À cette édition participent entre autres la compagnie française Le Théâtre du Centaure, le Teatro Tascabile de Bergame, le ZID Theatre des Pays-Bas, la compagnie espagnole TNT Atalaya (Espagne), le groupe polonais Teatr Brama, la compagnie Maskhunt Motions et le Teatro dell'Albero.
- 2019 Fondation du Váli Theatre Lab par Alice Occhiali et Valerio Peroni, une compagnie théâtrale et pédagogique affiliée au Nordisk Teaterlaboratorium.
- 30 janvier – 4 février 2019 Premier *NTL International Festival and Meeting* [Festival international et rencontre du Nordisk Teaterlaboratorium], à l'Odin Teatret, dédié à la mémoire de Christian Ludvigsen.
- 11-23 juin 2019 Neuvième *Transit Festival* à l'Odin Teatret, intitulé « *Hope in Action : Theatre, Women, Will* [Espoir en action : Théâtre – Femmes – Volonté] ».
- 30 mars 2019 Eugenio Barba envoie aux membres du « peuple secret » de l'Odin un mail intitulé « Adieu aux armes », accompagné d'un texte intitulé « Eugenio Barba quitte la direction du Nordisk Teaterlaboratorium », dans lequel il affirme n'avoir ni héritiers, ni héritage, et que son travail ne pourra se transmettre que de manière inattendue, « comme la pluie sur la tête de celui qui ne s'y attend pas ».
- 3 juillet 2019 Eugenio Barba reçoit un doctorat *honoris causa* de la Université du Péloponnèse, à Nauplie.
- 29 janvier – 2 février 2020 Deuxième *NTL International Festival and Meeting* [Festival international et rencontre du Nordisk Teaterlaboratorium], à l'Odin Teatret.

- Septembre 2020 Premières performances de *Flowers for Torgeir [Des Fleurs pour Torgeir]*, performance solo de Roberta Carreri en hommage à son compagnon Torgeir Wethal, décédé en 2010.
- 11 décembre 2020 Création officielle de la Fondation Barba Varley, visant utiliser le prestige de leurs noms afin de soutenir les actions artistiques, culturelles, politiques et sociales menées par les « sans-nom » du théâtre : 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 théâtre ».
- Ce soutien passe par la création de bourses d'études, et de prix récompensant les actions menées pour venir en aide aux « sans-nom ».
- Par ailleurs, la Fondation Barba Varley a pour projet de favoriser le partage du savoir à grande échelle, à travers la constitution d'« Archives vivantes » à Lecce, en Italie, qui aura pour objet, d'une part, de rassembler et de rendre accessibles à tous des documents d'archive, des textes, des films, des captations et des enregistrements sonores liés à l'Odin Teatret, 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 est la publication du premier numéro du *Journal of Theatre Anthropology (JTA)* en mars 2021.
- L'un des projets d'Eugenio Barba est de transformer cette connaissance en expérience visuelle et artistique, à travers la création à Lecce d'une série d'installations, en trois parties : L'Histoire d'un immigrant italien ; L'Odin Teatret ; Le Tiers Théâtre et la nouvelle culture.
- Ce projet marque l'épilogue du travail d'Eugenio Barba et de l'Odin Teatret, et témoigne de la profonde importance de la question de la transmission dans cette dernière étape de son parcours.
- 31 décembre 2020 Eugenio Barba quitte la direction du Nordisk Teaterlaboratorium, laissant la place à Per Kap Bech Jensen et Julia Varley.
- 2021 Fondation officielle de l'ensemble international Ikarus Stage Arts à Holstebro, au sein de la structure du Nordisk Teaterlaboratorium.
- Cet ensemble produit des performances scéniques, des spectacles de rue, des parades, mène des projets sociaux et des projets d'art communautaire, et participe à la constitution d'un réseau international de créateurs à travers l'établissement d'une plate-forme d'échanges et de recherche théâtrale.
- 12-22 octobre 2021 Seizième session de l'ISTA, 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] », organisée par la Fondation Barba Varley, en collaboration avec l'Institut Grotowski, le Nordisk Teaterlaboratorium, 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 est 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.
- 3-12 juin 2022 Dixième *Transit Festival* à l'Odin Teatret, intitulé « *The Splendour of the Ages : Theatre – Women – Courage* [La splendeur des âges : Théâtre – Femmes – Courage] ».

- 12-16 septembre 2022 Premières performances de *Thebes at the Time of the Yellow Fever* [Thèbes au temps de la fièvre jaune], dernière production dirigée par Eugenio Barba, à Holstebro.
- 4-20 novembre 2022 Performances de *Thebes at the Time of the Yellow Fever*, au Théâtre du Soleil, à la Cartoucherie.

C. RICHARD SCHECHNER ET VICTOR TURNER : « DU RITUEL AU THÉÂTRE ET RETOUR », LA NAISSANCE DES *PERFORMANCE STUDIES*

- 28 mai 1920 Naissance de Victor Turner à Glasgow, en Écosse.
- 17 juin 1921 Naissance d'Edith Brocklesby Davis à Ely, en Angleterre.
- 23 août 1934 Naissance de Richard Schechner à Newark, New Jersey.
- 1938 Victor Turner commence des études de poésie et de littérature classique anglaise au University College de Londres.
Edith Brocklesby Davis obtient son diplôme de la Alde House Domestic Science College.
- 1941 Victor Turner arrête ses études et est mobilisé pour la Seconde Guerre mondiale, et servira hors des combats jusqu'en 1944.
Pendant son service, il rencontre Edith Brocklesby Davis, avec qui il se marie.
- 1946 Turner retourne au University College de Londres, pour y étudier l'anthropologie sociale.
- 1949 Victor Turner termine ses études d'anthropologie sociale au University College de Londres, sous la direction des professeurs Daryll Forde et Meyer Fortes.
- 1950 – 1954 Victor Turner est nommé chargé de recherche au Rhodes-Livingstone Institute en Rhodésie du Nord [Zambie].
Victor et Edith Turner y font du travail de terrain parmi les Ndembu.
- 1954 – 1960 Victor Turner travaille comme maître de conférences [*Senior Lecturer*] à l'Université de Manchester.
Il est encadré et inspiré pendant cette période par le professeur Max Gluckman, ancien directeur du Rhodes-Livingstone Institute, alors directeur du Département d'Anthropologie de Manchester. Autour de Max Gluckman s'est développée « l'École de Manchester », comprenant les anthropologues John Barnes, Arnold Leonard Epstein, Clyde Mitchell et Dorothy Emmet, et s'interrogeant sur le conflit, son symbolisme et sa résolution.
- 1955 Victor Turner termine sa thèse portant sur le peuple Ndembu en Zambie, à l'Université de Manchester, où il commence à enseigner. Il y restera jusqu'en 1964, avant de partir pour l'Université de Cornell aux États-Unis.

- 1955 Robert Corrigan fonde et devient directeur de la *Carlton Drama Review*, qui deviendra ensuite la *Tulane Drama Review* (de 1957 à 1967), puis simplement *The Drama Review (TDR)*.
- 1956 Schechner reçoit son diplôme d'art [Bachelor of Arts] à la Cornell University, Ithaca, à New York.
- Pendant son séjour à la Cornell University, Schechner a dirigé le *Cornell Daily Sun*, publiant des éditoriaux contre le maccarthysme et soutenant la lutte pour les droits civiques des noirs.
- 1957 Publication de la thèse de Victor Turner, sous la forme du livre *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*].
- 1958 Schechner obtient sa maîtrise en arts, à l'University of Iowa. Il entreprendra ensuite un doctorat en théâtre à la Tulane University, à la Nouvelle-Orléans, en Louisiane.
- Victor et Edith Turner se convertissent au catholicisme.
- 1958 – 1960 Schechner s'enrôle volontairement dans l'armée américaine pour s'y confronter à la réalité sociale. Il y dirige des pièces de théâtre.
- 1961 Victor Turner reçoit une bourse de recherches du Centre d'études avancées en sciences comportementales [Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences] à Stanford, en Californie.
- 1962 Schechner obtient son doctorat en théâtre à la Tulane University, où il commence directement à enseigner. Il y restera jusqu'à son départ pour la New York University, en 1967.
- 1962 Robert Corrigan quitte Tulane pour enseigner au département de théâtre du Carnegie Institute of Technology, à New York.
- Richard Schechner devient alors le directeur de *TDR*, Theorore Hoffman est son éditeur associé. Schechner en profite pour renouveler l'équipe de rédaction, en remplaçant les anciens professeurs universitaires attachés à une vision littéraire et intellectuelle du théâtre par de jeunes critiques de l'avant-garde américaine.
- Sous sa direction, *TDR*, une revue « classique » et estimée, augmentera son tirage et obtiendra une nouvelle identité : elle s'imposera au niveau national puis international, en traitant du théâtre universitaire et régional, professionnel comme expérimental, et en devenant un lieu de débats publics et de manifestes – avant de devenir, plus de deux décennies plus tard, l'organe officiel de diffusion des *performance studies*.
- 1963 Schechner co-fonde, avec Gilbert Moses, John O'Neal, Doris Delby et Denise Nichols, le Free Southern Theater, au Tougaloo College dans le Mississippi.
- Le groupe théâtral est actif dans le sud des États-Unis dans le cadre de la lutte pour les droits civiques, et du Black Theatre Movement.
- Printemps 1963 Publication d'un numéro de *TDR* édité par Schechner, dédié à Jean Genet et Eugène Ionesco (*TDR*, vol. 7, n°3).
- Cet intérêt pour le théâtre dit « de l'absurde » s'explique par l'ambition de *TDR* de promouvoir un renouvellement de la scène théâtrale américaine, en s'inspirant notamment des avant-gardes européennes. La revue cherche également à mettre en avant les expériences de certains groupes théâtraux marginaux (notamment le San Francisco Workshop, la Firehouse de Minneapolis,

l'Arena Stage à Washington, et le Living Theatre).

- 1964 Victor Turner s'installe aux États-Unis et accepte un poste de Professeur d'Anthropologie et Président du Comité des études africaines [*Chairman of the Committee on African Studies*] à la Cornell University d'Ithaca, à New York. Il y enseignera jusqu'en 1969, avant de partir pour l'Université de Chicago.
- Il s'éloigne progressivement de l'étude des structures sociales dans une perspective fonctionnaliste, pour se rapprocher de l'étude de la construction du sens, en interrogeant par exemple le devenir de la religion dans la société postmoderne, à travers notamment l'étude des pèlerinages.
- Mars 1964 Au cours de la Réunion annuelle de la Société américaine d'ethnologie à Pittsburgh, Victor Turner prononce une conférence intitulée « Betwixt-and-Between : the Liminal Process in Rites de Passage [Entre-deux et au seuil : le processus liminal dans les rites de passage] », dans laquelle il explore la question de la liminalité.
- Le texte de cette conférence est d'abord publié dans les *Actes de la réunion annuelle du printemps 1964 de la Société américaine d'ethnologie*, en 1964, avant d'être réédité en 1967 dans l'ouvrage de Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual [La Forêt des symboles : Aspects du rituel Ndembu]*.
- Été 1964 Eugenio Barba ayant contacté Richard Schechner *via* un complexe cheminement international, Schechner traduit et publie l'article de Barba, « *Doctor Faustus in Poland [Le Docteur Faust en Pologne]* », dans *TDR*. Ce premier contact entre Grotowski et Schechner, à travers Barba, marque le début d'une longue relation artistique et humaine, qui donna lieu à de très nombreuses publications dans *TDR* – qui sera l'organe principal de la réception américaine de Grotowski.
- 1965 Schechner co-fonde le New Orleans Group, avec Franklin Adams et Paul Epstein (tous trois venant de la Tulane University).
- Printemps 1965 Publication d'un article d'Eugenio Barba, « Theatre Laboratory 13 Rzędów [Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs] », et d'un article de Ludwik Flaszen, « A Theatre of Magic and Sacrilege [Un théâtre magique et sacrilège] », dans *TDR*.
- Ces articles font partie des tout premiers textes publiés sur le Théâtre Laboratoire aux États-Unis.
- Juin 1965 Victor Turner participe à un symposium international intitulé « 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 est 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 Desmonds Morris.
- La participation de Turner à ce colloque, et la confrontation de ses propres théories à celles de l'éthologie et des fondements biologiques du comportement, entraînera chez lui une véritable rupture de paradigme, remettant en question sa conception fondamentalement culturelle et sociale du rituel, et l'amènera à prendre en considération, dans la suite de son travail, les découvertes les plus récentes de l'éthologie, la biologie et la neurobiologie – ce dont il témoignera en novembre 1982, lors de son intervention dans le cadre du « Symposium sur l'adaptation humaine [*Symposium on Human Adaptation*] organisé par le Center for Advanced Study in Religion and Science à Chicago.

- 21 novembre 1965 L'équipe éditoriale de *TDR* organise à New York intitulée « *The New Establishment ? [Le nouvel establishment ?]* », à laquelle participent 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.
- A cette époque, *TDR* s'intéresse essentiellement aux *Events* et aux *Happenings*, notamment en documentant les travaux de John Cage, Merce Cunningham, Anna Halprin, Dick Higgins, Allan Kaprow, Michael Kirby, Robert Whitman, La Monte Young, etc.
- Le numéro suivant de *TDR*, vol. 10, n°2 (Hiver, 1965), édité par Michael Kirby, est justement sous-titré « *Happenings & Events* », et introduit par un texte de Michael Kirby intitulé « *The New Theatre [Le Nouveau théâtre]* ».
- 1966 Edith Turner fait du travail de terrain parmi les Inupiat en Alaska et les Bagisu en Ouganda.
- 1966 Schechner, Gilbert Moses et John O'Neal quittent le Free Southern Theater, qui en 1965 a déménagé à la Nouvelle-Orléans suite à des difficultés financières.
- Juillet – septembre 1966 Victor Turner fait du travail de terrain parmi les Gisu en Ouganda.
- 1967 Publication de l'ouvrage de Victor Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual [La Forêt des symboles. Aspects du rituel Ndembu]*, somme rassemblant de nombreux essais précédemment écrits – notamment « *Betwixt-and-Between : the Liminal Process in Rites de Passage [Entre-deux et au seuil : le processus liminal dans les rites de passage]* ».
- Mai 1967 Premières performances de *Victims of Duty [Victimes du devoir]*, d'après Eugène Ionesco, dirigée par Richard Schechner avec le New Orleans Group. Cette performance constitue une étape importante dans le développement du « théâtre environnemental ».
- Septembre 1967 Richard Schechner s'installe à New York, pour enseigner à la New York University (NYU), à l'invitation de Robert Corrigan, devenu le doyen de l'Université.
- La revue *TDR* fête ses 10 ans, et s'installe également à New York, en changeant à nouveau partiellement d'équipe éditoriale, dans laquelle figurent notamment Ed Bullins, Theodore Hoffman, Jan Kott, Michael Kirby, Brooks MacNamara et Richard Schechner. Elle change également de nom, passant de *Tulane Drama Review* à *The Drama Review*. Elle s'occupe essentiellement de documenter les idées sur lesquelles fonder un nouveau théâtre, de créer de nouveaux instruments critiques, de nouveaux instruments politiques et de nouvelles formes esthétiques, en tissant de plus en plus de lien avec les milieux de la contre-culture.
- 6-30 novembre 1967 À l'invitation de Richard Schechner, Grotowski et Ryszard Cieślak donnent un long séminaire pratique destiné aux étudiants de théâtre de la New York University. À ce stage participent Rafaella (Rae) Allen, Gerald Bamman, Trazana Beverly, Clyde Burton, Thomas Costello, Thomas Crawley, Lee De Ross, Margaret Edgar, André Gregory, Stacey Hines, Theodore Hoffman, William Lafe, Susan Leich, Al Levenson, Dell Lubkeman, Betsy Lumpkin, Lawrence Madison, Jerry Mayer, Patrick McDermott, Michael Miller, Lynn Norris, Larry Pines, Linda Putnam, Richard Schechner, Leonardo Shapiro, et Steven Wangh.
- Pendant le déroulement même du stage, Richard Schechner réunit des participants pour prolonger le travail, transmettre les exercices appris le jour même – ce qui amène à la création de The Performance Group, dont feront notamment partie 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. Le groupe s'installera dans une ancienne usine de sidérurgie de la Wooster Street pour en faire son espace de travail, The Performing Garage. Schechner dirigera The Performance Group jusqu'en 1980,

date à laquelle Elizabeth Lecompte reprendra la direction du groupe, qui prendra alors le nom de Wooster Group.

De la même façon, André Gregory fonde The Manhattan Project, avec notamment Gerry Bamman, Tom Costello, Jerry Mayer, Larry Pines, qui ont tous participé au stage.

28 octobre 1967 Richard Schechner participe à l'organisation de *Guerrilla Warfare*, série d'événements performatifs [*Events*] anti-militaristes se déroulant dans trente-trois lieux publics à New York. Cette expérience sera réitérée le mois suivant à San Francisco.

L'un de ces événements s'appuie sur le texte de la pièce *Kill Viet Cong*, de Robert Head.

Printemps 1968 Publication de l'article de Richard Schechner, « 6 Axioms for Environmental Theatre [6 Axiomes pour un théâtre environnemental] », *TDR*, vol. 12, n°3, dans lequel il met en forme sa pensée du « théâtre environnemental » à partir de ses expériences performatives passées.

Été 1968 Peu de temps après l'assassinat de Martin Luther King (le 8 mai 1968), un numéro spécial de *TDR*, vol. 12, n°4, est entièrement dédié aux questions du théâtre noir [*Black Theatre*]. Ce numéro est dirigé par Ed Bullins, le dramaturge du New Lafayette Theatre à Harlem.

18 septembre 1968 Le *New York Times* publie une lettre ouverte de protestation contre l'interdiction faite au Théâtre Laboratoire d'entrer sur le territoire américain suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du pacte de Varsovie – empêchant ainsi la tournée prévue du Théâtre Laboratoire aux États-Unis.

Cette lettre, intitulée « Grotowski Invades Czechoslovakia! [Grotowski envahit la Tchécoslovaquie !] », est la transcription d'un télégramme envoyé le 13 septembre aux autorités culturelles et politiques, à l'initiative de Richard Schechner et signé par la plupart des grands noms du théâtre américain, dont 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.

Automne 1968 Publication de l'entretien avec Grotowski réalisé Richard Schechner, Theodore Hoffman, Jacques Chwat à l'issue du stage de novembre 1967, sous le titre « An Interview with Grotowski [Entretien avec Grotowski] », dans *TDR*, vol. 13, n°1.

Juin – juillet 1968 Premières performances de *Dionysus in '69*, d'après les Bacchantes d'Euripide, dirigée par Schechner avec The Performance Group, au Performing Garage.

Août – septembre 1968 Financé par la Fondation Ford, Schechner entreprend un voyage en Amérique Latine, accompagné par Joanne Pottlitzer, pour y observer le théâtre latino-américain.

De ce voyage résultera un numéro de *TDR*, vol. 14, n°2, dédié au théâtre latino-américain.

Octobre 1968 The Performance Group est invité à jouer une performance intitulée *Out in the Aisles [Dans les allées]* au Fillmore East, dans le cadre d'un événement au profit du *Columbia Legal Defense Fund*, aux côtés notamment du Living Theatre, de l'Open Theatre, du Bread and Puppet Theatre, et du The New York Free Theatre.

Suite à une intervention de Julian Beck, scandant « FREE THEATRE », le théâtre est pris d'assaut par les spectateurs. Choqués par l'écart entre leurs intentions pacifiques et la violence de la réaction du public, les membres de The Performance Group décident par vote de ne pas jouer devant cette foule qu'il considère comme « fasciste ».

Richard Schechner relatera ces faits dans « Speculations on Radicalism, Sexuality, &

- Performance [Spéculations sur le radicalisme, la sexualité et la performance] », dans *TDR*, vol. 13, n°4.
- 1969 Publication du livre de Richard Schechner, *Public Domain : Essays on the Theatre [Domaine public : Essais sur le théâtre]*, collection d'essais dans lesquels Schechner fait un bilan critique du système théâtral américain et de ses propres travaux.
- Publication du livre de Victor Turner, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure [Le processus rituel : structure et anti-structure]*, dans lequel Victor Turner commence à étudier en profondeur les questions de « liminalité » et de « *communitas* ».
- Été 1969 Richard Schechner abandonne la direction de *TDR*, pour se consacrer davantage à son travail théorique et à la pratique théâtrale avec The Performance Group.
- Erika Munk devient directrice de *TDR*.
- Septembre 1969 Victor Turner commence à enseigner à l'Université de Chicago, où il rejoint le Comité sur la pensée sociale [*Committee on Social Thought*], au sein duquel se trouvent notamment Saul Bellow, Hannah Arendt et Harold Rosenberg.
- 1-25 septembre 1969 À l'invitation de Jovan Ćirilov, The Performance Group se rend au troisième Festival International de Théâtre de Belgrade (BITEF), où il joue pour la toute dernière fois *Dionysus in '69*.
- Eugenio Barba et l'Odin Teatret sont également présents pour y présenter *Feraï*, et Grotowski est invité d'honneur et membre du jury du Festival : c'est le seul moment historique où Grotowski, Barba et Schechner ont été tous les trois réunis.
- En tant que membre du jury, Grotowski montre son intransigeance envers *Dionysus in '69* – ainsi qu'envers la majeure partie des expériences théâtrales de l'avant-garde internationale.
- Suite à ce festival, The Performance Group travaille pendant un mois de résidence à Boka Kotorska, sur le développement du spectacle *Makbeth*.
- 20 novembre 1969 Premières performances de *Makbeth*, d'après Shakespeare, dirigée par Richard Schechner avec The Performance Group.
- 1969-1972 Edith Turner fait du travail de terrain parmi les pèlerins au Mexique et en Irlande.
- Janvier 1970 Face à l'hétérogénéité de base de The Performance Group, partagé entre le désir de devenir une communauté et l'ambition de devenir un théâtre professionnel, le groupe se divise en deux.
- Une partie du groupe continue de travailler avec Richard Schechner ; les autres membres du groupe, dirigés par William Finley, tentent de leur côté de nouvelles expériences, en se partageant le Performing Garage.
- 22 mars 1970 Parution du film *Dionysus in '69*, réalisé par Brian de Palma, à New York.
- Mars 1970 Richard Schechner fait passer des auditions pour recruter de nouveaux comédiens et reprendre le travail avec The Performance Group. Il exige de la part des comédiens qu'ils aient suivi un entraînement stanislavskien, reconnaissant cette formation comme une formation de base et une garantie de sérieux face au dilettantisme de nombreux acteurs de l'Off-Off-Broadway.
- C'est ce nouveau groupe qui créera le prochain spectacle de The Performance Group : *Commune*.

- Juillet – août 1970 Grâce au soutien de la Fondation Rockefeller, The Performance Group s'installe en résidence à l'Université de New Paltz, pour y préparer le spectacle *Commune*.
- En échange, The Performance Group organise des ateliers avec les étudiants de l'université. Ces échanges avec les étudiants et répétitions publiques auront une forte influence sur la structure du spectacle – qui constituera une réflexion ainsi qu'une mise en garde sur la question de la « communauté », en traitant notamment de la Communauté de Charles Manson.
- 24 mai 1971 Michael Kirby devient directeur de *TDR*, ce qui s'accompagne à nouveau d'un changement de l'équipe éditoriale.
- Ce passage de la direction d'Erika Munk à Michael Kirby est très mouvementé, et donne lieu à un échange de lettres ouvertes dans *The New York Times* : « End of *The Drama Review* ? [La fin de *The Drama Review*?] », le 21 février 1971 ; et « Not the End of *The Drama Review* ? [Pas la fin de *The Drama Review* ?] », le 28 février 1971.
- Sous la direction de Michael Kirby, *TDR* attaque la critique théâtrale, en cherchant à déconstruire les catégories esthétiques et théâtrales, mais aussi culturelles et politiques.
- Avril 1971 Publication de l'article de Richard Schechner, « Actuals: Primitive Ritual and Performance Theory [Actuels : Rituel primitif et théorie de la performance] », *Theatre Quarterly*, vol. 1, n°2, un texte fondamental dans l'élaboration de la théorie de la performance, dans lequel Schechner s'appuie sur les travaux de Claude Lévi-Strauss et de Mircea Eliade pour interroger les notions de participation et de communauté en lien avec le théâtre et le rituel.
- 1971 – 1972 Grâce à Porter McCray, le directeur de la Fondation Rockefeller, Richard Schechner et Joan MacIntosh font un long voyage de terrain en Asie, où ils observent 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.
- Ces observations auront un grand impact dans la pratique théâtrale de Richard Schechner, principalement dans la conscience de la nécessité d'un entraînement psycho-physique rigoureux.
- Pendant ce temps, Richard Schechner confie à Elizabeth LeCompte la direction de la performance *Commune*.
- Novembre 1972 Premières performances de *The Tooth of Crime [La Dent du crime]*, d'après Sam Shepard, dirigée par Schechner avec The Performance Group.
- 1973 Publication du livre de Richard Schechner, *Environmental Theatre [Le Théâtre environnemental]*, réexaminant son travail pratique avec The Performance Group et mettant en forme une théorie du « théâtre environnemental ».
- 1974 Publication du livre de Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors : Symbolic action in Human Society [Drames, terrains et métaphores : L'action symbolique dans la société humaine]* – ainsi que de son article « Liminal to Liminaloid, 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, dans lequel Turner forge le mot « liminoïde ».
- 24 août – 1er septembre 1974 Victor Turner, avec le soutien de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research [Fondation Wenner-Gren pour la recherche anthropologique], organise une conférence de neuf jours au château du Burg Wartenstein, en Autriche, intitulée « Secular Rituals Considered: Prolegomena Toward a Theory of Ritual, Ceremony and Formality [Les rituels séculiers

considérés : Prolégomènes en vue d'une théorie du rituel, de la cérémonie et de la formalité] », à laquelle participent notamment Erving Goffman, Jack Goody, Sally Moore, Barbara Myerhoff et Terence Turner.

- Décembre 1974 Publication de l'article de Richard 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. Cet article inspirera le titre de l'un des ouvrages les plus importants de Victor Turner : *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play [Du Rituel au théâtre : Le sérieux humain du jeu]*, publié en 1982.
- 1975 Début de la formation du Wooster Group et de l'éviction progressive de Schechner du groupe.
- La plupart des membres du groupe commencent à diriger leurs propres projets – notamment Spalding Gray et Elizabeth LeCompte, qui créeront notamment la trilogie *Three Places in Rhode Island : Sakonnet Point, Rumstick Road, Nayatt School*.
- 1975 Premières performances de *The Marilyn Project*, d'après David Gaard, et de *Mother Courage and Her Children [Mère Courage et ses enfants]*, d'après Bertolt Brecht, dirigés par Schechner avec The Performance Group.
- 1976 The Performance Group fait une tournée en Inde avec *Mother Courage and Her Children*, pendant laquelle les acteurs du groupe tissent des relations avec des maîtres du théâtre indien et participent à des trainings de *kathakali* au Kerala, dans le sud de l'Inde.
- Richard Schechner assiste à des fragments la *Ramlila* de Ramnagar.
- 1976 / Printemps 1977 Alors qu'il se trouve à New York où il doit introduire une conférence de Clifford Geertz à la Columbia University, Victor Turner téléphone à Richard Schechner pour lui proposer de prendre un verre après la conférence pour faire connaissance.
- Les deux hommes sont déjà familiers des travaux l'un de l'autre, mais ne se sont jamais rencontrés. Cette rencontre marque le début d'une profonde amitié intellectuelle et humaine entre Victor Turner et Richard Schechner, qui aura une influence profonde et durable sur leurs travaux respectifs. Par ailleurs, Victor Turner invite Richard Schechner à participer au congrès « *Cultural Frames and Reflections: Ritual, Drama, and Spectacle [Cadres et réflexions culturels : Rituel, théâtre et spectacle]* » qu'il organise quelques mois plus tard au château de Burg Wartenstein, en Autriche.
- 1977 Premières performances de *Ædipus*, d'après Sénèque, dirigée par Richard Schechner avec The Performance Group.
- 27 août – 5 septembre 1977 Victor Turner, avec le soutien de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research [Fondation Wenner-Gren pour la recherche anthropologique], organise une conférence de dix jours au château du Burg Wartenstein, en Autriche, intitulée « *Cultural Frames and Reflections: Ritual, Drama, and Spectacle [Cadres et réflexions culturels : Rituel, théâtre et spectacle]* ».
- Outre Victor et Edith Turner, à cette conférence participent notamment Barbara Babcock, Paul Bouissac, John MacAloon, Barbara Myerhoff, Jerome Rothenberg et Richard Schechner, que Victor Turner a convié en le rencontrant à New York quelques mois plus tôt.
- Cette conférence internationale, qui fut considérée comme une forme de « performance » en elle-même, aura d'importantes conséquences dans la pratique et la pensée de chacun des participants.
- Septembre 1977 Victor et Edith Turner déménagent à Charlottesville, en Virginie, où Victor Turner commence à

enseigner à la University of Virginia. Il y enseignera jusqu'à sa mort, en 1983.

- 4-7 juin 1978 Richard Schechner participe au symposium international de l'ITI (International Theatre Institute), à Varsovie et Grzegorzewice, organisé à l'initiative de Grotowski et intitulé « L'art du débutant [The Art of the Beginner] ».
- À cette occasion, Grotowski prononce une conférence qui servira de base à la première déclaration officielle du projet du Théâtre des Sources.
- Été 1978 Richard Schechner organise un atelier intensif d'été de deux semaines au Performing Garage, soutenu par la New York University, auquel participent Victor et Edith Turner, Barbara Myerhoff, Erving Goffman, Alexander Alland et vingt-sept étudiants en théâtre et en anthropologie.
- C'est au cours de cet atelier que Victor et Edith Turner conçoivent leur idée d'« ethnologie performative ».
- 1979 Premières performances de *The Balcony* [*Le Balcon*], d'après Jean Genet, dirigée par Schechner avec The Performance Group.
- 1979 – 1980 Edith Turner fait du travail de terrain sur les sanctuaires en Israël, en Inde et au Sri Lanka ; ainsi que sur le Carnaval de Rio.
- 1980 Clôture du Free Southern Theater.
- 1980 Edith Turner reçoit une Maîtrise en littérature anglaise à l'Université de Virginie. Le titre de son travail est : *The Mysterious Duke: Shakespeare in the Light of Liminality* [*Le Duc mystérieux : Shakespeare à la lumière de la liminalité*].
- 1980 À l'instigation de Richard Schechner et de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, qui enseignait jusqu'ici au Department of Folklore and Folklife [Département du folklore et de la culture populaire] de la NYU, le Graduate Department of Drama [Département de Théâtre] de la New York University (NYU) change de nom et de direction, pour devenir le Department of Performance Studies [Département de *Performance Studies*].
- Ce changement de nom marque officiellement et historiquement une transformation préparée pendant plus d'une décennie, notamment par Richard Schechner et par les travaux menés par l'équipe éditoriale de *TDR*.
- Cette date marque un tournant essentiel dans l'histoire du développement des *performance studies*.
- 1980 Richard Schechner quitte The Performance Group – qui devient alors The Wooster Group, dirigé par Elizabeth LeCompte, avec notamment Jim Clayburgh, Willem Dafoe, Spalding Gray, Peyton Smith, Kate Valk et Ron Vawter.
- Depuis 1975, Schechner a progressivement été évincé du groupe : les travaux de The Performance Group ont déjà commencé à changer de direction – et seront rétroactivement attribués au Wooster Group, qui restera installé dans le Performing Garage., et y développera son propre travail.
- Décembre 1980 Schechner donne une conférence au Mickery Theatre à Amsterdam, intitulée « The Rise and fall of the (American) avant-garde [L'Essor et la chute de l'avant-garde (américaine)] ».
- Cette conférence sur le déclin des avant-gardes et l'échec de leur transmission donnera lieu à un

article publié l'année suivante dans *Performing Arts Journal*, vol. 5, n°2, intitulé « The Decline and Fall of the (American) Avantgarde : Why It Happened and What We Can Do about It [Le déclin et la chute de l'avant-garde (américaine) : Pourquoi c'est arrivé et ce que nous pouvons faire pour y remédier] », qui lui-même sera repris et modifié en 1982 dans le livre de Richard Schechner, *The End of Humanism: Writings on Performance [La Fin de l'humanisme : Écrits sur la performance]*.

- 1981 Edith Turner fait du travail de terrain sur le théâtre japonais, et sur les rituels Yaqui.
- 1981 Premières performances de *The Red Snake*, d'après Michael McClure, au Public Theatre, à New York ; et de *Richard's Lear*, d'après Shakespeare, à l'Université du Wisconsin, toutes deux dirigées par Richard Schechner en dehors de The Performance Group.
- 1981 – 1982 Turner et Schechner organisent une série de trois sessions de conférences intitulées « World Conferences on Ritual and Performance [Conférences Mondiales sur le Rituel et la Performance] », avec le soutien de la Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research [Fondation Wenner-Gren pour la recherche anthropologique].
- Richard Schechner affirme que ces conférences ont largement contribué à forger ses idées de ce que pourraient devenir les *performance studies*.
- Parmi les participants à ces conférences se trouvaient 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.
- 19-28 novembre 1981 Première « World Conference on Ritual and Performance », à Pascua Pueblo et au Oracle Conference Center, en Arizona, portant sur la danse du cerf et les rituels Yaqui.
- 19-24 mai 1982 Deuxième « World Conference on Ritual and Performance », à New York, portant sur les arts performatifs asiatiques, et plus particulièrement sur le théâtre japonais contemporain. Cette conférence est ouverte par une « cérémonie de bienvenue » dirigée par Kim Keum-Hwa, un chaman coréen.
- 23 août – 1er septembre 1982 Troisième et dernière « World Conference on Ritual and Performance », à New York, intitulée « International Symposium on Theatre and Ritual [Symposium International sur le Théâtre et le Rituel] ».
- 12-14 novembre 1982 Victor Turner participe à 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].
- Il y prononce une conférence intitulée « Body, Brain, and Culture [Corps, cerveau et culture] », dans laquelle il avoue devoir remettre en question le présupposé selon lequel « tout comportement humain est le produit du conditionnement social », à la lumière des récentes découvertes en éthologie, en biologie et en neurobiologie. Il revient notamment sur l'importance du colloque intitulé « La Ritualisation du comportement chez les animaux et l'homme [*Ritualization of Behavior in Animals and Man*] », organisé par Sir Julian Huxley en 1965, dans le développement de sa réflexion.
- Cette conférence, prononcée peu avant sa mort, constitue une « leçon testamentaire » et un retour critique sur son propre travail, ainsi qu'un appel à prendre en compte les fondations biologiques et neurologiques du rituel et de la performance.
- Le texte de cette performance sera publié en 1983 sous le titre « Body, Brain, and Culture

- [Corps, cerveau et culture] », *Zygon : Journal of Religion & Science*, vol. 18, n°3, puis repris dans le recueil de textes publié par Richard Schechner après sa mort, en 1986, *The Anthropology of Performance [L'Anthropologie de la performance]*.
- 1982 Publication du livre de Victor Turner, *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play [Du Rituel au théâtre : Le sérieux humain du jeu]*, fortement influencé par les « World Conferences on Ritual and Performance » – et dont le titre est tacitement emprunté à l'article de Richard 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] ».
- Publication de l'article d'Edith et Victor Turner, « Performing Ethnography [Performer l'ethnographie] », *TDR*, vol. 26, n°2.
- Publication du livre de Richard Schechner, *The End of Humanism: Writings on Performance [La Fin de l'humanisme : Écrits sur le performance]*.
- 1982 Premières performances de *Cherry Ka Bagicha [The Cherry Orchard / La Cerisaie]*, d'après Anton Tchekhov, dirigée par Richard Schechner, avec la Repertory Company of the National School of Drama [Compagnie de répertoire de l'École nationale d'art dramatique], à New Delhi.
- 1983 Publication de l'article de Victor Turner, « Body, Brain, and Culture [Corps, cerveau et culture] », *Zygon : Journal of Religion & Science*, vol. 18, n°3.
- Publication du livre de Richard Schechner, *Performative Circumstances : From the Avantgarde to Ramlila [Circonstances Performatives : De l'Avant-garde à la Ramlila]*, dans lequel il développe ses réflexions sur la *Ramlila*.
- 18 décembre 1983 Mort de Victor Turner, d'une crise cardiaque, à Charlottesville, en Virginie.
- Après les funérailles dans une église de Charlottesville, une deuxième cérémonie est organisée en forme de rite de passage, pendant lequel sont lus des extraits du *Seigneur des Anneaux*, puis Edith Turner se retire dans une hutte d'isolement construite dans le sous-sol de leur maison, où elle laisse libre cours à son chagrin pendant que les autres personnes présentent dansent, chantent, boivent et racontent des histoires obscènes pour l'inciter à rejoindre la fête et les vivants.
- Cette cérémonie, inspirée des rites Ndembu, constitue une forme d'ethnologie performative, et un véritable rite de passage pour marquer le départ de Victor Turner.
- 1984 Edith Turner devient Chargée de cours à l'Université de Virginie.
- 1985 Edith Turner fait du travail de terrain sur les rites de guérison afro-américains.
- 1985 Publication posthume du livre de Victor Turner édité par Edith Turner, *On The Edge of the Bush : Anthropology As Experience [À la lisière de la brousse : L'Anthropologie comme expérience]*.
- Publication du livre de Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology [Entre Théâtre et anthropologie]*.
- 1985 Peggy Phelan commence à enseigner au Department of Performance Studies.
- 1986 Edith Turner fait du travail de terrain sur les rituels Yaqui et sur les Civil War reenactments (jusqu'en 1987).

- 1986 Richard Schechner redevient directeur de la revue *TDR*, à laquelle il adjoint le sous-titre *The Journal of Performance Studies*, en faisant ainsi l'organe officiel de diffusion des *performance studies*.
- 1986 Publication du recueil de textes de Victor Turner, publié par Richard Schechner après sa mort, en 1986, *The Anthropology of Performance [L'Anthropologie de la performance]*.
- 1987 Edith Turner fait du travail de terrain sur le chamanisme coréen.
- 1987 Publication du livre d'Edith Turner, *The Spirit and the Drum : A Memoir of Africa [L'Esprit et le Tambour : Un Mémoire d'Afrique]*.
- 1988 Richard Gough fonde le Centre for Performance Research (CPR) au Pays de Galles.
- Le CPR organisera une série de conférences intitulées « Points of Contact [Points de Contact] », dont le titre est emprunté à l'introduction du livre de Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology [Entre Théâtre et anthropologie]*.
- La première de ces conférences, « Theatre, Anthropology and Theatre Anthropology [Théâtre, anthropologie, et anthropologie théâtrale] », a pour objectif de discuter dans une perspective scientifique les relations entre ces différentes disciplines, et d'interroger la légitimité de l'anthropologie théâtrale.
- Avril – juin 1989 Richard Schechner travaille à Shanghai, avec le Shanghai People's Art Theatre [Le Théâtre d'Art du Peuple de Shanghai], sur la 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 est évacué le 8 juin et rapatrié aux États-Unis.
- Les participants chinois du projet termineront le travail, qui sera joué dix fois avant d'être interdit par les autorités.
- 1990 Publication du livre édité par Richard Schechner et Willa Appel, *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual [Par des moyens performatifs : Études interculturelles du théâtre et des rituels]*, basé sur les « World Conferences on Ritual and Performance » organisées avec Victor Turner.
- 1990 Pour fêter les dix ans du *Department of Performance Studies* à la NYU, les étudiants organisent une conférence intitulée « *Performance Studies international (PSi)* », à laquelle participent plus d'une centaine de personnes.
- Cette conférence donnera naissance, à partir de 1995, à des conférences annuelles qui rassembleront de plus en plus de participants internationaux, et seront un outil important de la diffusion des *performance studies*.
- 1990 Création du Prix Victor Turner par la *Society for Humanistic Anthropology* [Société d'Anthropologie Humaniste].
- 1990 Publication de la traduction par Gérard Guillet de l'ouvrage de Victor Turner, *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*.
- Février 1991 Richard Schechner organise une conférence internationale sur la performance interculturelle,

dans le style des « World Conferences on Ritual and Performance » de Victor Turner, à la villa de la Fondation Rockefeller à Bellagio, en Italie, avec une vingtaine d'artistes et universitaires.

Cette conférence sera importante pour définir le champ des *performance studies*, et servira d'inspiration pour les conférences annuelles de « *Performance Studies international (PSi)* ».

- 1991 Richard Schechner fonde une nouvelle compagnie théâtrale à New York, East Coast Artists (ECA), avec laquelle il commence à travailler sur les *rasaboxes*, une méthode de *training* des performeurs fondée sur une forme d'« athlétisme émotionnel » et inspirée du *Nātya-shāstra*, un traité antique de la performance indienne.
- 1992 Publication du livre d'Edith et Victor Turner, *Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols [Ouvrir la Voie : Les Marques de passage dans l'exploration des symboles]* ; et du livre d'Edith Turner, *Experiencing Ritual: A New Interpretation of African Healing [Faire l'Expérience du rituel : une nouvelle interprétation de la guérison africaine]*.
- Août 1992 Premières performances de *Ma Rainey's Black Bottom [Le Blues de Ma Rainey]*, d'après August Wilson, dirigée par Richard Schechner, au Grahamstown Festival, en Afrique du Sud.
- 1993 Edith Turner fait du travail de terrain sur les rituels des Saami de la Péninsule de Kola.
- 1993 Premières performances de *Faust/Gastronome*, dirigée par Richard Schechner avec les East Coasts Artists.
- 1993 Publication du livre de Richard Schechner, *The Future of Ritual – Writings on Culture and Performance [Le Futur du rituel – Écrits sur la culture et la performance]*.
- 1995 Edith Turner fait du travail de terrain sur la famine en Irlande.
- 1995 Première conférence annuelle de « *Performance Studies international (PSi)* » à la New York University, intitulée « *The Future of the Field [Le Futur du champ]* », à laquelle assistent plus de cinq cents participants internationaux.
- Cette conférence donnera lieu en 1998 à la publication d'un ouvrage édité par Peggy Phelan et Jill Lane, *The Ends of Performance [Les Fins de la performance]*.
- Les réunions annuelles de PSi, aux États-Unis, en Europe et en Asie, seront des outils essentiels de dissémination des *performance studies*.
- 1995 – 1996 Schechner dirige une adaptation de l'*Oresteia* d'Eschyle, à Taipei, la capitale de Taïwan, en collaboration avec le Contemporary Legend Theatre.
- La trilogie est jouée en plein air, dans le style du *jīngjù* (souvent maladroitement appelé « Opéra de Pékin »).
- 1996 Le Centre for Performance Research (CPR) lance son journal, *Performance Research (PR)*.
- 1996 Publication du livre d'Edith Turner, *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]*.
- 1996 Deuxième conférence annuelle de PSi (Performance Studies international) à la Northwestern University à Evanston, Illinois.

La Northwestern University constitue une branche plus textualiste des *performance studies*, fondée moins sur l'approche théâtrale et rituelle comme à la NYU, que sur l'étude du langage, de la communication et de l'anthropologie urbaine, sous l'influence de Dwight Conquergood.

- 1996 Edith Turner fait du travail de terrain parmi les groupes chrétiens aux États-Unis.
- 1996 Rachel Bowditch, membre des East Coast Artists, fonde The Vessel [Le Vaisseau], une compagnie visant à explorer des intersections innovantes entre le théâtre physique et immersif, l'installation, la danse, les arts visuels et les technologies multi-média.
- 1997 Publication du livre édité par Richard Schechner et Lisa Wolford, *The Grotowski Sourcebook*.
- 1997 Premières performances de *Three Sisters [Les Trois Sœurs]*, d'après Anton Tchekhov, dirigée par Richard Schechner, avec les East Coast Artists, à New York.
- 1998 Publication du livre édité par Peggy Phelan et Jill Lane suite à la conférence annuelle de PSi en 1995, *The Ends of Performance [Les Fins de la performance]*.
- 1998 À partir de 1998, les membres d'East Coast Artists (notamment Michele Minnick et Paola Murray Cole) commencent à développer et à transmettre les *rasaboxes* dans des ateliers pratiques, notamment à la New York University au cours d'ateliers d'été, ainsi que dans des séminaires, conférences et colloques internationaux.
- Avril 2000 Schechner donne une conférence à propos de *rasaboxes*, à l'Université Concordia, accompagné par Michele Minnick et Paula Murray Cole qui font une démonstration des *rasaboxes*.
- 2000 Schechner assiste à nouveau à des fragments de la *Ramlila* à Ramnagar.
- 2000 Premières performances de *Hamlet*, d'après Shakespeare, dirigée par Richard Schechner avec les East Coast Artists.
- Automne 2001 Publication de l'article de Richard Schechner, « Rasaesthetics », *TDR*, vol. 45, n°4, dans lequel il théorise les relations entre les *rasaboxes*, le *Nāṭya-shāstra*, et les découvertes récentes de la neurobiologie sur le système nerveux entérique.
- 2002 Premières performances de *Waiting for Godot [En attendant Godot]*, d'après Samuel Beckett, dirigée par Richard Schechner avec les East Coast Artists.
- 2002 Publication du livre de Richard Schechner, *Performance Studies : An Introduction [Performance studies : une introduction]*, construit à partir de nombreux de ses précédents écrits, et qui constitue un manuel et une porte d'entrée essentielle dans les *performance studies*.
- 2002 Schechner reçoit le « Prix Jay Dorff pour l'ensemble de ses réalisations, décerné par Performance Studies International [*Jay Dorff Lifetime Achievement Award of Performance Studies International*] ».
- 2003 Premières performances de *YokastaS*, une pièce écrite par Saviana Stanescu et Richard Schechner et dirigée par Richard Schechner, avec les East Coast Artists.
- Novembre –
décembre 2003 Premières performances de *POOR THEATRE – A Series of Simulacra [THÉÂTRE PAUVRE – Une Série de simulacres]*, du Wooster Group, au Performing Garage, une performance dans laquelle le Wooster Group confronte l'héritage et l'influence du travail de Grotowski et du Théâtre Laboratoire.

- 2004 Publication du livre de Richard Schechner, *Over, Under, and Around: Essays in Performance and Culture [Par-dessus, par-dessous et autour : Essais sur la performance et la culture]*.
- Mars 2005 Fondation du « Richard Schechner Center for Performance Studies [Centre Richard Schechner pour les *performance studies*] » à la Shanghai Theatre Academy [Académie de Théâtre de Shanghai].
- 2005 Premières performances de *Yokasta Redux*, dirigée par Richard Schechner, avec les East Coast Artists.
- 2006 Premières performances de *Timbuktu*, d'après Paul Auster et Saviana Stanesco, dirigée par Richard Schechner avec les East Coast Artists.
- 2007 Premières performances en mandarin de *Hamlet : That is the Question [Hamlet : Telle est la question]*, d'après Shakespeare, dirigée par Richard Schechner, à Shanghai.
- 2007 Le « Richard Schechner Center for Performance Studies » de la Shanghai Theatre Academy commence la publication de *TDR/China*, branche chinoise de la revue *TDR*, à raison de deux publications par an.
- 2009 Premières performances de *Swimming to Spalding [Nager vers Spalding]*, un monologue écrit et joué par Lán Amaris et dirigé par Richard Schechner, et constituant un hommage et un commentaire aux travaux de Spalding Gray, acteur de The Performance Group puis du Wooster Group.
- 20 juillet – 7 août 2009 Schechner dirige un « Performance Workshop [Atelier de Performance] » à la New York University.
- L'ensemble du processus est entièrement filmé par le réalisateur Matt Bockelman, qui collabore avec les East Coast Artists depuis 2004. Le film est intitulé *Richard Schechner : Communitas*.
- 2009 Performances en mandarin de *Hamlet : That is the Question [Hamlet : Telle est la question]*, d'après Shakespeare, dirigée par Richard Schechner, à Wrocław.
- 2011 Premières performances de *Imagining O [Imaginer O]*, un montage entre des fragments d'*Histoire d'O* de Pauline Réage et des monologues d'Ophélie dans *Hamlet*, de Shakespeare, dirigée par Richard Schechner avec les East Coast Artists.
- La performance sera fréquemment retravaillée et connaîtra de nouvelles versions, notamment en 2012 et 2014.
- 2012 Publication du livre d'Edith Turner, *Communitas : The Anthropology of Collective Joy [Communitas : L'Anthropologie de la joie collective]*.
- 2015 Publication du livre de Richard Schechner, *Performed Imaginaries [Imaginaires Performés]*.
- 18 juin 2016 Mort d'Edith Turner.
- En son honneur seront créés 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*] ».

- 2-7 juillet 2019 Richard Schechner participe comme conférencier et comme témoin à la résidence *Focus Workcenter* du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards au Théâtre de la Ville, à Paris.
- Il y participe notamment à une table ronde avec Antonio Attisani, Kris Salata, Thomas Richards et Mario Biagini.
- Il écrira sur cette semaine de résidence un article qui sera publié en octobre 2021, sous le titre « Oh, I Know I've Been Changed [Oh, je sais que j'ai été changé] », *Theatre Research International*, vol. 46, n°3.
- 31 décembre 2023 Publication (attendue) d'un livre édité par Rachel Bowditch, Michele Minnick et Paula Murray Cole : *The Rasaboxes Sourcebook: Theory, Performer Training, and Practice* [Le Livre de référence des rasaboxes : Théorie, training des performeurs et pratique].

IV – L'ARBORESCENCE GROTOWSKIENNE : RACINES, BRANCHAGES ET POLLINISATION [1969 - ?]

A. LE PARATHÉÂTRE, OU LA QUÊTE DE LA LIMINALITÉ [1969 – 1977]

- 22 février 1969 Grotowski prononce sa conférence intitulée « Réponse à Stanislavski [*Reply to Stanislavski*] » à la Brooklyn Academy of Music, à New York.
- Tout en reconnaissant l'influence essentielle de Stanislavski sur son propre travail théâtral, dans cette conférence, Grotowski commence à préparer sa « sortie du théâtre ».
- 10 septembre 1970 Publication, dans la presse polonaise, notamment dans les journaux *Słowo Polskie*, *Sztandar Młodych* et *Przekrój*, d'une lettre ouverte de Grotowski intitulée « Proposition de collaboration [*Propozycja współpracy*] », invitant les jeunes (non nécessairement acteurs) à participer aux expériences du Théâtre Laboratoire.
- Plus de trois cents personnes répondent à cette invitation. Soixante-dix d'entre elles seront sélectionnées sur la base de leurs candidatures et invitées à Wrocław pour une rencontre avec Grotowski et Teo Spsychalski, en novembre 1970. À l'issue de ce processus de sélection, un groupe de neuf personnes sera constitué pour commencer le travail sur la nouvelle étape de la recherche du Théâtre Laboratoire : le « parathéâtre ».
- 2-6 novembre 1970 Suite à la « Proposition de collaboration » publiée par Grotowski dans la presse polonaise en septembre, soixante-dix candidats sont invités à Wrocław pour y passer des auditions dirigées par Grotowski et Teo Spsychalski.
- Après les auditions, neuf personnes sont choisies pour travailler avec Grotowski et Teo Spsychalski, pendant un an, sur les nouvelles expériences parathéâtrales du Théâtre Laboratoire : Bruno Chojak, Zbigniew Kozłowski, Ryszard Gizowski, Wiesław Hoszowski, Aleksander Lidtke, Marek Musiał, Małgorzata Niklasz, Wojciech Rawecki et Irena Rycyk.
- Entre 1971 et 1972, Bruno Chojak, Ryszard Gizowski, Marek Musiał, Małgorzata Niklasz et Wojciech Rawecki ont abandonné le projet.
- D'autres personnes sont également invitées à rejoindre la compagnie sans être passées par ces entretiens, notamment Jerzy Bogajewicz, Teresa Nawrot et Włodzimierz Staniewski.
- 12-14 décembre 1970 Série de rencontres publiques avec Jerzy Grotowski dans l'auditorium de l'hôtel de ville de New York et à la New York University (NYU).
- Dans ces rencontres, Grotowski annonce officiellement sa « sortie du théâtre », et le début d'une nouvelle phase de son travail, le « parathéâtre ».
- Les textes de ces conférences sont transcrits et publiés en anglais dans *TDR*, vol. 17, n°2, en juin 1973, sous les titres « Holiday [Jour saint] » et « Such as one is – whole [Tel qu'on est – tout entier] » ; puis rassemblées en français sous le titre *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973.
- Janvier – mai 1971 Début du travail concret sur le parathéâtre, avec les neuf personnes sélectionnées et les trois personnes invitées par Grotowski à rejoindre le travail.

- 23 mars 1971 Les autorités de Wrocław fournissent au Théâtre du Laboratoire une ferme abandonnée dans la forêt, près du village de Brzezinka. Ce lieu deviendra la principale « base » de travail du Théâtre Laboratoire pendant la période du parathéâtre et du Théâtre des Sources.
- Juin 1971 Répétitions de la deuxième version d'*Apocalypsis cum Figuris*, dans laquelle les bancs pour les spectateurs sont supprimés.
- 1er juillet 1971 Teresa Nawrot et Jerzy Bogajewicz rejoignent le Théâtre Laboratoire.
- 26 août – 12 septembre 1971 Performances d'*Apocalypsis cum figuris* à l'Odin Teatret, à Holstebro.
- 22 septembre – 10 octobre 1971 Performances d'*Apocalypsis cum figuris* à Varsovie.
- Octobre 1971 Teo Sychalski commence à diriger certains travaux de l'équipe du parathéâtre.
- 17-20 avril 1972 Grotowski dirige un séminaire dans le cadre du Théâtre des Nations à Paris, se terminant par une discussion publique au Théâtre Récamier.
- 2-7 juin 1972 Répétitions d'*Apocalypsis cum figuris*, au cours desquelles les costumes blancs sont abandonnés pour les vêtements quotidiens des acteurs du Théâtre Laboratoire, dans la continuation logique des expériences du parathéâtre.
- 29 août – 5 septembre 1972 Représentations d'*Apocalypsis cum figuris* dans le cadre des Olympiades culturelles accompagnant les Jeux olympiques de Munich.
- 11 octobre 1972 Grotowski participe au séminaire franco-polonais de l'abbaye de Royaumont, au nord de Paris, où il présente son projet du parathéâtre et du « Holiday ». François Kahn y assiste.
- Le texte de cette intervention sera publié sous le titre « Et le jour saint deviendra possible », dans *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, 1973.
- 15 novembre 1972 Fusion du groupe du parathéâtre (Jerzy Bogajewicz, Wiesław Hoszowski, Zbigniew Kozłowski, Aleksander Lidtke, Teresa Nawrot, Irena Rycyk, Włodzimierz Staniewski) avec certains des anciens membres du Théâtre Laboratoire (Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Antoni Jahołkowski, Zygmunt Molik, Andrzej Paluchiewicz, Teo Sychalski), qui jusqu'ici travaillaient séparément.
- 21-23 décembre 1972 Grotowski donne une conférence au Théâtre d'Orsay, à Paris, à l'invitation de Jean-Louis Barrault.
- Janvier – juin 1973 Un groupe de vingt stagiaires arrive au Théâtre Laboratoire, encadré par Teo Sychalski et Ludwik Flaszen, à Wrocław. Le groupe se réduit à cinq stagiaires après la phase de sélection.
- Parmi ces stagiaires se trouve Gabriel Arcand, qui retournera ensuite à Montréal, où il fondera le Groupe de la Veillée.
- 1-11 février 1973 Série de conférences Grotowski aux États-Unis, à New York et Los Angeles.
- 23 avril – 4 mai 1973 Conférences de Grotowski à l'Odin Teatret, à Holstebro ; au Théâtre Récamier, à Paris ; et à l'Université du Québec à Montréal.

- Juin 1973 À Brzezinka est organisée pour la première fois une activité parathéâtrale ouverte à des participants extérieurs, intitulée « *Pierwsza Święto* [Premier Holiday] ». Parmi les personnes extérieures invitées se trouve Jacek Zmysłowski, qui sera invité à rejoindre l'équipe du parathéâtre et deviendra l'un des « compagnons privilégiés » de Grotowski pendant la période du parathéâtre.
- 6 – 15 août 1973 Grotowski donne une série de conférences et de rencontres publiques à Wellington (Nouvelle-Zélande), Sydney et Melbourne (Australie), et Tokyo (Japon).
- 10-25 septembre 1973 Performances d'*Apocalypsis cum figuris* à l'église Saint Alphonse, à Philadelphia.
- 23 septembre 1973 Grotowski reçoit un doctorat *honoris causa* de l'université de Pittsburgh.
- 30 septembre – 14 octobre 1973 Dans un village isolé de Pennsylvanie a lieu une série d'activités théâtrales, le *Grotowski Special Project*, pendant huit jours. Ce projet donnera ensuite naissance au *Narrow Special Project*, dirigé par Grotowski pour un petit groupe de participants, et au *Large Special Project*, dirigé par Ryszard Cieślak et ouvert un nombre plus important de participants. Ces événements auront lieu en deux parties, d'abord avec un petit groupe de participants qui prépareront pendant un temps les activités parathéâtrales, qui sera ensuite rejoint par un groupe plus large pour les derniers jours de l'expérience.
- 12-18 novembre 1973 Performances d'*Apocalypsis cum figuris* à la Sainte-Chapelle, à Paris, dans le cadre du Festival d'Automne.
- 14 novembre 1973 Grotowski reçoit une récompense du National Museum of American History et de la Smithsonian Institution pour sa contribution au théâtre mondial.
- 20-30 novembre 1973 Grotowski, en collaboration avec Zygmunt Molik, Zbigniew Kozłowski, Aleksander Lidtke, Irena Rycyk et Włodzimierz Staniewski, dirige le *Narrow Special Project*, au château de Sainte-Suzanne, en Mayenne. À ces activités, qui ont lieu essentiellement dans la forêt entourant le château, participe François Kahn. Ryszard Cieślak dirige le *Large Special Project* à Saint-Maximin, dans le Var. Pendant ce temps, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka et Stanisław Scierski dirigent un stage pour les acteurs du théâtre américain La MaMa à Paris ; et Ludwik Flaszen dirige un stage de *Dialogues en groupe* à l'Université de Paris-Vincennes.
- 1er janvier 1974 Jacek Zmysłowski rejoint officiellement le Théâtre Laboratoire, où il deviendra l'un des membres les plus actifs de la recherche parathéâtrale. Il commencera par participer au *Narrow Special Project* et au *Special Project*, avant de diriger lui-même la plupart des activités parathéâtrales, notamment le *Mountain Project*, la *Veillée* [Czuwanie], la *Veillée Nocturne* [Nocne Czuwanie], puis de participer aux expéditions du Théâtre des Sources, tout en continuant de diriger le *Projet Terre* [Przedsięwzięcie Ziemia] et le projet *Voyage à l'Est* [Podróż na Wschód], à la lisière entre les années 70 et 80. Ces deux derniers projets parathéâtraux seront toutefois interrompus par son cancer.
- Janvier – juin 1974 Un groupe de trente-cinq stagiaires arrive au Théâtre Laboratoire, encadré par Teo Sychalski et Ludwik Flaszen, à Wrocław. Le groupe se réduit à huit stagiaires après la phase de sélection.

- 26 mars – 6 juin 1974 Le groupe du Théâtre Laboratoire se rend en Australie. Le voyage comprend des performances d'*Apocalypsis cum figuris* à Sydney ; une session du *Narrow Special Project*, dirigé par Grotowski en collaboration avec Zygmunt Molik, Zbigniew Kozłowski, Irena Rycyk, Włodzimierz Staniewski et Jacek Zmysłowski, pour neuf participants extérieurs, dans la région d'Armidale ; une session du *Large Special Project*, dirigé par Ryszard Cieślak pour vingt-deux participants, dans le Jackaroo Ranch, près de Dural ; des stages pour acteurs dirigés par Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Rena Mirecka et Stanisław Scierski.
- 4-8 juillet 1974 Conférences de Grotowski à São Paulo et Rio de Janeiro, au Brésil, organisées par le critique polono-brésilien Yan Michalski.
- Pendant son séjour au Brésil, Grotowski visite des lieux pour y préparer une éventuelle venue du Théâtre Laboratoire, pour y présenter *Apocalypsis cum figuris* et y diriger une session du *Special Project*. Ce projet ne verra toutefois pas le jour.
- 15-18 juillet 1974 Grotowski participe au colloque international organisé par l'UNESCO, à Paris, sur « L'artiste dans la société contemporaine ».
- 25 juillet 1974 À l'occasion du trentième anniversaire de la République populaire de Pologne, Grotowski est décoré de la Croix de Chevalier de l'Ordre de la Renaissance de la Pologne par le Conseil d'État.
- Début 1974 septembre Performances d'une nouvelle version d'*Apocalypsis cum figuris* à Wrocław.
- 20 novembre – 4 décembre 1974 Ryszard Cieślak dirige une session du *Special Project* à Brzezinka.
- Parmi les participants de cette session se trouve Leszek Kolankiewicz, qui en 1979 publiera un livre sur les activités liées à la « culture active » dans le travail du Théâtre Laboratoire : *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]*.
- 20 novembre – 1 décembre 1974 Premier stage de *Rencontres de travail [Spotkania warsztatowe]*, dirigé par Stanisław Scierski.
- Janvier – juin 1975 Un groupe de quarante stagiaires arrive au Théâtre Laboratoire, encadré par Teo Spychalski et Ludwik Flaszen, à Wrocław. Le groupe se réduit à huit stagiaires après la phase de sélection.
- Février 1975 Ryszard Cieślak dirige une session du *Special Project* à Brzezinka, avec un premier groupe de treize personnes pendant deux semaines, rejoint ensuite par un groupe de trente-deux personnes supplémentaires pour les deux derniers jours.
- Mars 1975 Ryszard Cieślak dirige une session du *Special Project* à Brzezinka, avec un premier groupe de quatorze personnes pendant deux semaines, rejoint ensuite par un groupe de cinquante-quatre personnes supplémentaires pour les deux derniers jours.
- Avril – mai 1975 Grotowski voyage aux États-Unis, au Canada et en Suède, où il donne une série de conférences internationales.
- 6 mai 1975 Grotowski reçoit le prix annuel de la ville de Wrocław.

- 11 juin 1975 Grotowski participe au symposium « Nouvelles tendances du théâtre contemporain » organisé dans le cadre de la Saison du Théâtre des Nations à Varsovie.
- 14 juin – 7 juillet 1975 À Wrocław a lieu l'Université de Recherches du Théâtre des Nations, un événement inspiré et dirigé par Grotowski, combinant des présentations de théâtre expérimental et d'avant-garde, des rencontres avec des artistes et créateurs, des ateliers pour acteurs et des activités parathéâtrales, et rassemblant plus de 5000 participants de 23 pays différents.
- Cette expérimentation à grande échelle constitue le point culminant de la période du parathéâtre. Parmi les invités se trouvent Jean-Louis Barrault, Eugenio Barba, Peter Brook, Joseph Chaikin, André Gregory, Luca Ronconi et Raymonde Temkine.
- En plus des activités parathéâtrales et des stages dirigés par les membres du Théâtre Laboratoire et des *Ruches [Ule/Beehives]* ont lieu des performances d'*Apocalypsis cum figuris* et des projections de films sur les activités du Théâtre Laboratoire ; un stage dirigé par Peter Brook ; des ateliers, des répétitions ouvertes, des « trocs », des projections de films et des conférences d'Eugenio Barba et des membres de l'Odin Teatret ; des consultations médicales avec le psychiatre Kazimierz Dąbrowski et le diététicien Jan Kwaśniewski ; ainsi que de nombreuses conférences et discussions publiques avec Eugenio Barba, Peter Brook, Luca Ronconi, Joseph Chaikin et Jean-Louis Barrault.
- François Kahn est invité à participer en tant que « guide » à une activité parathéâtrale dirigée par Włodzimierz Staniewski, et rencontre Jacek Zmysłowski pendant une session du *Special Project* à Brzezinka.
- 22 septembre – 24 novembre 1975 Dans le cadre de la Biennale de Venise, le Théâtre Laboratoire réalise un programme d'activités parathéâtrales appelé « Université de Recherches II », dans le prolongement de l'Université de Recherches du Théâtre des Nations à Wrocław.
- Cet événement comprend des conférences de Grotowski, des performances d'*Apocalypsis cum figuris*, des rencontres de travail avec des troupes de théâtre italiennes ; ainsi que des stages, des ateliers et des activités parathéâtrales dirigées par les membres du Théâtre Laboratoire, organisés principalement sur l'île de San Giacomo in Paludo, base de la compagnie pendant toute la durée de la Biennale.
- Cette présence du Théâtre Laboratoire à la Biennale de Venise donnera naissance à de nombreux groupes théâtraux dans la mouvance grotowskienne en Italie. C'est à cette occasion que se rencontrent Roberto Bacci, et Carla Pollastrelli.
- Après cet événement, Włodzimierz Staniewski quitte le Théâtre Laboratoire pour fonder plus tard Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice.
- À partir de cet événement, Grotowski commence à prendre de la distance envers les activités parathéâtrales, que les membres du Théâtre Laboratoire continuent sans lui, et commence à se tourner vers ce qu'il appellera le « Théâtre des Sources ».
- 1-29 février 1976 Grotowski voyage au Mexique, et donne des conférences à Mexico et Veracruz.
- 20 mars – 1er avril 1976 Teo Spychalski dirige un stage intitulé *Way of Silence* pour un groupe de cinq participants, à Ostrowina.
- 1er mai – 28 juillet mai 1976 Grotowski et les membres du Théâtre Laboratoire (notamment Ryszard Cieślak, Zygmunt Molik, Rena Mirecka, Antoni Jahołkowski, Elizabeth Albahaca, Irena Rycyk, Jacek Zmysłowski, Teo Spychalski) dirigent une série de stages et d'activités parathéâtrales à l'abbaye de La Tenaille, près de Saintes, en France.
- François Kahn y participe, ainsi que Jairo Cuesta, dont c'est le premier contact concret avec le

travail de Grotowski. Jairo Cuesta deviendra le « compagnon privilégié » de Grotowski pendant la période du Théâtre des Sources.

Pendant cet événement a lieu une série d'activités parathéâtrales intitulée *Vers un Mont Parallèle*, menée par Jacek Zmysłowski en collaboration avec Irena Rycyk et Zbigniew Kozłowski, qui inaugure la prochaine phase de la recherche, le *Mountain Project*.

Les expériences menées à La Tenaille marquent le début du basculement de l'intérêt de Grotowski vers le Théâtre des Sources.

- 8 mai 1976 À Cracovie, le cardinal Stefan Wyszyński condamne publiquement *Apocalypsis cum figuris* comme l'une des œuvres démoralisant la nation et portant préjudice à l'éthique du peuple polonais.
- Fin juillet 1976 Publication dans la presse polonaise d'annonces pour recruter de futurs participants au *Mountain Project*, dirigé par Jacek Zmysłowski.
- 21-28 septembre 1976 Grotowski participe au comité d'organisation du Festival BITEF / Théâtre des Nations, à Belgrade, auquel l'Odin Teatret présente *Come ! And the Day Will Be Ours*, à l'invitation de Jean Darcante.
- C'est à l'occasion de ce festival, pendant lequel Eugenio Barba est invité par Jean Darcante à diriger une session de travail avec des groupes de théâtre marginaux, que naîtra la formule du « Tiers Théâtre ».
- 27/28 septembre 1976 Première session d'une activité parathéâtrale intitulée *Veillée de Nuit [Nocne Czuwanie]*, une série d'actions dramatiques improvisées pendant plusieurs heures, en intérieur.
- Les *Veillées de nuit* constitue la première étape du *Mountain Project*, dirigé par Jacek Zmysłowski en collaboration avec Jairo Cuesta, François Kahn, Zbigniew Kozłowski, Irena Rycyk et Katharina Seyferth entre septembre 1976 et juin 1977 ; et donneront ensuite naissance à *La Veillée [Czuwanie]*, qui contrairement à la *Veillée de Nuit* se déroulera en extérieur, et avec un plus grand nombre de « guides » internationaux, notamment Sen Yamamoto et Rick Feyder.
- 25 octobre – 10 novembre 1976 Grotowski voyage au Canada où il donne une série de conférences.
- 16-19 novembre 1976 Grotowski voyage à Moscou, pour y participer à un séminaire international de théâtre. À Moscou, il rend visite à son ancien professeur de l'Institut d'État d'art théâtral de Moscou (GITIS), Yuri Zavadski.
- 16-29 novembre 1976 Réalisation du film *Acting Therapy*, documentant le travail de Zygmunt Molik, réalisé par le studio français Cinopsis.
- 20 décembre 1976 – 10 janvier 1977 Grotowski et sa mère Emilia voyagent en Inde et à Ceylan.
- Février – avril 1977 Les membres du Théâtre Laboratoire (notamment Ryszard Cieślak, Zygmunt Molik et Ludwik Flaszen) dirigent une série de stages à New York, à l'invitation d'André Gregory, le fondateur de la compagnie du Manhattan Project ; puis à Hamilton, au Canada, à l'invitation de Ryszard Nieoczym, le fondateur du Théâtre de l'Homme – Actors's Laboratorium, qui a rencontré Grotowski lors d'un voyage de neuf mois en Pologne, en 1971.
- Pendant ce temps, Teo Spychalski continue de diriger des activités parathéâtrales à Wrocław, Grodziec et Ostrowina.

- 30 avril 1977 Projection en avant-première du film réalisé par Jean-Marie Drot, *Grotowski ou ... Socrate est-il Polonais ?*, dans le cadre du Festival Mondial du Théâtre Universitaire de Nancy.
- Juin 1977 François Kahn vient en Pologne pour y rejoindre les activités parathéâtrales du Théâtre Laboratoire.
- 15 – 31 juillet 1977 Jacek Zmysłowski dirige le *Mountain Project*, composé de trois événements successifs : *La Veillée de Nuit [Nocne Czuwanie]*, une série d'actions dramatiques improvisées pendant plusieurs heures, en intérieur ; *Le Chemin [Droga]*, pendant lequel les participants sont conduits à travers la forêt jusqu'au château de Grodziec ; et *La Montagne de flammes [Góra Płomienie]*, qui après ce déconditionnement préparatoire constitue le point culminant du *Mountain Project*.
- François Kahn participe en tant que « guide » à ce projet.
- Août – novembre 1977 Les membres du Théâtre Laboratoire continuent de donner des stages pour acteurs internationaux, à Wrocław, à Berkeley, ainsi qu'au Centro per la Ricerca Teatrale à Milan. Ryszard Cieślak dirige des ateliers intitulés *Active Search* ; Stanisław Scierski des *Rencontres de travail* ; Ludwik Flaszen des *Méditations à voix haute* ; Zygmunt Molik des ateliers d'*Acting therapy*.
- 15 novembre 1977 Jacek Zmysłowski dirige la première d'une série de veillées, organisées dans le cadre de la première phase du *Projet Terre [Earth Project / Przedsięwzięcie Ziemia]* – qui ne dépassera toutefois jamais ce stade préliminaire, du fait de sa maladie.
- Il était également censé diriger le projet *Voyage à l'Est [Podróż na Wschód]*, au tout début des années quatre-vingt, ce qui sera également impossible.
- 20-27 novembre 1977 Grotowski organise une réunion à San Francisco sur son travail parathéâtral, puis dirige un stage parathéâtral à Portland.
- 1-20 décembre 1977 Premier voyage de Grotowski en Haïti, pendant lequel il rencontre l'anthropologue et ethnopsychiatre Louis Price Mars. Ce voyage annonce le début du Théâtre des Sources.

B. DU THÉÂTRE DES SOURCES [1976 – 1982] AU PROGRAMME *OBJECTIVE DRAMA* [DRAME OBJECTIF] [1983 – 1986] : L'INVENTION D'UNE TRADITION ORGANIQUE

- 1975 Après l'Université de Recherches du Théâtre des Nations à Wrocław et l'Université de Recherches II dans le cadre de la Biennale de Venise, Grotowski commence à remettre en question le travail mené pendant le parathéâtre : considérant que ces expériences à grande échelle manquent de rigueur et de précision, il commence à s'éloigner des projets parathéâtraux, et à retourner à un travail dirigé en petits groupes et sur le long terme, qui deviendra le Théâtre des Sources.
- 1-20 décembre 1977 Première expédition de Grotowski en Haïti, pendant laquelle il rencontre l'anthropologue Louis Price Mars. Ce voyage annonce le début du Théâtre des Sources.

- 28 mars – 10 avril 1978 Après avoir participé à une conférence à Lagos, au Nigeria, sur le rôle social du théâtre africain, Grotowski se rend à Ifé, le berceau du vaudou, dans le cadre de ses expéditions du Théâtre des Sources.
- 15 avril 1978 Dans le cadre de l'assemblée générale annuelle des membres du centre polonais de l'Institut international du Théâtre (ITI) à Varsovie, Grotowski donne une conférence, dans laquelle il s'exprime pour la première fois publiquement sur le projet du Théâtre des Sources.
- 19 avril 1978 Grotowski donne une conférence, intitulée « *Action is literal* [L'Action est littérale] » à la Fondation Kościuszko, à New York.
- Leszek Kolankiewicz établit une transcription de cette conférence, qui fut publiée en 1979 dans le journal polonais *Dialog*, n°9 ; puis traduite en anglais par Jennifer Kumiega, en 1985, dans les annexes de son ouvrage *The Theatre of Grotowski*.
- Mai 1978 Deuxième expédition de Grotowski en Haïti, pendant laquelle il donne une conférence sur ses explorations parathéâtrales au siège de l'Institut français à Port-au-Prince.
- Pendant ce temps, Stanisław Scierski et Zbigniew Cynkutis dirigent des stages à Munich ; Jacek Zmysłowski dirige des activités parathéâtrales à Gdańsk.
- 4-7 juin 1978 À l'initiative de Grotowski a lieu un symposium international de l'ITI (International Theatre Institute), à Varsovie et Grzegorzewice, intitulé « L'art du débutant [The Art of the Beginner] ». Parmi les participants internationaux figurent Richard Schechner, Louis Price Mars, le maître du *nō* Hideo Kanze, et le danseur de *kathakali* Krishnan Nambudri.
- À cette occasion, Grotowski prononce une conférence qui servira de base à la première déclaration officielle du projet du Théâtre des Sources, transcrite en 1979 par Leszek Kolankiewicz sous le titre *Errant vers un Théâtre des Sources [Wędrowanie za Teatrem Źródeł]* et publiée dans le journal polonais *Dialog*, n°11 ; puis traduite en anglais par Jennifer Kumiega, en 1985, dans les annexes de son ouvrage *The Theatre of Grotowski*, sous le titre « Wandering Towards a Theatre of Sources ».
- 7-14 juin 1978 Ludwik Flaszen, Zygmunt Molik et Ryszard Cieślak, accompagnés par le maître du *nō* Hideo Kanze, donnent des stages pour comédiens à Gdańsk.
- 1er septembre 1978 Au retour d'une excursion en montagne, Emilia Grotowska meurt d'un arrêt cardiaque.
- 6-18 octobre 1978 Performances d'*Apocalypsis cum figuris* à Gdańsk.
- 27 novembre – 20 décembre 1978 Troisième expédition de Grotowski en Haïti, pendant laquelle il rencontre les membres du groupe Saint-Soleil (notamment Maud Robart et Jean-Claude Garoute, dit « Tiga »).
- 4-12 janvier 1979 Début du travail sur l'expérience parathéâtrale intitulée *Tree of People [Drzewo ludzi / L'Arbre des gens]*, organisée par par Zbigniew Cynkutis, avec Elizabeth Albahaca, Ryszard Cieślak, Ludwik Flaszen, Antoni Jahołkowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Teresa Nawrot, Irena Rycyk et Stanisław Scierski.
- Ce travail s'appuie sur les précédentes expériences parathéâtrales, notamment la *Veillée [Czuwanie]* et les ateliers d'*Acting Therapy* dirigés par Zygmunt Molik ; et donnera naissance à la dernière performance du Théâtre Laboratoire, *Thanatos Polski [Polish Thanatos / Thanatos Polonais]*.

- 24 janvier – 14 février 1979 À l'occasion du vingtième anniversaire du Théâtre Laboratoire, une série d'événements est organisée à Milan : six performances d'*Apocalypsis cum figuris*, des projections de films sur le Théâtre Laboratoire, un stage dirigé par Zbigniew Cynkutis et une conférence de Grotowski consacrée à la période théâtrale de la compagnie.
- 20-30 avril 1979 Zbigniew Cynkutis dirige deux sessions de l'activité parathéâtrale *Tree of People* à Lecco, en Italie.
- Fin mai 1979 Quatrième expédition de Grotowski en Haïti dans le cadre du Théâtre des Sources.
- 21-30 juin 1979 Performances d'*Apocalypsis cum figuris* et sessions de *Tree of People* à Pontedera, à l'invitation de Roberto Bacci, le directeur du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, fondé en 1974.
- 20 juillet – 8 août 1979 Première expédition de l'équipe internationale du Théâtre des Sources en Haïti. L'équipe y rencontre la communauté vaudou du groupe de Saint-Soleil et le *hougan* Eliezer Cadet.
- L'équipe internationale est constituée notamment de 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 Spsychalski, Stefano Vercelli, Magdalena Złotowska et Jacek Zmysłowski – bien que tous les membres ne participent pas à toutes les expéditions, ni à toute la durée du projet.
- 9-15 août 1979 Grotowski voyage avec Eliezer Cadet au Nigeria, dans les terres Yoruba (Oshogbo et Ife), pour y approfondir sa connaissance du vaudou.
- 22-25 août 1979 Nouvelle expédition de l'équipe internationale du Théâtre des Sources, dans la région de Bialystok, en Pologne, où elle rencontre des communautés pentecôtistes et visite l'ancienne résidence du « prophète Ilya », Elijah Klimovich, à Verszalin.
- 3-10 septembre 1979 Deux réalisations de *Tree of People* à Mansfield, en Angleterre.
- 12-16 septembre 1979 Premier colloque international sur « Les aspects biologiques du théâtre », organisé à Karpacz par Jean-Marie Pradier et l'éthologiste Guy Busnel, grâce au concours d'Alina Obidniak, amie de Grotowski, qui dirige le Théâtre Théâtre Cyprian Norwid..
- Parmi les participants se trouvent 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).
- Henri Laborit y parle notamment de niveaux d'organisation du vivant, une idée qui germera et apportera à Eugenio Barba et à l'ISTA (International School of Theatre Anthropology) l'idée de « pré-expressivité ».
- 14-28 septembre 1979 Les membres du Théâtre Laboratoire dirigent des stages (*Méditations à haute voix* par Luwik Flaszen et *Voice and Body* par Zygmunt Molik) ; et réalisent deux sessions de l'activité parathéâtrale *Tree of People* à Bordeaux.
- 16-22 octobre 1979 Performances d'*Apocalypsis cum figuris* et de l'activité parathéâtrale *Tree of People* à la Maison de la culture de Lublin dans le cadre du projet « Un demi-siècle après la Reduta ».

- 15 novembre 1979 Célébrations marquant le vingtième anniversaire du Théâtre Laboratoire, à Wrocław.
- 23 novembre – 2 À l'occasion du vingtième anniversaire du Théâtre Laboratoire, une nouvelle série d'événements
décembre 1979 est organisée à Milan à : plusieurs sessions (les dernières) de l'activité parathéâtrale *La Veillée [Czuwanie]*, au cours desquelles Mercedes Gregory réalise le film *The Vigil [La Veillée]* ; deux sessions de *Tree of People* ; et la présentation en avant-première du film d'Ermanno Olmi, *Apocalypsis cum figuris*.
- 4 – 12 décembre Performances d'*Apocalypsis cum figuris*, de *La Veillée*, et de *Tree of People* à Rome.
1979
- 29 décembre 1979 – Grotowski se rend à New York, pour y échanger avec Mercedes et André Gregory au sujet de
3 janvier 1980 l'expédition en Inde prévue pour février 1980
- Début 1980 Jacek Zmysłowski découvre qu'il est atteint de la maladie de Hodgkin, une forme de cancer foudroyant – dont il mourra le 4 février 1982 à New York, malgré les soins de l'un des rares hôpitaux spécialisés dans le traitement de cette maladie, le Memorial Sloan-Kettering Cancer Institute. Pendant cette période, il sera accueilli par André et Mercedes Gregory.
- Sa maladie et sa mort sont l'un des facteurs évidents de l'arrêt des expériences parathéâtrales.
- 4-29 janvier 1980 Expédition de l'équipe internationale du Théâtre des Sources au Mexique, dans les territoires Huichols, pour y observer notamment les rituels liés au peyotl.
- 16 janvier – 2 février Une série d'événements liés aux activités du Théâtre Laboratoire a lieu à Gênes : cinq
1980 représentations d'*Apocalypsis cum figuris*, cinq réalisations de *Tree of People*, stages dirigés par Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutus et Antoni Jahołkowski, projections de films.
- 2-25 février 1980 Expédition de l'équipe internationale du Théâtre des Sources au Bengale, dans la région habitée par les Bāuls. Au cours de cette expédition, l'équipe dirige deux ateliers avec le Living Theatre à Khardaha et un atelier dans le village de Kenduli.
- Six performeurs *bāuls* seront invités à participer au premier séminaire de travail du Théâtre des Sources en Pologne, en août suivant.
- 8 – 22 mars 1980 Performances d'*Apocalypsis cum figuris* à Rawicz, Poznań, Toruń et Tarnobrzeg dans le cadre du projet « Un demi-siècle après la Reduta ».
- 3 mai – 31 août 1980 Grotowski dirige le premier séminaire de travail du Théâtre des Sources, à Wrocław, Brzezinka et Ostrowina, auquel participent entre autres des praticiens invités du Mexique, d'Inde et d'Haïti, rencontrés pendant les expéditions de l'équipe internationale du Théâtre des Sources.
- Quelques personnes extérieures seront invitées à participer à ce travail – notamment Renata Molinari, qui en 2006 publiera les notes prises pendant cette session ouverte, sous le titre *Diario dal Teatro delle Fonti :Polonia 1980 [Journal du Théâtre des Sources : Pologne 1980]*, La Casa Usher, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera.
- 11 mai 1980 Dernière représentation d'*Apocalypsis cum figuris*.
- Juin – juillet 1980 Ryszard Cieślak dirige une activité parathéâtrale avec un d'un groupe d'étudiants de la New York University, dans le parc national du Grand Canyon ; puis un stage pour acteurs à Toronto.
- Septembre 1980 Une équipe de cinéastes américains dirigée par Jill Godmilov et Mercedes Gregory réalise le documentaire *With Jerzy Grotowski. Nienadówka 1980 [Avec Jerzy Grotowski. Nienadówka*

1980], dans lequel Grotowski revient dans le village où il a passé son enfance et livre des souvenirs personnels de cette époque de sa vie.

Grotowski se rendra à New York en octobre et novembre 1980 pour superviser le montage du documentaire.

- 1-31 octobre 1980 Première session de l'International School of Theatre Anthropology (ISTA), à Bonn, en Allemagne, sur le thème « *Theatre Anthropology* [Anthropologie théâtrale] ».
- Eugenio Barba invite Grotowski à y participer, et à intervenir dans un symposium sur l'« anthropologie théâtrale », tenu les 25 et 26 octobre.
- 5-13 janvier 1981 Les acteurs du Théâtre Laboratoire travaillent à Olsztyn sur un projet théâtral inspiré de textes de Dostoïevski, dirigé par Ryszard Cieślak. Ce projet donnera naissance au dernier spectacle du Théâtre Laboratoire : *Thanatos Polski* [*Polish Thanatos / Thanatos Polonais*].
- 28 février – 6 mars 1981 Répétitions ouvertes du dernier spectacle du Théâtre Laboratoire, *Thanatos Polski*, dirigé par Ryszard Cieślak, à Wrocław, avec Antoni Jahołkowski, Zbigniew Kozłowski, Rena Mirecka, Teresa Nawrot, Irena Rycyk et Stanisław Scierski.
- 9 mars – 3 mai 1981 Performances de *Thanatos Polski* au Laboratorio Teatrale Universitario de Palerme, accompagnées par une conférence de Grotowski sur le Théâtre des Sources, une réalisation de *Tree of People*, des stages dirigés par Ryszard Cieślak, Ludwik Flaszen, Antoni Jahołkowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik et Stanisław Scierski, et une performance créée par un groupe d'acteurs italiens dirigés par Fausto Pluchinotta.
- 12-28 mars 1981 Gala international consacré à Jacek Zmysłowski à Berlin-Ouest, comprenant une conférence Grotowski sur l'œuvre de Zmysłowski et une série de *Veillées* dirigées par Zbigniew Kozłowski avec Jairo Cuesta, François Kahn et Katharina Seyferth.
- L'objectif de ce gala est de rassembler des fonds pour financer le traitement de Jacek Zmysłowski, qui au début de l'année 1980 a découvert qu'il était atteint de la maladie de Hodgkin, une forme de cancer foudroyant.
- 20 avril 1981 Première projection publique de *The Vigil*, réalisé par Mercedes Gregory. Les recettes sont reversées à Jack Zmysłowski pour financer son traitement au Memorial Sloan-Kettering Cancer Institute de New York
- 8 juin 1981 Grotowski donne une conférence sur le Théâtre des Sources au Teatro El Galpón, à Mexico, organisée par l'Instituto Nacional de Bellas Artes et le Taller de Investigación Teatral, fondé par Nicolás Núñez.
- Fin août – décembre 1981 Le groupe international du Théâtre des Sources travaille en Pologne, à Brzezinka et Ostrowina, avec trois périodes de travail « hors les murs » : à Miedzylesie en Basse-Silésie, aux alentours d'Olsztyń, et à Lipno.
- 1er septembre 1981 Antoni Jahołkowski meurt d'un cancer à Wrocław.
- Cette mort signe la fin des performances de *Thanatos Polski*.
- 5 août – 7 octobre 1981 Grotowski participe à la deuxième session de l'ISTA, à Volterra, en Italie, sur le thème « *Pre-expressivity / Improvisation* [Pré-expressivité / Improvisation] ».
- 9-19 novembre 1981 Grotowski se rend aux États-Unis pour l'avant-première du film *With Jerzy Grotowski*.

Nienadówka 1980 à New York.

- 13 décembre 1981 Le général Wojciech Jaruzelski décrète la Loi Martiale [*Stan Wojenny*] en Pologne.

Cette situation politique extrême poussera Grotowski à mettre un terme aux activités du Théâtre des Sources, et à quitter la Pologne pour les États-Unis – ce qui amènera à la dissolution du Théâtre Laboratoire.
- 4 février 1982 Jacek Zmysłowski meurt de la maladie de Hodgkin à New York.
- 5-14 février 1982 Quittant la Pologne après l'imposition de la Loi Martiale, Grotowski est accueilli temporairement à l'Odin Teatret, à Holstebro.
- 15 février 1982 Grotowski se rend à l'Université « La Sapienza », à Rome, pour y échanger avec Ferruccio Marotti de l'organisation d'une série de conférences.
- Février – octobre 1982 Après son séjour à l'Odin Teatret, Grotowski est accueilli en Italie par le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, dirigé par Roberto Bacci et Carla Pollastrelli.

Pendant cette période, il reprendra partiellement le travail du Théâtre des Sources avec quelques participants de l'équipe internationale, à Pontedera, Rome, Volterra et Santarcangelo.
- 18 février – 10 mars 1982 Grotowski dirige une session de travail du groupe du Théâtre des sources à Volterra, co-organisée par le Centro Cultura Attiva « Il Porto » dirigé par Fausto Pluchinotta, qui fondera ensuite le Gruppo Internazionale l'Avventura [Groupe International l'Avventura], qui prolongera un temps les activités du Théâtre des Sources.
- 22 mars – 15 juin 1982 À l'invitation de Ferruccio Marotti, Grotowski donne une série de conférences à l'Université « La Sapienza », en tant que professeur invité à l'Istituto del Teatro e dello Spettacolo de l'Université de Rome.

En plus des conférences, le programme prévoit une rencontre avec Peter Brook et des séminaires pratiques avec les étudiants de l'Université de Rome et l'équipe du Théâtre des Sources.
- 1er juillet – 10 août 1982 L'une des dernières rencontres du Théâtre des Sources a lieu à Ostrowina, avec quinze participants polonais et huit étrangers.
- 12 août 1982 Grotowski quitte la Pologne. Il n'y reviendra qu'après la chute du bloc communiste.
- 12 août – 19 octobre 1982 Grotowski dirige une session de travail de l'équipe internationale du Théâtre des Sources à Santarcangelo di Romagna, financée par le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera. L'équipe comprend Abani Biswas, Jairo Cuesta, Dibyendu Gangopadhy, Pablo Jimenez, Marek Musiał et Magdalena Zlotowska.
- Octobre 1982 L'expédition de l'équipe internationale du Théâtre des Sources à Bali, prévue pour octobre 1982, ne peut avoir lieu du fait du refus des autorités polonaises d'accorder des visas aux participants polonais.
- Octobre – novembre 1982 Grotowski quitte l'Europe pour se rendre en Haïti, puis à New York où il est accueilli par André et Mercedes Gregory.
- Fin novembre – Grotowski organise une série de réunions dans le but de définir l'orientation de sa recherche aux

- décembre 1982 États-Unis, appelée « *Objective Drama* ». Dans un premier temps, à l'invitation de Richard Schechner, il s'associe à la New York University.
- Richard Schechner rédige avec Grotowski une demande de subvention à la Fondation Rockefeller pour établir le projet à la NYU, et trouve un lieu pour que Grotowski puisse y mener son travail (l'ancien studio de Jacob Moreno, à quatre-vingts kilomètres de New York) – mais ce projet ne verra pas le jour. Grotowski s'installera finalement à l'Université de Californie, à Irvine.
- 9-31 décembre 1982 Les acteurs du Théâtre Laboratoire dirigent une série de stages dans le cadre du Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique (CUIFERD), à l'invitation de Michelle Kokosowski.
- À la demande de Grotowski, André Gregory les rejoint à Nancy pour leur annoncer que Grotowski compte rester en exil aux États-Unis, et qu'il souhaite le groupe cesse de mener des activités sous son nom.
- Toutefois, cette dissolution ne sera officiellement annoncée que deux ans plus tard, le 24 janvier 1984, dans un acte officiel d'auto-dissolution du Théâtre Laboratoire envoyé par Ludwik Flaszen au Département de la Culture et de l'Art de la ville de Wrocław, signé par Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik et Ryszard Cieślak – et la dissolution effective du Théâtre Laboratoire sera actée le 31 décembre 1984.
- Entre-temps, Ludwik Flaszen occupe la fonction de directeur intérimaire du Théâtre Laboratoire.
- 31 décembre 1982 Jairo Cuesta met officiellement fin aux activités de l'équipe du Théâtre des Sources, dont certains participants avaient continué de travailler à Volterra, en Italie.
- 1er janvier 1983 Grotowski est nommé professeur invité à la Columbia University, à New York.
- Janvier – avril 1983 Avec le soutien du professeur Andrew Harris, Grotowski visite plusieurs universités américaines à la recherche de partenaires de collaboration.
- 29 mars – 1er avril 1983 Grotowski donne une série de conférences à l'Université de Californie, à Irvine.
- Avril – Juin 1983 Grotowski donne des conférences et dirige des séminaires à la Columbia University, à New York. Pendant cette période, il travaille en collaboration avec le professeur Robert Cohen, de l'Université de Californie, à l'établissement du programme *Objective Drama* [Drame Objectif] à Irvine.
- Parallèlement, il demande l'asile politique aux États-Unis. N'étant pas réellement un réfugié politique, cette demande est d'abord ignorée, mais ce statut lui sera malgré tout accordé le 15 juillet 1983, notamment grâce au soutien d'André et Mercedes Gregory, qui soutiendront sa demande d'asile.
- 9-11 juin 1983 Un séminaire intitulé « Le zénith du théâtre : Jerzy Grotowski et Peter Brook. Utopie du laboratoire » a lieu à Santarcangelo di Romagna, en Italie.
- Parmi les participants se trouvent Grotowski, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Jerzy Grotowski et Ryszard Cieślak.
- 11 juillet 1983 Stanisław Scierski se donne la mort, à Wrocław.
- Cet événement tragique précipitera la dissolution du Théâtre Laboratoire.

- 15 juillet 1983 Grotowski se voit accorder le statut de réfugié politique aux États-Unis.
- 28 juillet 1983 Grotowski signe un contrat avec l'université de Californie à Irvine, posant les bases et les principes du programme *Objective Drama*.
- 1er octobre 1983 Grotowski devient officiellement professeur à l'Université de Californie, à Irvine, et commence le programme *Objective Drama*.
- L'Université de Californie lui fournit un bâtiment en bordure du campus et une yourte spécialement construite pour le projet, ainsi que de larges subventions. La Fondation Rockefeller participera également au financement du projet, ce qui permettra à Grotowski d'engager les « spécialistes techniques » qui collaboreront avec lui dans le programme.
- Parmi ces spécialistes se trouvent notamment Du Yee Chang de Corée, Wei Cheng Chen de Chine, Jairo Cuesta de Colombie, Jean-Claude Garoute (Tiga) et Maud Robart d'Haïti, I Wayan Lendra de Bali, Maro Shimoda du Japon et Magda Złotowska de Pologne. La plupart d'entre eux ont participé aux expériences précédentes de Grotowski, notamment au Théâtre des Sources.
- Jairo Cuesta abandonne son travail avec Peter Brook sur le *Mahābhārata*, qui en était alors à la phase préparatoire, pour rejoindre le programme.
- 15 janvier – 2 février 1984 Ryszard Cieślak dirige un atelier au département de théâtre de l'Université de Yale, dont le doyen est Lloyd Richards.
- Thomas Richards, le fils de Lloyd Richards, qui étudie le théâtre à Yale, participe à cet atelier. Cette première rencontre concrète avec le travail du Théâtre Laboratoire le poussera à rejoindre le programme *Objective Drama*.
- 24 janvier 1984 Ludwik Flaszen envoie 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, signé par Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik et Ryszard Cieślak.
- 28 janvier 1984 L'acte d'auto-dissolution du Théâtre Laboratoire est publié dans le journal polonais *Gazeta Robotnicza*.
- 29 mai 1984 Première réunion publique officielle du programme *Objective Drama*, au cours de laquelle Grotowski présente son programme aux membres de l'Université de Californie à Irvine.
- Juillet 1984 Dans le cadre du programme *Objective Drama*, Grotowski dirige des séances de travail avec des étudiants de l'Université de Yale (dont Thomas Richards) et de la New York University (NYU).
- 31 août 1984 Date officielle de la dissolution du Théâtre Laboratoire.
- Mi-septembre 1984 Dans le cadre de la rencontre internationale « L'arte dello spettatore [L'art du spectateur] » à Volterra, Grotowski prononce un discours qui constituera la base du texte publié ensuite sous le titre « Il regista come spettatore di professione [Le metteur en scène comme spectateur de profession], publié en avril 1986 dans *Teatro Festival*, n°3.
- Octobre 1984 Début du travail sur les structures performatives appelées « *mystery plays* » dans le cadre du programme *Objective Drama*.

Il s'agit, pour chaque performeur, de créer une forme courte, impliquant le corps et la voix, en travaillant à partir de la première chanson entendue pendant son enfance. Ce travail deviendra progressivement l'un des éléments essentiels du programme *Objective Drama*, d'abord individuellement, puis en les associant les différentes « *mystery plays* » créées par les participants les unes aux autres.

- Décembre 1984 Grotowski se rend à Pontedera pour y échanger avec Roberto Bacci et Carla Pollastrelli, qui lui proposent de l'accueillir à Pontedera et de créer un centre de travail, dont le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale financerait et organiserait l'hébergement, la logistique, et l'administration – malgré ses moyens modestes.
- 31 décembre 1984 Licenciement de l'équipe administrative et technique de l'Institut de l'Acteur – Théâtre Laboratoire, entraînant officiellement la fermeture définitive de l'institution.
- 1er janvier 1985 Le Deuxième Studio de Wrocław, dirigé par Zbigniew Cynkutis, commence son activité dans les locaux du Théâtre Laboratoire.
- Printemps 1985 Grotowski restreint l'équipe du programme *Objective Drama*, réduite à quatre « spécialistes techniques » (Du Yee Chang, Wei Cheng Chen, Jairo Cuesta et I Wayan Lendra) et quelques participants internationaux : David Estrada, Pablo Jimenez, Midori Nakamura, Thomas Richards et James Slowiak, qui est à partir de ce moment l'assistant de Grotowski.
- Début avril 1985 Grotowski et ses assistants I Wayan Lendra et Du Yee Chang font du travail de terrain dans la montagne Iztaccíhuatl, près de Mexico.
- Mai 1985 Grotowski apprend qu'il est atteint d'une leucémie.
- 8 juin 1985 Grotowski reçoit un doctorat *honoris causa* de la DePaul University de Chicago.
- Octobre 1985 Début du travail sur la structure performative *Main Action*, sous la direction de Grotowski, avec l'équipe réduite du programme *Objective Drama*.
- Main Action* s'appuie sur les « *mystery plays* » et sur des fragments de l'Évangile apocryphe de Thomas. Ce travail donnera plus tard naissance à *Downstairs Action*, puis à *Action*, développées au Workcenter of Jerzy Grotowski.
- C'est au cours de ce travail que commencera à se tisser le lien essentiel entre Thomas Richards et Grotowski.
- 15-16 juin 1986 Session ouverte présentant le travail de l'équipe du programme *Objective Drama* à des invités extérieurs, parmi lesquels figurent Mercedes et André Gregory, Robert Cohen et Jan Kott.
- Cette session constitue la conclusion du programme *Objective Drama*, avant que Grotowski ne quitte les États-Unis pour s'installer en Italie.
- Janvier – février 1987 Après des négociations entre Grotowski et l'Université de Californie à Irvine concernant la poursuite de la collaboration avec Grotowski, un compromis est arrangé : Grotowski viendra chaque année à Irvine, au mois de mai, pour y donner deux semaines de cours aux étudiants de l'Université.
- 15-30 mai 1987 Première séance de travail-consultation de Grotowski à l'Université de Californie à Irvine, dans le cadre du programme *Objective Drama*.
- 17-30 mai 1988 Deuxième séance de travail-consultation de Grotowski à l'Université de Californie à Irvine,

dans le cadre du programme *Objective Drama*.

- 15-30 mai 1989 Troisième séance de travail-consultation de Grotowski à l'Université de Californie à Irvine, dans le cadre du programme *Objective Drama*, préparée par un travail de cinq mois dirigé par James Slowiak.
- 25 mai – 9 juin 1990 Quatrième séance de travail-consultation de Grotowski à l'Université de Californie à Irvine, dans le cadre du programme *Objective Drama*.
- 19-26 juillet 1991 Cinquième séance de travail-consultation de Grotowski à l'Université de Californie à Irvine, dans le cadre du programme *Objective Drama*.
- Août 1992 Sixième et dernière séance de travail-consultation de Grotowski à l'Université de Californie à Irvine, dans le cadre du programme *Objective Drama*.

C. L'ART COMME VÉHICULE : LA QUESTION DE LA TRANSMISSION [1986 – ?]

- Décembre 1984 Grotowski se rend à Pontedera pour y échanger avec Roberto Bacci et Carla Pollastrelli, qui lui proposent de l'accueillir à Pontedera et de créer un centre de travail, dont le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale financerait et organiserait l'hébergement, la logistique, et l'administration – malgré ses moyens modestes.
- Ce cadre de travail, calme et retiré, lui semblera beaucoup plus adapté à la recherche et au travail de transmission qu'il souhaite mener que celui de l'Université de Californie à Irvine.
- 12 juin – 12 août 1985 Grotowski dirige une session de travail inaugurale du Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski, à Botinaccio, en Toscane, organisée par le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.
- 15 juillet 1985 À l'occasion de l'ouverture du Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski, Grotowski donne une conférence Cabinet Vieusseux à Florence. La transcription de cette conférence fut publiée en français en octobre 1989, dans la revue *Europe*, n°726, sous le titre « Tu es le fils de quelqu'un ».
- C'est à cette occasion que Mario Biagini rencontre pour la première fois Grotowski. Il sera parmi les premiers à rejoindre le Workcenter of Jerzy Grotowski en 1986.
- Août 1986 Fondation officielle du Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski, à Vallicelle, un petit village proche de Pontedera, en Italie, créé grâce aux efforts du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale dirigé par Roberto Bacci et Carla Pollastrelli, et avec le soutien notamment de l'Université de Californie à Irvine, du Centre International de Créations Théâtrales (CICT) de Peter Brook, et du Ministère de la Culture français.
- Carla Pollastrelli est la directrice exécutive du Workcenter.
- Grotowski est suivi en Italie par certains membres de l'équipe du programme *Objective Drama*, notamment Pablo Jimenez (jusqu'en 1989), James Slowiak (jusqu'en 1989) et Thomas Richards, bientôt rejoints par Mario Biagini et Piotr Borowski.

Le travail sera divisé entre deux groupes, sous la supervision de Grotowski. Le « *Downstairs Group* », dirigé par Thomas Richards, développera la structures performatives *Downstairs Action* à partir de chants de tradition afro-caribéenne et d'anciens textes religieux. Le « *Upstairs Group* », dirigé dans un premier temps par James Slowiak, puis à partir de 1987 par Maud Robart, explorera les chants de tradition haïtienne et des textes de la culture égyptienne et moyen-orientale, tout en reprenant un travail sur les « exercices corporels » et les « exercices plastiques », pour créer la structure performative *Upstairs Action*.

Les premiers travaux seront menés dans l'isolement complet. Les premiers témoins extérieurs ne seront admis, par petits groupes d'invités, qu'à partir de 1988.

- 4 octobre 1986 Grotowski reçoit le titre de citoyen d'honneur de la ville de Pontedera.
- Décembre 1986 André et Mercedes Gregory font un don d'une valeur de 30 000 dollars au Workcenter of Jerzy Grotowski.
- Janvier – février 1987 Après des négociations entre Grotowski et l'Université de Californie à Irvine concernant la poursuite de la collaboration avec Grotowski, un compromis est arrangé : Grotowski viendra chaque année à Irvine, au mois de mai, pour y donner deux semaines de cours aux étudiants de l'Université.
- Cette collaboration annuelle durera de 1987 à 1992.
- 9 janvier 1987 Zbigniew Cynkutis meurt dans un accident de la route.
- 14-15 février 1987 Grotowski organise une rencontre à Pontedera pour présenter l'orientation de ses dernières recherches à un groupe d'invités internationaux, parmi lesquels se trouvent notamment Eugenio Barba, Jacques Chwat, Jennifer Kumiega et Raymonde Temkine.
- Les notes éditées par Georges Banu constituent la base du texte intitulé « Le Performer ».
- 14 mars 1987 À Florence a lieu une rencontre consacrée aux travaux du Workcenter.
- Peter Brook y prononce un discours en français, intitulé « Grotowski, l'art comme véhicule », qui sera repris et imprimé dans la brochure de présentation du Workcenter.
- 13 mai 1987 Grotowski est nommé membre honorifique de l'American Academy of Arts and Sciences [Académie américaine des arts et des sciences].
- Juillet 1987 Grotowski et ses collaborateurs du Workcenter dirigent un atelier international au château de l'Hermitage, en Belgique.
- Parmi les compagnies invitées à participer et présenter leur travail se trouve le Ballatum Théâtre, fondé en 1983 par Éric Lacascade et Guy Alloucherie.
- 8 septembre 1987 Maud Robart rejoint à nouveau l'équipe du Workcenter. Elle dirigera le travail du groupe « *Upstairs* » jusqu'à sa dissolution en 1993.
- 1988 À l'initiative de la région de Toscane, le Workcenter organise un cours de formation professionnelle de trois mois pour de jeunes acteurs italiens et européens.
- Juin 1988 À New York, Grotowski donne une conférence sur la « méthode des actions physiques » de Stanislavski à l'Actor's Studio.

Pendant son séjour à New York, Grotowski assiste à une représentation de *La vie de Protopop Awwakum* [*Żywot protopopa Awwakuma*], un spectacle du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, dirigé par Włodzimierz Staniewski, à la cathédrale Saint John the Divine.

- Août 1988 Grotowski organise à Portland, aux États-Unis, une session de sélection de candidats internationaux pour le Workcenter, avec de jeunes artistes d'Europe, d'Amérique du Sud et des États-Unis.
- Septembre 1988 Pour la première fois, de petits groupes de témoins sont invités à assister silencieusement aux travaux du Workcenter of Jerzy Grotowski.
- Parmi ces premiers témoins figurent notamment Ferdinando Taviani, Zbigniew Osiński et Carla Pollastrelli – qui malgré son rôle de directrice exécutive du Workcenter, n'avait elle-même jusqu'ici pas été autorisée à en observer le travail.
- Avec cette réouverture commence une dynamique d'échanges et de rencontres régulières avec des compagnies extérieures, invitées à venir présenter leur travail et assister à celui du Workcenter.
- 25 février 1989 Un groupe d'acteurs de l'École d'art dramatique de Moscou, fondée et dirigée par Anatoli Vassiliev, est invité à Pontedera pour observer le travail du Workcenter.
- 19-21 mai 1989 À l'occasion du trentième anniversaire de la fondation du Théâtre des 13 Rangs à Opole, un symposium international est organisé par le Centre de recherche et de pratique culturelles du Théâtre Cyprian Norwid, fondé et dirigé par Alina Obidniak, avec la participation de Zygmunt Molik.
- Juillet 1989 Mercedes Gregory réalise le film *Art as Vehicle*, documentant la structure performative *Downstairs Action*, à Vallicelle.
- 31 août 1989 Les autorités municipales de Wrocław dissolvent le Second Studio de Wrocław et décident de transformer l'institution en un centre de documentation et de recherche sur l'œuvre de Grotowski.
- 12 septembre 1989 Grotowski se rend à Paris pour y recevoir la distinction de l'Ordre des Arts et des Lettres, décernée par le ministre de la Culture Jack Lang.
- 24 septembre 1989 Le Théâtre des Bouffes du Nord accueille la rencontre « 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 (CIRT), sous la direction de Peter Brook et Micheline Rozan, et sous le patronage de Jack Lang.
- Parmi les intervenants se trouvent Roberto Bacci, Georges Banu, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Jerzy Grotowski, Roland Grünberg, Ariane Mnouchkine, Farid Paya, Carla Pollastrelli, Raymonde Temkine et Jean-Pierre Thibaudat.
- 6-7 octobre 1989 Colloque intitulé « *Grotowski, la presenza assente* [Grotowski, la présence absente] » organisé à Modène par la revue *Drama Teatri*, la commune de Modène et le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera dirigé par Roberto Bacci.
- Grotowski y donne une conférence, qui servira de base au texte « From the theatre company to art as vehicle [De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule] », qui fut publié pour la première fois en 1992 dans le journal polonais *Notatnik Teatralny*, n° 4 ; avant d'être repris en 1995 en conclusion du livre de Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*

[Travailler avec Grotowski sur les actions physiques].

Parmi les participants à ce colloque se trouvent Geoges Banu, Peter Brook, Piergiorgio Giacchè, Renata Molinari, Ferdinando Taviani et Franco Quadri.

- 1er janvier 1990 Fondation du 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 and Theatrical Practices / Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*], à l'initiative de Tadeusz Burzyński, Janusz Degler, Józef Kelera, Alina Obidniak et Zbigniew Osiński, dans les anciens locaux du Théâtre Laboratoire.
- Zbigniew Osiński en est le premier directeur.
- 28 avril – 2 mai 1990 Nouvelle visite d'un groupe d'acteurs de l'École d'art dramatique de Moscou d'Anatoli Vassiliev au Workcenter of Jerzy Grotowski.
- 15 juin 1990 Ryszard Cieślak meurt d'un cancer du poumon, à l'âge de cinquante-trois ans. Les funérailles, auxquelles assistent Peter Brook et Grotowski, ont lieu à New York, puis les cendres de l'acteur sont transportées en Pologne.
- Juillet 1990 Eugenio Barba et plusieurs spécialistes du théâtre de l'ISTA sont invités au Workcenter comme témoins du travail qui y est effectué.
- Eugenio Barba témoignera de cette expérience dans « Une poignée d'eau », *Le canoë de papier : Traité d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, Saussan, 2004.
- 22 novembre 1990 Grotowski obtient la nationalité française.
- 9 décembre 1990 Une rencontre à la mémoire de Ryszard Cieślak, organisée par l'Académie des Théâtres, a eu lieu au Théâtre de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, avec des hommages de Grotowski et de Peter Brook.
- Dans son discours, Grotowski révélera certains des « secrets de fabrication » de son travail personnel avec Ryszard Cieślak pour la création de son rôle dans *Le Prince constant*.
- 11 décembre 1990 Au siège du Centre National du Cinéma à Paris, une rencontre internationale avec Grotowski sur le travail de son Workcenter. Au cours de la réunion a eu lieu la première projection du film de Mercedes Gregory, *Art as Vehicle*, qui documente la structure performative *Downstairs Action*.
- Janvier 1991 Le Workcenter accueille des compagnies de théâtre d'Italie, ainsi que le Taller de Investigación Teatral – Theatre Research Workshop (TRW) [Atelier d'Investigation Théâtrale], affilié à la UNAM [Université Nationale Autonome de Mexico], dirigé par Nicolás Núñez.
- 8-10 février 1991 Grotowski donne une série d'entretiens avec Bruno de Panafieu, à propos de Georges Gurdjieff. Ces entretiens seront transcrits et publiés en 1992 sous le titre « C'était une sorte de volcan », dans le livre de Bruno de Panafieu, *Georges Ivanovitch Gurjiev*.
- Février 1991 À l'invitation de Gabriele Vacis, le fondateur du Laboratorio Teatro Settimo, Grotowski donne une série de dix conférences.
- Gabriele Vacis rendra compte de ces dix journées de conférences dans son livre *Awareness : dieci giorni con Jerzy Grotowski [Awareness : Dix jours avec Jerzy Grotowski]*, BUR, Milan, 2002.

- 21 mars 1991 Ouverture de l'exposition « Ryszard Cieślak, acteur du Théâtre Laboratoire de Wrocław », organisée dans le hall de l'hôtel de ville de Wrocław par le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles.
- Avril 1991 Publication du numéro de printemps de *The Drama Review* (vol. 35, n° 1), comprenant toute une section dédiée au travail de Grotowski, dans le cadre du programme *Objective Drama* et de l'Art comme véhicule.
- Il comprend notamment des articles de Peter Brook, Zbigniew Osiński, I Wayan Lendra, Lisa Wolford et Halina Filipowicz.
- Avril 1991 Première visite de Grotowski en Pologne, neuf ans après son exil suite à la proclamation de la Loi Martiale. Une rencontre organisée par le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles a lieu avec de jeunes artistes polonais, pendant laquelle est projeté le film de Mercedes Gregory, *Art as Vehicle*.
- Grotowski reçoit un doctorat *honoris causa* par l'Université de Wrocław, appuyé par Janusz Degler.
- Mai 1991 Grotowski reçoit un prix de la fondation américaine MacArthur pour soutenir ses activités au Workcenter.
- 5-14 juillet 1991 À Volterra, en Italie, se déroule le projet « Slavic Pilgrimage », une rencontre du Workcenter avec des artistes de théâtre d'Europe de l'Est. La rencontre se conclut par une discussion publique entre Grotowski et Anatoli Vassiliev.
- Décembre 1991 À la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon a lieu un projet intitulé « Parcours de Jerzy Grotowski », organisé en collaboration entre le Workcenter of Jerzy Grotowski à Pontedera et l'Académie Expérimentale des Théâtres. Il s'agit d'une rencontre rassemblant des collaborateurs des différentes périodes de la recherche de Grotowski, du Théâtre Laboratoire d'Opole et de Wrocław au Workcenter.
- Parmi les participants se trouvent Maja Komorowska, Rena Mirecka et Zygmunt Molik.
- 22-27 février 1993 Grotowski participe à New York à une conférence intitulée « Jerzy Grotowski : la période théâtrale [*Jerzy Grotowski : the Theatrical Period*] » avec notamment Margaret Croyden, André Gregory et James Slowiak.
- 5 mars 1993 Cérémonie d'inauguration d'une plaque commémorative du Théâtre Laboratoire devant l'ancien bâtiment du Théâtre des 13 Rangs à Opole, avec Ewa Lubowiecka, Andrzej Bielski, Jerzy Gurawski, Mieczysław Janowski et Adam Kurczyna.
- 24 avril 1993 Grotowski se rend à Pise pour l'avant-première du film de Marianne Ahrne, *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski [Le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski]*.
- 22 décembre 1993 Dissolution du « *Upstairs Group* » du Workcenter of Jerzy Grotowski, du fait d'importantes restrictions budgétaires.
- Maud Robart quitte le Workcenter.
- 24 mai 1994 Grotowski reçoit un doctorat *honoris causa* de la New School for Social Research de New York.
- Automne 1994 Thomas Richards commence à travailler sur la structure performative *Action*, sous la direction

- de Grotowski.
- Octobre 1994 L'Odin Teatret fête son trentième anniversaire à Holstebro.
- Grotowski participe aux célébrations, accompagné par Thomas Richards, qui donne une conférence et présente le film *Art as Vehicle*.
- Juillet 1995 Premières présentations d'*Action* pour des témoins invités à Vallicelle.
- Janvier – février 1996 Une session de recrutement pour le Workcenter a lieu à Vallicelle.
- 3-15 avril 1996 Un groupe d'acteurs et de metteurs en scène travaillant avec le Laboratoire de l'Acteur, dirigé par Michelle Kokosowski dans le cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), est invité au Workcenter.
- À cet événement, intitulé « Des Origines au commencement », participent notamment Ferdinando Taviani et Yan Ciret.
- 5-10 mai 1996 Grotowski participe à la dixième session de l'ISTA, à Copenhague.
- 3-7 juillet 1996 Dans le cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), dirigée par Michelle Kokosowski, Georges Banu et Alain Crombecque, a lieu un événement intitulé « Rencontres avec Jerzy Grotowski et Anatoli Vassiliev », à Paris.
- À cet événement participent notamment Yan Ciret, Marc Fumaroli, Serge Ouaknine, Béatrice Picon-Vallin et Jean-Pierre Thibaudat.
- Automne 1996 Le Workcenter of Jerzy Grotowski change de nom, pour devenir le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, marquant ainsi officiellement la place de Thomas Richards en tant qu'héritier de la recherche de Grotowski.
- Septembre – octobre 1996 Au cours d'un symposium international sur l'œuvre de Grotowski et Thomas Richards, organisé à São Paulo, au Brésil, à l'initiative de Roberto Bacci, ont lieu des présentations d'*Action* et des conférences de Grotowski et Thomas Richards. C'est à cette occasion que Grotowski présente officiellement Thomas Richards comme son héritier au monde théâtral.
- À cet événement, en plus des acteurs du Workcenter, participent notamment Georges Banu, Edgar Ceballos, Ang Gey Pin, Michelle Kokosowski, Jean-Marie Pradier, Carla Pollastrelli et Anatoli Vassiliev.
- 20 décembre 1996 – 13 janvier 1997 Grotowski se rend en Pologne, d'abord à Varsovie pour y recevoir le prix Konrad Swinarski ; puis à Wrocław pour y préparer la présentation du film de Mercedes Gregory *Art as Vehicle* qui doit y avoir lieu.
- 2 janvier 1997 À l'initiative et avec le soutien de Marc Fumaroli, Grotowski est nommé professeur de la chaire d'Anthropologie théâtrale spécialement créée pour lui au Collège de France.
- Grotowski sera assisté par Mario Biagini dans la préparation de ces conférences.
- 18 février – 4 mars 1997 Présentations du film de Mercedes Gregory *Art as Vehicle* à Wrocław par Grotowski et Thomas Richards.
- Au cours de ce séjour à Wrocław a lieu la dernière apparition publique de Grotowski en

Pologne avant sa mort, au cours de laquelle il reçoit le Prix de la Grande Fondation Culturelle, et présente officiellement Thomas Richards comme son héritier.

- 24 mars 1997 Conférence inaugurale de Grotowski dans le cadre de sa chaire au Collège de France, au théâtre des Bouffes du Nord, à l'invitation de Peter Brook.
- 4-11 avril 1997 À Marseille se déroule le projet intitulé « Rencontres Grotowski : passé et présent d'une recherche », organisé par Françoise Chatôt, qui en 1969 a été stagiaire au Théâtre Laboratoire.
- Au cours de ce projet ont lieu des présentations d'*Action*, des conférences de Grotowski et de Thomas Richards, et des projections des films de Marianne Ahrne, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski [Le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski]*, et de Mercedes Gregory, *Art as Vehicle*.
- 7 avril 1997 Lors de la visite du président polonais en Italie, Grotowski reçoit le diplôme de Commandatore dell'Ordine à Rome.
- 2, 16 et 23 juin 1997 Conférences de Grotowski dans le cadre de sa chaire au Collège de France, prononcées au théâtre de l'Odéon.
- 6, 13 et 20 octobre 1997 Conférences de Grotowski dans le cadre de sa chaire au Collège de France, prononcées Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.
- 17 novembre 1997 Grotowski reçoit un doctorat *honoris causa* de l'Université de Bologne.
- Le Workcenter y présente *Action*.
- Eugenio Barba est présent à cet événement : c'est la dernière fois qu'il voit Grotowski avant sa mort.
- 1998 Ang Gei Pin, qui après avoir travaillé au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en 1994 est partie à Singapour pour y fonder le Theatre OX, revient au Workcenter.
- Au sein du Workcenter, elle travaillera avec son groupe sous la direction de Mario Biagini et de Thomas Richards, ce qui aboutira à la création de *One Breath Left [Plus qu'un souffle]*.
- Entre 1998 et 2006, cet *opus* donnera naissance à *Dies Irae*, puis à *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show [Dies Irae : Le spectacle grotesque de mon Theatrum Interioris]*, dans le cadre du programme dirigé par Mario Biagini, intitulé « *The Bridge: Developing Theatre Arts [Le Pont : Développer les arts du théâtre]* ».
- 12 et 26 janvier 1998 Conférences de Grotowski dans le cadre de sa chaire au Collège de France, prononcées au Théâtre du Rond Point.
- Après la deuxième conférence, Grotowski fait un malaise. La troisième des conférences prévues est annulée.
- 18 février – 4 mars 1998 L'équipe du Workcenter of Jerzy Grotowski se rend en Pologne, à l'invitation du Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles, pour y présenter *Action*, y diriger des ateliers de pratique et y rencontrer des compagnies théâtrales.
- 27 mars 1998 Les autorités de la ville de Wrocław décernent à Grotowski le titre de citoyen d'honneur.
- 30 mai 1998 Le prix Pégase d'Or est décerné à Grotowski. Ce dernier ne pouvant se déplacer en raison de

- son état de santé, c'est Thomas Richards qui se rend à Florence pour recevoir ce prix au nom de Grotowski.
- 4 juillet 1998 Grotowski écrit son testament, dans lequel il désigne officiellement Thomas Richards comme son héritier.
- Ce document est conservé à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), à Caen.
- 14 janvier 1999 Grotowski meurt à Pontedera, âgé de soixante-six ans.
- Après sa mort, les activités du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards se poursuivront, sous la direction conjointe de Thomas Richards et de Mario Biagini.
- 2000 Mario Biagini devient officiellement le directeur associé du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.
- 2001 Thomas Richards termine une thèse intitulée *De l'Art comme véhicule*, sous la direction de Jean-Marie Pradier, à l'Université Paris 8.
- 2002 Antonio Attisani assiste pour la première fois à *Action*, dans l'église rupestre de San Pietro Barisano, à Matera, en Italie.
- Avril – mai 2003 Le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards commence le projet *Tracing Roads Across [Tracer des chemins de traverse]*, un ambitieux programme de recherche et de création à l'échelle européenne, organisé par Gül Gürses, la directrice artistique du Theater des Augenblicks, à Vienne, en collaboration avec des structures théâtrales, culturelles, universitaires et institutionnelles de onze nationalités différentes.
- La première session a lieu à la Fondazione Pontedera Teatro et à Florence.
- Ce projet constitue une réouverture à très grande échelle du travail du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, après la longue phase de travail en secret initiée par Grotowski.
- 22 mai – 8 juillet 2003 Session de *Tracing Roads Across* au Theater des Augenblicks, à Vienne.
- 11 juillet – 31 août 2003 *Focal Point : Crossroads in Istanbul [Point Focal : Carrefour à Istanbul]* du projet *Tracing Roads Across* à Istanbul, en Turquie.
- Pendant cet événement, Jacques Vetter réalise le film *ACTION in Aya Irini*, documentant le travail du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à l'église Sainte-Irène, à Istanbul.
- 1er octobre 2003 – 26 février 2004 *Main Work : Tradition and Performance [Travail principal : Tradition et performance]* du projet *Tracing Roads Across* à Pontedera.
- 1-22 novembre 2003 Intervention du projet *Tracing Roads Across* au Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles, à Wrocław.
- 27 février – 31 mars 2004 *Focal Point : Southern Cradle [Point Focal : Le Berceau du Sud]* du projet *Tracing Roads Across* à Tunis.

- 1-15 avril 2004 « *Eastern Meeting Place* [Lieu de rencontre à l'Est] » du projet *Tracing Roads Across* à l'École d'art dramatique de Moscou dirigée par Anatoli Vassiliev, pour conclure la première année du projet.
- 30 avril – 6 mai 2004 Intervention du projet *Tracing Roads Across* à la Fondazione Pontedera Teatro, dans le cadre du Festival Fabbrica Europa dirigé par Roberto Bacci.
- 12 mai – 10 juin 2004 *Impulse [Impulsion]* du projet *Tracing Roads Across* à Varna et Balchik, en Bulgarie.
- 11 juin – 9 juillet 2004 *Impulse [Impulsion]* du projet *Tracing Roads Across* au Centre Dramatique National de Normandie – Comédie de Caen.
- Yannick Butel y découvre le travail du Workcenter. Cette première rencontre marquera le début d'une longue amitié entre Yannick Butel, Mario Biagini et Thomas Richards.
- 10 juillet – 3 août 2004 Intervention du projet *Tracing Roads Across* au Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles, à Wrocław.
- Kris Salata y assiste pour la première fois à *Action*. Comme Antonio Attisani, il deviendra un observateur privilégié, un témoin, un théoricien et un « allié » du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.
- 1er septembre – 13 octobre 2004 *Impulse [Impulsion]* du projet *Tracing Roads Across* à Nicosia, à Chypre.
- 14 octobre – 22 décembre 2004 *Frame Work [Travail d'encadrement]* du projet *Tracing Roads Across* au Theater des Augenblicks à Vienne.
- 11-17 novembre 2004 Intervention du projet *Tracing Roads Across* à Sofia, en Bulgarie.
- 4-9 janvier 2005 Intervention du projet *Tracing Roads Across* à l'Université de Kent, à Canterbury.
- 12 janvier – 31 mars 2004 *Main Work : Tradition and Performance [Travail principal : Tradition et performance]* du projet *Tracing Roads Across* à Pontedera.
- 1-18 avril 2005 *Eastern Meeting Place* [Lieu de rencontre à l'Est] du projet *Tracing Roads Across* à l'École d'art dramatique de Moscou dirigée par Anatoli Vassiliev.
- 3-8 mai 2005 Intervention du projet *Tracing Roads Across* à la Fondazione Pontedera Teatro, dans le cadre du Festival Fabbrica Europa dirigé par Roberto Bacci.
- 27 mai – 7 juin 2005 Intervention du projet *Tracing Roads Across* au Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles, à Wrocław.
- 8-25 juin 2005 *Eastern Meeting Place* du projet *Tracing Roads Across* à l'École d'art dramatique de Moscou dirigée par Anatoli Vassiliev.
- 6 juillet – 5 août 2005 *Focal Point : Anatolian Gate [Point Focal : La Porte anatolienne]* du projet *Tracing Roads Across* en Turquie.
- 13-31 août 2005 *Frame Work* du projet *Tracing Roads Across* au Theater des Augenblicks à Vienne.

- 1er septembre – 2 novembre 2005 *Focal Point : Bridging Through Mediterranean Sea [Point Focal : Établir des ponts à travers la Méditerranée]* du projet *Tracing Roads Across* à Zaros, en Grèce.
- 4-9 novembre 2005 Intervention du projet *Tracing Roads Across* à Nicosia, à Chypre.
- 4 novembre – 3 décembre 2005 *Eastern Meeting Place* du projet *Tracing Roads Across* à l'École d'art dramatique de Moscou dirigée par Anatoli Vassiliev.
- 4 décembre 2005 – 6 janvier 2006 *Frame Work* du projet *Tracing Roads Across* au Theater des Augenblicks à Vienne.
- 5 janvier – 22 février 2006 *Main Work : Tradition and Performance [Travail principal : Tradition et performance]* du projet *Tracing Roads Across* à Pontedera.
- 24 février – 30 mars 2006 *Focal Point : Southern Cradle [Point Focal : Le Berceau du Sud]* du projet *Tracing Roads Across* à Hammamet, en Tunisie.
- 12-13 avril 2006 Symposium de clôture du projet *Tracing Roads Across*, intitulé « *Living Traces : Performing a Shared Reality* [Laisser des traces : Performer une réalité partagée] », à Pontedera.
- Pendant cette dernière session du projet, le Jacques Vetter réalise les films *Dies Irae : My Preposterous Theatrum Interioris Show* et *ACTION in Vallicelle*, documentant les travaux du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.
- 2007 Début du projet *Horizons*, dirigé par Mario Biagini, et financé et accueilli par l'Institut Grotowski à Wrocław, dans le prolongement des projets *The Bridge: Developing Theatre Arts* et *Tracing Roads Across*.
- Ce projet culminera en 2009 avec l'organisation du Zero Budget Festival [Festival à Zéro Budget] à Wrocław.
- Toujours en 2007, Mario Biagini fonde l'*Open Program* au sein du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, avec notamment 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. Il y développe un travail de création plus nettement orienté vers la performance, vers l'engagement politique et le tissage de liens sociaux.
- 2008 Thomas Richards réorganise l'équipe avec laquelle il travaille, la « *Focused Research Team in Art as Vehicle* [Équipe de recherche ciblée sur l'Art comme véhicule] » (Benoît Chevelle, Jessica Losilla-Hébrail, Teresa Salas, Philip Salata et Cécile Richards, auxquels s'ajoutèrent ensuite Antonin Chambon, Guilherme Kirchheim, Sara Montoya et Tara Ostiguy)
- Il dirigera notamment *The Letter [La Lettre]*, *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*.
- 29 octobre – 12 novembre 2009 Dans le cadre (et en marge) de l'Année Grotowski, le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards organise, en collaboration avec l'Institut Grotowski, le *Zero Budget Festival* [Festival à Zéro budget] », à Wrocław.
- Parmi les participants se trouvent notamment Antonio Attisani, Piotr Borowski (le fondateur du Studium Teatralne à Varsovie), Carla Pollastrelli, Kris Salata, Maria Shevtsova, Pietro Varasso (qui enseigne au Conservatoire Royal de Liège), et Lisa Wolford.

13 juin – 17 juillet 2011 Le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards est accueilli en résidence à La Fonderie du Mans – Théâtre du Radeau, dirigée par François Tanguy.

Parmi les participants à ces rencontres se trouvent Antonio Attisani, Yannick Butel, Michelle Kokosowski, Tatiana Motta Lima, François Tanguy, Jean-Pierre Thibaudat, Éric Vautrin et Lisa Wolford Wylam – ainsi que Olivier Corpet, Albert Dichy et Pascale Butel-Skrzysowski, de l'IMEC.

Avril – juin 2012 Nouvelle résidence du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards est accueilli en résidence à La Fonderie du Mans – Théâtre du Radeau, dirigée par François Tanguy.

2015 Publication du livre de Thomas Richards, *Au Cœur d'une pratique. The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

Mars 2016 Création du « *Workcenter Studio in Residence* », avec Alonso Abarzúa, Lynda Mebtouche, Gina Gutiérrez Villamizar, Javier Cárcel Hidalgo-Saavreda, María Constanza Solarte Burbano Felipe Salazar Montoya et Juan-David Salazar Montoya.

Sous la direction de Thomas Richards, ce groupe participera au travail sur les « chants vibratoires » et créera deux spectacles assumés comme tels : *Gravedad [La Gravité]*, performance solo d'Alonso Abarzúa, et *Sin Fronteras [Sans Frontières]*, d'après *Beben* de Guillermo Calderón, création collective dirigée par Thomas Richards.

2-7 juillet 2019 Résidence du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards au Théâtre de la Ville, à l'Espace Cardin, à Paris, intitulée *Focus Workcenter*, et organisée par Emmanuel Demarcy-Mota et Michelle Kokosowski.

Rassemblant les trois équipes du Workcenter au complet, cet événement exceptionnel comprend des présentations de toutes les créations du Workcenter, des ateliers pratiques quotidiens, des présentations de travail – ainsi qu'à de nombreuses rencontres, conférences et tables rondes.

Parmi les participants internationaux invités au *Focus Workcenter* se trouvent notamment Antonio Attisani, Pascale Butel-Skrzysowski, Albert Dichy, Valérie Dréville, Jean-François Dusigne, Michelle Kokosowski, Sava Lolov, Carla Pollastrelli, Kris Salata, Richard Schechner, Jean-Pierre Thibaudat, et Anatoli Vassiliev.

Cet événement sera suivi par une session de travail fermée du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en résidence à la Cartoucherie, dans le cadre de l'Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA).

2020-2021 Pendant la pandémie et les confinements successifs, le Workcenter of Jerzy Grotowski et l'Open Program organisent de nombreuses rencontres sur des plateformes de réunions en ligne, dans lesquelles ont lieu 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 rediffusions en direct de séances de travail et de performances.

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), Mario Biagini dirige un travail intitulé *Les Assoiffés*, d'après *La Grande beuverie* de René Daumal, en collaboration avec la Troupe Imaginaire du Théâtre de la Ville.

Le résultat de ce travail sera présenté à l'Espace Cardin, le 19 juillet 2021.

1er janvier 2022 Dans une lettre ouverte intitulée « Il nuovo anno – The New Year – La nouvelle année – O ano novo – El nuevo año », diffusée par email et newsletter, Mario Biagini annonce son départ du

Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, la dissolution de l'*Open Program*, et la fondation de l'Académie de l'Inaccompli [*Academy of the Unfulfilled / Accademia dell'Incompiuto*].

31 janvier 2022

Dans une lettre ouverte intitulée « 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 », diffusée par email et newsletter, Thomas Richards annonce la dissolution définitive du Workcenter of Jerzy Grotowski.

10-12 mars 2022

Mario Biagini donne une conférence intitulée « Tessere comunità, l'arte dell'incompiuto [Tisser la communauté, l'art de l'inaccompli] » à la Casa del Teatro de Faenza, en Italie, dans le cadre de l'Académie de l'Inaccompli.

Cette conférence est suivie la première présentation de *La Ginestra [Le Genêt]*, et d'une performance de *E il popolo canta [Et le peuple chante]*, de Felicità Marcelli.

CONCLUSION – UN ARCHIPEL TISSÉ DE LIENS HUMAINS

- 1964 Lech Raczak et Tomasz Szymański fondent le Théâtre du Huitième Jour [*Teatr Ósmego Dnia*] à Poznań, en Pologne.
- À partir de 1967, le Théâtre du Huitième Jour prendra le Théâtre Laboratoire pour modèle de travail et s'inspirera du travail de Grotowski, en développant des *trainings* approfondis et en collaborant notamment avec Zbigniew Osiński et Teo Szychalski, qui dirigeront des spectacles avec l'ensemble à Poznań. Dans le sillage de la pensée théâtrale de Grotowski, Lech Raczak considérera le théâtre comme un lieu de rencontre avec un autre être humain.
- 1968 André Gregory fonde sa compagnie, The Manhattan Project, avec des participants du stage dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak à la NYU en novembre 1967, notamment Gerry Bamman, Tom Costello, Jerry Mayer et Larry Pines.
- Mai 1968 Premières performances de *The Serpent [Le Serpent]*, dirigé par Joseph Chaikin avec l'Open Theatre, d'après des fragments de la Bible.
- 1970 Premières performances d'*Alice in Wonderland [Alice au Pays des Merveilles]*, d'après Lewis Carroll, dirigée par André Gregory avec The Manhattan Project, un spectacle largement influencé par sa rencontre avec le travail de Grotowski.
- 1971 Peter Brook fonde le Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) à Paris. Ce centre deviendra quelques années plus tard le Centre International de Créations Théâtrales (CICT) après son installation dans le Théâtre des Bouffes du Nord.
- Dès les premières années d'existence du Centre, Peter Brook se consacre à une recherche théâtrale interculturelle, à travers des expéditions en Iran, en Afrique, aux États-Unis et en Asie – qui soulèveront un vif débat critique autour de la notion d'appropriation culturelle.
- La première création du CIRT est *Orghast*, d'après le mythe de Prométhée, créée en 1971 au Festival des arts de Shiraz-Persépolis, en Iran.
- 1971 Premières performances de *The Mutation Show*, dirigé par Joseph Chaikin avec l'Open Theatre.
- 1971 Roberto Bacci rejoint le Piccolo Teatro de Pontedera, un théâtre amateur fondé par Dario Marconcini, travaillant dans la mouvance du « *teatro di gruppo* [théâtre de groupe] », et s'inspirant du travail du Living Theatre, de Grotowski et d'Eugenio Barba – notamment grâce à la lecture de l'opuscule d'Eugenio Barba sur le travail de Grotowski, *Alla ricerca del teatro perduto*.
- Sous la direction de Roberto Bacci, le groupe se transformera et son travail deviendra de plus en plus approfondi – jusqu'à la fondation du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale en 1974.
- 1972 Ryszard Nieoczym et Dawn Obokota fondent LeTHAL – Le Théâtre de l'Homme Actor's Laboratorium, à Toronto, au Canada, où Ryszard Nieoczym dirige des performances et des ateliers de pratique théâtrale et parathéâtrale inspirés de son travail au Théâtre Laboratoire à la fin des années soixante.
- LeTHAL s'inscrit dans un vaste réseau international de créateurs et de compagnies qui collaborent dans de nombreux projets en commun, notamment le Groupe de la Veillée, le Théâtre de Recherche le Contre-courant, le Tanz & Theaterwerkstatt de Ludwigsburg, le

Wildflecken Theater de Berlin.

Grotowski, Zygmunt Molik, Ryszard Cieślak, Rena Mirecka, Antoni Jahołkowski, Teo Spychalski, et Ludwik Faszen, ainsi que Richard Schechner seront fréquemment invités par LeTHAL à diriger des conférences, des ateliers et des séminaires pratiques à Toronto, Québec et Montréal entre 1977 et 1984.

1972 Roberto Bacci, qui a découvert le travail de Grotowski en lisant l'opuscule d'Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto [À la recherche du théâtre perdu]*, et qui s'est ensuite formé au théâtre à l'Odin Teatret, obtient un doctorat de l'Université de Pise avec une thèse sur le spectacle *Min Fars Hus* de l'Odin Teatret, intitulée *Teatro e Alchimia [Théâtre et alchimie]*.

1973 Stephen Wangh et Linda Putnam, qui ont tous deux participé au stage dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak à la NYU en novembre 1967, fondent The Acting Growth Program [Le Programme pour la croissance de l'acteur] au Boston Center for the Arts, où ils forment des comédiens en s'inspirant largement de leurs souvenirs du travail de Grotowski.

L'enseignement de Linda Putnam adapte le travail de Grotowski en se concentrant essentiellement sur le bien-être des acteurs, une démarche qu'elle transmettra à ses élèves Kathlyn Weiss et David MacMurray Smith, qui continuent eux-mêmes d'explorer et de transmettre cet héritage en l'adaptant aux besoins des acteurs.

Stephen Wangh et Linda Putnam monteront par ailleurs de nombreux spectacles avec leur compagnie, le Reality Theatre.

1973 Renzo Vescovi, qui a rejoint depuis 1967 le Teatro Tascabile de Bergame (TTB) tant qu'acteur et metteur en scène, refonde et transforme entièrement la compagnie, en s'inspirant du travail d'Eugenio Barba et de Grotowski.

Il recrute un nouveau groupe d'acteurs débutants, qu'il fait travailler selon des méthodes inspirées des travaux de l'Odin Teatret et du Théâtre Laboratoire, dans la mouvance du « *teatro di gruppo* [théâtre de groupe] » ou « Tiers Théâtre », aux côtés du Teatro Potlach de Fara Sabina, du Piccolo Teatro de Pontedera, ou encore du Teatro di Ventura de Treviglio.

Le Teatro Tascabile de Bergame organisera en 1977 la deuxième rencontre du théâtre de groupe (ou du « Tiers Théâtre ») à Bergame, sous les auspices de l'ITI, et à laquelle participeront notamment Eugenio Barba, le maître du *nō* Hideo Kanze, le danseur de *kathakali* Krishna Nambudri, et le danseur de *topeng* I Made Bandem, ainsi que des groupes théâtraux européens et américains.

Dès lors, le Teatro Tascabile collaborera fréquemment avec l'Odin Teatret, notamment pendant les *Festuge* et pour l'organisation de la quinzième session de l'ISTA, à Albino, en Italie, en avril 2016.

1973 Premières performances de *Endgame [Fin de Partie]*, d'après Samuel Beckett, dirigée par André Gregory avec The Manhattan Project.

Premières performances de *Nightwalk [Marche de nuit]*, dirigé par Joseph Chaikin avec l'Open Theatre.

1973 Ashurbanipal Babla, qui a été profondément marqué par les performances du *Prince Constant* au festival de Shiraz, fonde le Théâtre Ahreman, à Téhéran.

Ayant fait des études philosophiques et théologiques, Ashurbanipal Babla considère le travail du Théâtre Laboratoire comme un modèle de la manière dont théâtre et religion peuvent se rejoindre.

Il dirigera notamment *Les Bonnes*, de Jean Genet ; *La Plus forte*, d'August Strindberg ; *Jeu de Massacre*, d'Eugène Ionesco ; *Apocalypse*, un spectacle construit à partir de fragments de la Bible et de textes empruntés notamment à Samuel Beckett et Jorge Luis Borges ; *La cérémonie de la mort du loup ou le signe de Caïn*, d'après l'histoire d'Abel et Caïn ; et *La Sixième heure*, reprenant la Passion du Christ.

16 février 1973 Première performance de *Jalowa*, d'après *Yerma* de Federico García Lorca, dirigée par Zbigniew Cynkutis et Rena Mirecka au théâtre Juliusz Osterwa à Lublin.

1974 Le Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) de Peter Brook devient officiellement le Centre International de Créations Théâtrales (CICT) en s'installant au Théâtre des Bouffes du Nord, un théâtre abandonné que Peter Brook a découvert grâce à Micheline Rozan et qu'il a fait réaménager – tout en conservant un intéressant aspect visuel de ruine.

Il y développera ses recherches interculturelles commencées avec le CIRT, à travers des expéditions internationales et des collaborations avec de grands maîtres de traditions performatives extra-occidentales.

Parmi les créations les plus marquantes du CICT figurent notamment *Timon d'Athènes*, d'après Shakespeare, adapté par Jean-Claude Carrière (1975) ; *Les Iks*, d'après Colin Turnbull, adapté par Jean-Claude Carrière (1975) ; *La Conférence des oiseaux*, d'après Farid Al-Din Attar (1979) ; *Le Mahābhārata*, avec notamment Ryszard Cieślak (1985) ; *La Tempête*, d'après Shakespeare, adapté par Jean-Claude Carrière (1990) ; *Oh les beaux jours*, d'après Samuel Beckett (1995) ; *The Suit [Le Costume]*, d'après Can Themba (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 (2005) ; *Le Grand Inquisiteur*, d'après *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski (2007) ; ou encore *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 (2010). Ce dernier spectacle a été coproduit par le CICT et l'Institut Grotowski à Wrocław, où Peter Brook présentera régulièrement ses créations.

Par ailleurs, c'est au Théâtre des Bouffes du Nord qu'aura lieu la leçon inaugurale des cours de Grotowski au Collège de France, le 24 mars 1997, ainsi que la rencontre « Grotowski aujourd'hui » organisée par Michelle Kokosowski et Georges Banu le 24 septembre 1989.

Peter Brook et le CICT constitueront des soutiens et des alliés indéfectibles de Grotowski et de son Workcenter, qu'ils contribueront à financer.

1974 Après un stage au Théâtre Laboratoire en Pologne, Gabriel Arcand rentre à Montréal et y fonde le Groupe de la Veillée, avec Marie Eckel, Cristiane Gaudreault, Alain Lamontagne, Julien Poulin et Laurent Rivard, rejoints ensuite par Carmen Jolin, Claude Lemieux et Pierre Mainville.

Le groupe s'oriente vers la recherche et l'expérimentation théâtrale.

1974 Sisto Dalla Palma, co-directeur du Piccolo Teatro de Pontedera, fonde le Centro di Ricerca per il Teatro (CRT) [Centre de Recherche Théâtrale] à Milan, dans la mouvance du « *teatro di gruppo* », en s'inspirant des travaux de l'Odin Teatret et du Théâtre Laboratoire.

1974 Roberto Bacci fonde le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (Centre de recherche et d'expérimentation théâtrale), à Pontedera, visant à devenir un lieu de création, de formation, d'expérimentation, de recherche et de transmission, et à établir un réseau de relations avec des compagnies, des institutions et des créateurs internationaux.

Le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale deviendra en quelque sorte le « chef de file » de l'ensemble de groupes théâtraux dans la mouvance grotowskienne qui naîtront suite à

la participation du Théâtre Laboratoire à la Biennale de Venise en 1975.

Roberto Bacci sera rejoint en 1977 par Carla Pollastrelli, rencontrée précisément pendant cette Biennale, et qui deviendra la directrice adjointe du Centro per la Sperimentazione Teatrale et la directrice exécutive du Workcenter of Jerzy Grotowski – dans la naissance duquel le Roberto Bacci et Carla Pollastrelli joueront un rôle essentiel.

Le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale sera l'un des soutiens indéfectibles de Grotowski jusqu'à sa mort – et joue encore aujourd'hui un rôle capital dans la transmission et la diffusion de son travail et de celui du Workcenter. Il établira par ailleurs des liens durables avec notamment Eugenio Barba, Peter Brook, Julian Beck et Judith Malina, Anatoli Vasiliev et Sanjukta Panigrahi.

Roberto Bacci dirigera en outre de très nombreux spectacles, notamment *Macbeth*, d'après Shakespeare (1974) ; *Arme e santo [Arme et Saint]* (1977) ; *Il giardino [Le Jardin]*, d'après *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (1982) ; *Vietato arrampicarsi sugli alberi [Interdiction de grimper aux arbres]*, d'après *Le Baron perché* d'Italo Calvino (1987) ; *Fratelli dei cani [Frères des chiens]*, d'après *Les Histoires de Jacob* de Thomas Mann (1992) ; *Nostos – Sogno di Itaca [Nostos – Songe d'Ithaque]* (1995) ; *Ciò che resta [Ce qui reste]*, d'après *La Montagne magique* de Thomas Mann (2000) ; *Il raglio dell'asino [Le Braiment de l'âne]*, d'après *L'Idiot* de Dostoïevski (2003) ; *Aspettando Godot [En attendant Godot]*, d'après Samuel Beckett (2005) ; *Amleto - Essere pronti è tutto [Hamlet – Être prêt, voilà tout]*, d'après Shakespeare (2006) ; *Amleto - Nella Carne il Silenzio [Hamlet – Dans la chair le silence]*, d'après Shakespeare (2008) ; *2x2=5 – L'uomo dal sottosuolo [2x2=5 – L'Homme du sous-sol]*, d'après *Les Carnets du sous-sol* de Dostoïevski (2015) ; *Lear*, d'après Shakespeare (2016) ; *Dom Juan*, de Molière (2016) ; et *Svegliami [Réveille-moi]*, d'après Michele Santeramo (2020).

1975 Premières performances de *Our Late Night [Notre Soirée tardive]*, de Wallace Shawn, dirigée par André Gregory avec The Manhattan Project.

1975 Nicolás Núñez fonde le Taller de Investigación Teatral – Theatre Research Workshop (TRW) [Atelier d'Investigation Théâtrale], affilié à la UNAM [Université Nationale Autonome de Mexico].

Il collaborera avec Grotowski dans la période du Théâtre des Sources, pendant laquelle il co-dirigera des événements au Mexique, en menant ses propres recherches autonomes dans le cadre du projet plus large dirigé par Grotowski. Son travail de recherche et de création théâtrale, interrogeant les notions de rituel et de communauté sera largement nourri par cette collaboration.

1976 Zbigniew Cynkutis collabore avec le Teatr Współczesny à Wrocław, dirigé par Kazimierz Braun, où il donne des ateliers de pratique théâtrale et participe à la création de 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.

1976 Après la dissolution du Manhattan Project, André Gregory fonde le Laboratory for Theatrical and Human Research [Laboratoire de recherche théâtrale et humaine], dans lequel il mène sa propre recherche théâtrale et parathéâtrale.

1976 Pino Di Buduo et Daniela Regnoli fondent le Teatro Potlatch à Fara Sabina, en Italie, dans la mouvance du « *teatro di gruppo* » et en s'inspirant du travail d'Eugenio Barba et de Grotowski.

Depuis sa fondation, le Teatro Potlatch organise des ateliers pédagogiques, des séminaires, des résidences de création, des projets artistiques interdisciplinaires et internationaux, des spectacles et des festivals notamment le Festival Laboratorio Interculturale di Pratiche Teatrali (FLIPT) [Festival Laboratoire Interculturel des Pratiques Théâtrales], organisé chaque année depuis 2000.

Par ailleurs, le Teatro Potlatch s'inscrit dans un vaste réseau de collaborateurs internationaux, notamment l'Odin Teatret, le groupe Farfa fondé par Iben Nagel Rasmussen à l'issue d'une résidence au Teatro Potlatch, l'ensemble ukrainien Maisternia Pisni dirigé par Natalka Polovynka et Sergey Kovalevich – et fait partie de l'Association des Centres Culturels de Rencontre (ACCR), label d'État français créé en 1973, et rassemblant partenaires internationaux autour de la valorisation du patrimoine et de la création de projets artistiques et culturels.

29-31 octobre 1976 LeTHAL – Le Théâtre de l'Homme Actor's Laboratorium et le Théâtre de Recherche le Contrecourant organisent le Festival des nouvelles orientations des arts performatifs [The New Directions in the Performing Arts Festival] à la McMaster University, à Hamilton, en Ontario.

Grotowski est l'invité d'honneur du festival, pendant lequel ont lieu des rencontres avec André Gregory, David Rosenfield, Charles Marowitz, et des ateliers dirigés par le Groupe de la Veillée et LeTHAL.

1977 Antero Alli, qui a découvert le travail parathéâtral de Grotowski à travers ses écrits et des ateliers parathéâtraux dirigés par David Rosenbloom à Berkeley, fonde le ParaTheatrical ReSearch, un projet explorant les pratiques parathéâtrales.

Il ne revendique pas de filiation directe avec Grotowski, mais développera pendant plus de quarante ans sa propre recherche parathéâtrale, jusqu'en 2019, à travers des stages, des ateliers et des performances.

Août 1977 Włodzimierz Staniewski, qui a participé aux expériences du parathéâtre, fonde le Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice [Gardzienice Centre for Theatre Practices / Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice] en Pologne, 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.

Le groupe créera de nombreuses performances, notamment *Spektakl wieczorny* [Une performance du soir] (1977) ; *Gusła* [Sorcellerie] (1981) ; *Żywot Protopopa Awwakuma* [La Vie de Protopop Awwakum] (1983) ; *Carmina Burana* (1990) ; *Metamorfozy* [Métamorphoses] (1997) ; *Elektra* (2003) ; et *Ifigenia w A.* [Iphigénie chez A.] (2007).

Trois groupes théâtraux seront par la suite fondés par d'anciens membres de Gardzienice : la Stowarzyszenie Teatralne Chorea [Association Théâtrale Chorea], fondée en 2004 à Łódź par Tomasz Rodowicz ; le Teatr Pieśń Kozła [Song of the Goat Theatre / Théâtre du Chant du Bouc], fondé en 1996 à Wrocław par Anna Zubrzycki et Grzegorz Bral ; et le Teatr ZAR, un groupe international fondé par Jaroslaw Fret après plusieurs expéditions en Géorgie, en Arménie et en Iran entre 1999 et 2003, et qui sera accueilli au sein de l'Institut Grotowski.

1978 Teo Spychalski, que Gabriel Arcand a rencontré pendant son stage au Théâtre Laboratoire, commence à donner des stages et des séminaires pratiques dans le cadre du Groupe de la Veillée.

Il mène parallèlement à cette activité pédagogique du travail de terrain pour étudier les danses des Amérindiens de l'île Manitoulin.

1979 Richard Fowler fonde le Twelfth Avenue Theatre Project à Vancouver, après avoir découvert de manière indirecte le travail parathéâtral de Grotowski, à travers un stage d'un mois dirigé par Jerzy Bogajewicz.

Avec son groupe théâtral, il travaille à partir des écrits de Grotowski, et invite André Gregory à diriger des stages. C'est André Gregory qui lui parle du travail d'Eugenio Barba.

Richard Fowler se rend en Pologne pour y participer aux activités parathéâtrales de Grotowski, puis à l'Odin Teatret, où il rencontre Eugenio Barba. Il participe l'année suivante à la première ISTA, à Bonn, où il deviendra le traducteur d'Eugenio Barba.

1979 Peter Rose, qui a participé à des ateliers dirigés par Ludwik Flaszen et Ryszard Cieślak, ainsi qu'au projet *Tree of People*, fonde le Performance Space 122 à New York, avec Charles Dennis, Charles Moulton, Tim Miller et Mark Russel, qui a également participé aux activités du Théâtre Laboratoire à la fin des années soixante-dix.

Par la suite, il continuera de travailler avec des membres du Théâtre Laboratoire, notamment avec Zygmunt Molik, et créera sa performance *Cleansing the Senses* [Nettoyer les sens] pendant une résidence à l'Institut Grotowski en 2005.

26 mai – 26 juillet 1979 LeTHAL – Le Théâtre de l'Homme Actor's Laboratorium organise le premier Theatre Exploration Festival [Festival d'exploration théâtrale] à Toronto, intitulé « *Love consists of this, that two solitudes should greet, touch and protect one another* [L'amour consiste en ceci, que deux solitudes se saluent, se touchent et se protègent] ».

À ce festival participent notamment Richard Schechner et Gabriel Arcand, le fondateur du Groupe de la Veillée.

1980 Le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale crée la série *Oggi, del teatro*, initiée et dirigée par Fabrizio Cruciani, en collaboration avec la maison d'édition La Casa Usher à Florence, visant à fournir des outils utiles pour l'étude historique et la pratique du théâtre.

1980 Jacques Delcuvellerie, professeur à la section d'Art Dramatique du Conservatoire Royal de Liège (CRL), fonde le Groupov, Centre Expérimental de Culture Active, avec notamment Michel Delamare, Monique Ghysens, Francine Landrain, Jany Pimpaud et François Sikivie, alors étudiants au CRL.

Le Groupov mène un travail inspiré des expériences parathéâtrales et de la « culture active » de Grotowski. Depuis 1993, le Groupov collabore avec le Conservatoire Royal de Liège, à travers l'animation par Jacques Delcuvellerie, Pietro Varrasso et Nathalie Mauger, d'un Studio expérimental de recherche pédagogique sur la formation de l'acteur – toujours en s'inspirant partiellement de l'héritage de Grotowski.

3-5 octobre 1980 LeTHAL – Le Théâtre de l'Homme Actor's Laboratorium organise le second Theatre Exploration Festival [Festival d'exploration théâtrale] à Toronto, intitulé « *The Work of Grotowski and Peter Brook* [Le travail de Grotowski et Peter Brook] », en partenariat avec la New York University.

Pendant ce festival, Grotowski, Ludwik Flaszen, Ryszard Nieoczyn, Margaret Croyden, Ronald Grimes, Richard Mennen et Stanley Reid donnent des conférences, et Ludwik Flaszen et Zygmunt Molik dirigent des ateliers pratiques.

1981 Parution du film de Louis Malle, *My Dinner with André*, avec André Gregory et Wallace Shawn, qui contribuera à la célébrité de Grotowski outre-Atlantique.

Il y dirigera des sessions de travail en y incorporant des exercices inspirés des travaux du Théâtre des Sources, notamment un exercice intitulé « *Mouvement-Vigil* ».

1981 Du fait de l'aggravation de la situation politique en Pologne, Teo Spychalski et Elizabeth Albahaca, alors en famille au Venezuela, décident de ne pas retourner en Pologne. Dès lors, ils dirigeront des ateliers théâtraux en Amérique du Sud et aux États-Unis.

Au Venezuela, ils travaillent notamment avec le Taller Experimental de Teatro (TET) – Centro

de Creación Artística [Atelier d'expérimentation théâtrale – Centre de création artistique], dirigé par Eduardo Gil, où ils dirigent des entraînements psychophysiques et des exercices adaptés des expériences parathéâtrales du Théâtre Laboratoire.

Dans les années qui suivront, Elizabeth Albahaca dirigera de nombreuses créations théâtrales avec le TET, notamment *La Tragedia de Ricardo III* [*La Tragédie de Richard III*], d'après Shakespeare (1988); *Demonios* [*Démons*], d'après Dostoïevski (1994); *Señorita Julia* [*Mademoiselle Julie*], d'après August Strindberg (1996); *El proceso* [*Le Procès*], d'après Franz Kafka (1997-1999); et *El Rey se muere* [*Le Roi se meurt*] d'après Eugène Ionesco (2001).

1981 Stephen Wangh commence à enseigner au Département de Théâtre Expérimental [*Experimental Theatre Wing*] de la New York University, où il continue de s'appuyer dans son enseignement sur son expérience d'un mois auprès de Grotowski, en novembre 1967.

Il continue par ailleurs d'écrire et de créer des spectacles.

2-5 avril 1981 Un séminaire international est organisé à Trappeto, en Italie, par le Laboratorio Teatrale Universitario de l'Université de Palerme, au cours duquel Ryszard Cieślak, Ludwik Flaszen, Antoni Jahołkowski et Zygmunt Molik dirigent des stages pour acteurs.

29 avril – 5 juillet 1981 LeTHAL – Le Théâtre de l'Homme Actor's Laboratorium organise deux événements consécutifs, intitulés « Currents / Undercurrents Festival 1 » et « Études 1 », à Toronto.

Pendant ces événements ont lieu de nombreuses performances de groupes théâtraux québécois, des conférences de Grotowski, des ateliers de pratique dirigés par Ryszard Cieślak, Teo Spychalski et Ryszard Nieoczym, et des projections de films de l'Odin Teatret et de Mercedes Gregory sur le travail du Théâtre Laboratoire de Grotowski.

10-25 mai 1981 Les acteurs du Théâtre Laboratoire dirigent une série de stages pour environ une centaine d'acteurs internationaux à Wrocław.

1982 Teo Spychalski et Elizabeth Albahaca s'installent définitivement à Montréal, où ils rejoignent le Groupe de la Veillée, dans le cadre duquel ils créent le « Studio de travail de l'acteur », organisant des formations de six mois pour jeunes comédiens, dans lesquelles ils poursuivent leur travail de transmission.

Teo Spychalski devient le directeur du Groupe de la Veillée et fonde le Théâtre Prospero, avec lequel il dirigera plus d'une dizaine de spectacles, notamment *L'Idiot*, d'après Dostoïevski (1983); *Dans le petit manoir*, d'après Witkiewicz (1985); *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, d'après Rainer Maria Rilke (1988); *La Guerre*, d'après *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (1991); *Démons*, d'après Dostoïevski (1997-1999); *Trans-Atlantyk*, d'après Witold Gombrowicz (2004); et *Blackbird*, d'après David Harrower (2009).

Il dirigera par ailleurs de nombreux ateliers théâtraux, en s'inspirant de son travail avec Grotowski pendant le parathéâtre et le Théâtre des Sources – notamment à travers un exercice qu'il nommera « Mouvement-Vigile ».

1982 Rena Mirecka commence à collaborer avec Ewa Benesz et Mariusz Socha dans ses ateliers et travaux 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] »

Les ateliers auront lieu en Italie, en France, en Grèce, en Israël, en Espagne, en Colombie, en Allemagne et en Pologne.

1982 Stacy Klein, qui a participé depuis 1976 à de nombreux ateliers dirigés par Rena Mirecka et

- Zygmunt Molik, fonde le Double Edge Theatre à Boston.
- Par la suite, le groupe continuera de se former auprès de l'Odin Teatret, à Holstebro ; avec Rena Mirecka, en Sardaigne ; et collaborera avec le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice.
- 1982 Gabriele Vacis fonde le Teatro Laboratorio Settimo.
- Février 1982 Fausto Pluchinotta et Stefano Vercelli fondent le Gruppo Internazionale l'Avventura [Groupe International l'Avventura], avec Laura Colombo, Pierre Guicheney, Annet Henneman, François Kahn, François Liège et Armando Punz, à Volterra.
- Le groupe poursuit et prolonge pendant un temps les expériences du Théâtre des Sources. Après sa dissolution, les participants continueront chacun de leur côté à développer cette recherche de manière personnelle.
- 25 mars – 18 juin 1982 Ludwik Flaszen, Ryszard Cieślak, Zbigniew Kozłowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Teresa Nawrot et Stanisław Scierski dirigent une série de stages à Francfort, puis à Aarhus.
- 1er juillet 1982 Zbigniew Cynkutis est engagé comme professeur invité au département de théâtre et de danse du Hamilton College à Clinton (Kansas), où il donnera des ateliers intensifs d'été – auxquels participera Rena Mirecka.
- Parmi les participants à ces ateliers d'été se trouve Kim Mancuso, qui rejoindra Zbigniew Cynkutis en Pologne lorsque celui-ci fondera le Deuxième Studio de Wrocław en 1984.
- 7 septembre – 2 octobre 1982 Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutis, Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik et Stanisław Scierski dirigent des stages pour acteurs internationaux à Wrocław.
- 12 novembre – 8 décembre 1982 Les acteurs du Théâtre Laboratoire dirigent des stages à Cardiff, en Angleterre ; puis Ferrara, en Italie.
- 8 décembre 1982 Ryszard Cieślak commence à enseigner à l'Aarhus Teater Akademi.
- 12 février 1983 Zygmunt Molik dirige un travail sur *Peer Gynt*, d'Ibsen, au Hochschule der Künste à Berlin-Ouest.
- 3 mai 1983 Premières performances de *Aleph : Impressioni da un Inferno [Aleph : Impressions d'un Enfer]*, dirigée par Ryszard Cieślak, avec notamment Zbigniew Kozłowski, au Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera.
- 5 septembre 1983 Premières performances de *Vargtid*, dirigé par Ryszard Cieślak, à l'Aarhus Teater Akademi.
- Septembre – octobre 1983 Zygmunt Molik donne une formation Voice and Body au Groupe de la Veillée, à l'invitation de Teo Spsychalski.
- 24 janvier 1984 Ludwik Flaszen envoie 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, signé par Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik et Ryszard Cieślak.
- 28 janvier 1984 L'acte d'auto-dissolution du Théâtre Laboratoire est publié dans le journal polonais *Gazeta Robotnicza*.
- 31 août 1984 Date officielle de la dissolution du Théâtre Laboratoire.

- Septembre 1984 Ryszard Cieślak est invité par Peter Brook à jouer dans son adaptation du *Mahābhārata*, dans le rôle de Dhritarashtra.
- 8 septembre 1984 Première performance de *Desarraigo [Déracinement]*, dirigée par Ryszard Cieślak, au Teatro Municipal de Albacete, en Espagne.
- 31 décembre 1984 Licenciement de l'équipe administrative et technique de l'Institut de l'Acteur – Théâtre Laboratoire, entraînant officiellement la fermeture définitive de l'institution.
- 1985 Piotr Borowski quitte le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice pour venir travailler au Workcenter of Jerzy Grotowski, où il restera sept ans.
- 1985 Luís Otávio Burnier, qui s'est formé au théâtre auprès d'Étienne Decroux à Paris et a étudié le *Jīngjù*, le *nō*, le *kabuki* et le *kathakali*, fonde le Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão (LUME) [Laboratoire UNICAMP de Mouvement et d'Expression], une compagnie de théâtre affiliée à l'université de Campinas au Brésil, en collaboration avec Denise Garcia, Ricardo Puccetti et Carlos Simioni.
- En 1987, lors d'une tournée de l'Odin Teatret au Brésil, il rencontrera Eugenio Barba, avec qui il fera du travail de terrain sur les formes performatives populaires, et avec qui il nouera une relation de collaboration artistique et d'amitié durable. Il participera notamment à l'organisation de la huitième session de l'ISTA, à Londrina, au Brésil, en 1994.
- Par ailleurs, en 1989, il participera pendant un mois au programme *Objective Drama* à Irvine.
- Fort de ces nombreuses expériences, il développera avec le groupe LUME une recherche théâtrale et anthropologique portant notamment sur le *candomblé*.
- 1er janvier 1985 Zbigniew Cynkutis abandonne sa position au Hamilton College pour revenir en Pologne, où il prend la direction du Deuxième Studio de Wrocław, qui commence ses activités dans les anciens locaux du Théâtre Laboratoire.
- L'objectif du Deuxième Studio de Wrocław est à la fois d'établir les archives du Théâtre Laboratoire, et de recommencer à produire des spectacles.
- Janvier – février 1985 Zygmunt Molik dirige un travail sur *Macbeth*, de Shakespeare, dans le cadre de l'Actor's Laboratory Theatre à Toronto
- Juillet 1985 Performances du *Mahābhārata* dirigé par Peter Brook, à la Carrière de Boulbon, dans le cadre du Festival d'Avignon.
- Peter Brook a invité Ryszard Cieślak à participer à cette création.
- 1986 Deux groupes d'acteurs sont constitués au Deuxième Studio de Wrocław : un groupe polonais dirigé par Zbigniew Cynkutis, et un groupe international dirigé par Elizabeth Craven, Dick van Gendt, et Kim Mancuso, qui a travaillé avec Zbigniew Cynkutis au Hamilton College.
- Ces deux groupes monteront des projets théâtraux au cours de l'année 1986, 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*.
- Ces tentatives de relancer une dynamique de création dans l'espace historique du Théâtre

Laboratoire seront assez froidement accueillies, ce qui provoque le départ d'une grande partie des membres du groupe polonais.

Une adaptation d'*Œdipe Roi* de Sophocle était prévue pour la fin de l'année 1986, mais ne verra jamais le jour du fait de la mort de Zbigniew Cynkutis.

- 1986 Jaime Soriano, un ancien membre du Taller de Investigación Teatral – Theatre Research Workshop (TRW) de Nicolás Núñez, et qui participé aux travaux de Grotowski à la fin du Théâtre des Sources, au programme *Objective Drama* et à la session de travail inaugurale du Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski à Botinaccio, fonde le Laboratorio de Artes Escénicas (LartES) – Jerzy Grotowski [Laboratoire des arts scéniques – Jerzy Grotowski], à Mexico.
- 1987 Après le départ de Grotowski pour l'Italie et l'arrêt du programme *Objective Drama*, Jairo Cuesta reste aux États-Unis où il travaille avec des groupes de théâtre universitaire.
- 9 janvier 1987 Zbigniew Cynkutis meurt dans un accident de la route.
- Après sa mort, le Deuxième Studio de Wrocław continue malgré tout de créer des spectacles, notamment *Hamlet*, d'après Shakespeare, et *En attendant Godot*, d'après Samuel Beckett.
- En mars 1987 est inauguré le Centre de Documentation du Théâtre Laboratoire du Deuxième Studio de Wrocław.
- 1987 Après la mort de Zbigniew Cynkutis, Kim Mancuso et Kermit Dunkelberg, qui faisaient partie du groupe international du Deuxième Studio de Wrocław, fondent le Pilgrim Theatre.
- Ils collaborent avec Zygmunt Molik, Rena Mirecka, et certains membres du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, à l'aide et sous la supervision desquels ils créent une performance intitulée *Oedypus: An Archeological Investigation for Two Actors, Musicians, and Others* [*Œdipe : Une enquête archéologique pour deux acteurs, musiciens et autres*], en juin 1988.
- 26 mars 1987 Inauguration du Centre de documentation du Théâtre Laboratoire du Deuxième Studio de Wrocław.
- Mars – mai 1987 En l'honneur de Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik est invité à diriger un atelier à la Theaterhaus de Berlin, intitulé « *To Sing or not to Sing* [Chanter ou ne pas chanter] », en travaillant sur des textes de Shakespeare et de Goethe.
- Avril 1987 Premières performances de *Mon pauvre Fédia*, d'après Dostoïevski, mis en scène par Ryszard Cieślak avec le Théâtre du Labyrinthe, au théâtre de l'Épée de Bois, à Paris.
- Juillet 1987 Éric Lacascade participe avec sa compagnie, le Ballatum Théâtre, à un atelier international dirigé par Grotowski et ses collaborateurs au château de l'Hermitage, en Belgique.
- Il participera par la suite à plusieurs événements au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, ce qui aura une influence durable sur sa conception du théâtre et de la mise en scène.
- Parmi ses créations les plus importantes se trouvent *Ivanov*, d'après Anton Tchekhov (1989) ; *De la vie*, d'après Jean Racine, Paul Claudel et Eugène Durif (1997) ; *Phèdre(s) ou De l'amour*, d'après Jean Racine et Eugène Durif (1998) ; une trilogie d'Anton Tchekhov, *La Mouette*, *Cercle de famille pour trois sœurs*, et *Ivanov*, au Festival d'Avignon (2000) ; *Les Sonnets de Shakespeare* (2001) ; *Platonov*, d'après Anton Tchekhov, dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon (2002) ; *Les Barbares*, d'après Maxime Gorki, dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon (2006) ; *Tartuffe*, de Molière (2011) ; *Les Bas-fonds*, d'après Maxime Gorki (2017) ; ou encore *Œdipe roi*, d'après Sophocle (2022).

- Septembre 1987 Miroslaw Kocur reprend la direction du Deuxième Studio de Wrocław. Pendant la saison 1987-1988 sont montées plusieurs pièces, notamment *Anhelli*, d'après un poème de Juliusz Słowacki ; *Les Âmes mortes*, d'après Nicolas Gogol ; et *Elijah*, d'après Martin Buber.
- Décembre 1987 Premières performances de *Peer Gynt*, d'Ibsen, dirigée par Ryszard Cieślak à l'Aarhus Teater Akademi.
- 1988 Kermit Dunkelberg et Kim Mancuso quittent la Pologne et reviennent aux États-Unis, où leur théâtre change de nom pour devenir le *Pilgrim Theatre Research and Performance Collaborative* [Collectif de recherche et de performance du Pilgrim Theatre].
- Ils continueront de développer le travail qu'ils ont exploré auprès de Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik et Rena Mirecka, dont l'enseignement direct les a beaucoup plus influencés que les textes de Grotowski ou que leur brève participation au programme *Objective Drama*, et créeront de nombreuses performances, 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 : an « Extraordinary Rendition »* [*Le Procès : une « reconstitution extraordinaire »*], d'après Kafka (2007).
- 1988 Richard Fowler, qui participé à la période parathéâtrale du Théâtre Laboratoire, a collaboré avec Eugenio Barba et l'ISTA, et a traduit plusieurs ouvrages de Barba en anglais, fonde le Primus Theatre à Winnipeg, au Canada.
- Le groupe explore l'héritage de Grotowski et d'Eugenio Barba à travers des *trainings* inspirés de l'expérience de Richard Fowler auprès de l'Odin, animera des ateliers de formation et créera de nombreuses performances.
- 1988 Ruo-Yu Liu, après avoir participé au programme *Objective Drama*, travaillé au Workcenter of Jerzy Grotowski, et fait trois années de recherches de terrain à Taïwan, fonde le U-Theatre.
- Elle contribuera largement à la diffusion des travaux de Grotowski à Taïwan.
- 1989 James Slowiak quitte l'Italie pour revenir aux États-Unis, où il enseigne le théâtre à l'Université d'Akron, en Ohio, continuant ainsi à transmettre le travail de Grotowski.
- Par ailleurs, il mène un travail de création à partir de chants religieux des Shakers, une branche du protestantisme, un travail commencé pendant le programme *Objective Drama*, qu'il développera par la suite avec le New World Performance Laboratory, qu'il fondera avec Jairo Cuesta en 1992.
- 1989 Publication du livre édité par Janusz Degler et Zbigniew Osiński, *Teksty z lat 1965–1969* [*Textes des années 1965-1969*], en Pologne.
- Janusz Degler et Zbigniew Osiński souhaitaient au départ publier la première traduction polonaise de *Vers un Théâtre pauvre*, ce à quoi Grotowski s'est opposé, proposant à la place un assemblage de textes publiés précédemment dans des revues polonaises – dont certains se recourent avec ceux présents dans *Vers un Théâtre pauvre*.
- 1989 Premières performances du spectacle *Les Rêveurs*, d'après Dostoïevski, dirigé par Ludwik Flaszen avec Claudine Hanault, au Théâtre La Chamaillé, à Nantes. Ludwik Flaszen jouait également dans le spectacle.
- 31 août 1989 Les autorités municipales de Wrocław dissolvent le Second Studio de Wrocław en raison de la

faiblesse artistique de ses créations – et suivant une proposition de Zbigniew Osiński, et décident de transformer l'institution en un centre de documentation et de recherche sur l'œuvre de Grotowski.

- Septembre 1989 Richard Cieślak devient Professeur invité dans le Département de Théâtre Expérimental [*Experimental Theatre Wing*] de la New York University.
- 24 septembre 1989 Le Théâtre des Bouffes du Nord accueille la rencontre « Grotowski aujourd'hui » organisée par Michelle Kokosowski et Georges Banu, dans le cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres, en collaboration avec le Centre International de Créations Théâtrales (CIRT), sous la direction de Peter Brook et Micheline Rozan, et sous le patronage de Jack Lang.
- Parmi les intervenants se trouvent Roberto Bacci, Georges Banu, Peter Brook, Ludwik Flaszen, Jerzy Grotowski, Roland Grünberg, Ariane Mnouchkine, Farid Paya, Carla Pollastrelli, Raymonde Temkine et Jean-Pierre Thibaudat.
- Les conférences sont accompagnées de projections de captations et de films documentaires sur le travail du Théâtre Laboratoire.
- 6-7 octobre 1989 Colloque intitulé « *Grotowski, la presenza assente* [Grotowski, la présence absente] » organisé à Modène par la revue *Drama Teatri*, la commune de Modène et le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera dirigé par Roberto Bacci.
- Grotowski y donne une conférence, qui servira de base au texte « From the theatre company to art as vehicle [De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule] », qui fut publié pour la première fois en 1992 dans le journal polonais *Notatnik Teatralny*, n° 4 ; avant d'être repris en 1995 en conclusion du livre de Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions [Travailler avec Grotowski sur les actions physiques]*.
- Parmi les participants à ce colloque se trouvent Georges Banu, Peter Brook, Piergiorgio Giacchè, Renata Molinari, Ferdinando Taviani et Franco Quadri.
- 1990 Zygmunt Molik dirige une adaptation du *Roi Lear* de Shakespeare, à Wrocław, avec les élèves du département de marionnettes de l'École supérieure d'art dramatique.
- 1990 André Gregory commence à travailler sur *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, avec une douzaine d'amis acteurs, dont Wallace Shawn. Ils travaillent par intermittence, et organisent progressivement des répétitions ouvertes auxquelles sont conviés de petits groupes d'amis.
- Ces *work-in-progress* seront filmés par Louis Malle, qui réalisera le film *Vanya on 42nd Street [Vanya, 42ème Rue]* en 1994.
- 1990 Abani Biswas, qui a participé au Théâtre des Sources, fonde la Theatre House – Khele Danga [Maison du Théâtre] à Santiniketan, en Inde, où il prolonge son travail à travers un projet intitulé « *The Sources' Research* [La Recherche des Sources] », ainsi qu'avec la compagnie Milón Méla
- 1990 Michelle Kokosowski fonde, avec Alain Crombecque et Georges Banu, l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), un organisme dédié à l'expérimentation et à la transmission théâtrale à travers l'organisation d'événements, de rencontres et de stages auprès de maîtres du théâtre international (notamment Grotowski, Patrice Chéreau, Tadeusz Kantor, Judith Malina, Heiner Müller, Luca Ronconi et Anatoli Vassiliev), qu'elle dirigera jusqu'à sa fermeture en 2002.
- Dans ce cadre, elle organisera un grand nombre d'événements (rencontres, tables rondes, projections, ateliers, séminaires pratiques, stages) avec Grotowski. L'Académie Expérimentale

des Théâtres et Michelle Kokosowski joueront un rôle essentiel dans la dissémination de la pratique et de la pensée de Grotowski en France.

Les archives de l'Académie Expérimentale des Théâtres, ainsi que celles de Michelle Kokosowski, sont conservées à l'IMEC à Caen, et constituent une précieuse ressource pour la recherche sur Grotowski.

- 1er janvier 1990 Fondation du 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 and Theatrical Practices / Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*], à l'initiative de Tadeusz Burzyński, Janusz Degler, Józef Kelera, Alina Obidniak et Zbigniew Osiński, dans les anciens locaux du Théâtre Laboratoire.
- Zbigniew Osiński en est le premier directeur.
- Janvier 1990 Premières performances de *Ash Wednesday [Mercredi des Cendres]*, d'après *Les Bas Fonds* de Maxime Gorki, dirigée par Ryszard Cieślak, à la New York University.
- 18 avril 1990 Avant de se rendre à Pontedera pour y observer le travail du Workcenter of Jerzy Grotowski, le groupe d'acteurs de l'École d'art dramatique de Moscou, dirigé par Anatoli Vassiliev, est invité au Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles
- 15 juin 1990 Ryszard Cieślak meurt d'un cancer du poumon, à l'âge de cinquante-trois ans. Les funérailles, auxquelles assistent Peter Brook et Grotowski, ont lieu à New York, puis les cendres de l'acteur sont transportées en Pologne.
- 24 septembre – 3 Dans le cadre de l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET), dirigée par Michelle Kokosowski, Georges Banu et Alain Crombecque, a lieu un événement intitulé « De la mise en jeu de l'acteur au metteur en scène », à Wrocław.
- 9 décembre 1990 Une rencontre à la mémoire de Ryszard Cieślak, organisée par l'Académie des Théâtres, a eu lieu au Théâtre de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, avec notamment des hommages de Grotowski et de Peter Brook.
- Dans son discours, Grotowski révélera certains des « secrets de fabrication » de son travail personnel avec Ryszard Cieślak pour la création de son rôle dans *Le Prince constant*.
- 1991 Premières performances de *Le notti bianche [Les Nuits blanches]*, d'après Dostoïevski, dirigé par Ludwik Flaszen, au Teatro Libero, à Palerme.
- 1991 Ming-der Chung, le directeur de l'École de Théâtre à la Taipei National University of the Arts à Taïwan, organise une activité parathéâtrale intitulée *Shouye Jihua [The Plan of Vigil / Le Plan de la Veillée]*, s'inspirant largement des travaux de Grotowski.
- Il joua par la suite un rôle majeur dans la diffusion taïwanaise du travail de Grotowski, en collaborant notamment avec Eugenio Barba, Jairo Cuesta et Ruo-Yu Liu.
- 1991 Fondation par Miguel Rubio du Groupe Culturel Yuyachkani [*Grupo Cultural Yuyachkani*] au Pérou, avec notamment Augusto Casafranca, Amiel Cayo, Ana Correa, Débora Correa, Fidel Melquíades, Rebeca Ralli, Teresa Ralli, et Julián Vargas.
- Le groupe s'inspire des travaux de Grotowski, d'Artaud et de Barba pour développer son propre travail, fondé sur la création collective et la vie en communauté, avec un ancrage important dans la dimension politico-sociale de la création.

Le *Grupo Cultural Yuyachkani* donnera naissance au *Centro de Experimentación Escénica* (CEXES) [Centre d'expérimentation scénique], un espace de recherche et de création explorant les questions de la communauté, de la mémoire, de l'ethnicité et la violence sociale.

- 1991 Celina Sodré le Studio Stanislavski à Rio de Janeiro, dont le travail s'inspire de celui de Grotowski.
- À partir de 2010, le *Grupão Grotowski* [Groupe Grotowski], organise des réunions hebdomadaires sur l'héritage de Grotowski.
- 1991 Antonis Diamantis fonde le groupe théâtral Omma à Athènes, qui deviendra le Omma Studio à partir de 2000.
- Entre 2003 et 2006, Antonis Diamantis sera le coordinateur du projet *Tracing Roads Across* du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en Grèce.
- 1992 Jorge Parente fait un premier stage *Voice and Body* de cinq semaines avec Zygmunt Molik, à Paris, dans le cadre de l'AFDAS.
- Dès lors, chaque année, il participera à ces stages, et deviendra son disciple, puis son assistant, et enfin son héritier et successeur.
- 1992 Jairo Cuesta et James Slowiak fondent le New World Performance Laboratory (NWPL) [Laboratoire de Performance du Nouveau Monde] à Akron, dans l'Ohio, sous l'égide du Center for Applied Theatre and Active Culture (CATAC) [Centre pour le théâtre appliqué et la culture active], avec notamment Inda Blatch-Geib, Justin Hale, Jamie G. Hale, Chris Hariasz et Debora Totti.
- Le NWPL produira de nombreuses performances théâtrales, 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).
- 5-20 mai 1992 Le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles organise un événement en l'honneur des quarante ans de travail de Zygmunt Molik, pendant lequel ce dernier dirige un atelier *Voice and Body*, des projections de films documentant son travail sont organisées, ainsi qu'une exposition intitulée « *The Life and Works of Zygmunt Molik* [La Vie et l'œuvre de Zygmunt Molik] », organisée par Barbara Kaczmarek.
- 1993 Rena Mirecka et Ewa Benesz fondent l'International Work Center à Prema Sâyi, en Sardaigne, dans lequel elles dirigeront des ateliers inspirés des expériences menées pendant la période du parathéâtre.
- 1994 Après la dissolution du « *Upstairs Group* » qui travaillait sous sa direction au Workcenter of Jerzy Grotowski, Maud Robart commence à diriger des ateliers et des rencontres sur les actions et les chants rituels ancrés dans la tradition orale.
- 1994 Raymond Bobgan, qui a participé au programme *Objective Drama* et fait partie du NWPL, fonde le Theatre Labyrinth, avec notamment Heidi Holsinger, Joseph Lavy, Zhenya Lavy et Claudia Tatinge Nascimento, qui ont suivi le même parcours que lui.
- Ils développeront leur propre recherche à partir du travail commencé avec Grotowski et au NWPL.

- Avril 1994 Fernando Montes, qui s'est formé au théâtre à Paris auprès de Jacques Lecoq, et qui a suivi des stages de Ryszard Cieslak, puis a travaillé au Workcenter of Jerzy Grotowski entre 1988 et 1992, fonde la *Fundación Teatro Varasanta – Centro para la Transformación del Actor* [Fondation du Théâtre Varasanta – Centre pour la transformation de l'acteur] à Bogotá, en Colombie.
- Il y développera sa propre recherche théâtrale à travers l'organisation d'ateliers, de séminaires pratiques et théoriques, de conférences et de performances, tout en continuant de collaborer fréquemment avec d'autres groupes de la « diaspora » grotowskienne, notamment le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards et le Studium Teatralne de Varsovie, fondé par Piotr Borowski.
- 1995 Publication du livre de Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions, with preface and the essay « From the Theatre Company to Art as Vehicle » by Jerzy Grotowski*, Routledge, Londres et New York, et de sa version française, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques. Préface et essai de Jerzy Grotowski*, Actes Sud, Arles.
- 1995 Ang Gei Pin, qui participé au programme *Objective Drama* et travaillé au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards pendant un an, en 1994, fonde le Theatre OX à Singapour, avec Chong Tan Sim, Julius Foo et Tan Pei Hwee.
- À partir de 1998, le Theatre OX travaillera en résidence au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, sous la direction de Mario Biagini et sous la supervision de Thomas Richards, pour créer la performance *One Breath Left [Plus qu'un souffle]*, en s'appuyant à la fois sur des textes de Lao Tzu et Chuang Tzu, ainsi que sur des chants traditionnels chinois – et sur des techniques performatives occidentales.
- Entre 1998 et 2006, la performance évoluera et approfondira le tissage entre les traditions et les techniques orientales et occidentales, et donnera naissance à une nouvelle performance intitulée *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show [Dies Irae : Le spectacle grotesque de mon Theatrum Interioris]*, intégrant notamment du chant grégorien et des textes de T.S. Eliot et de Franz Kafka – ce qui donnera naissance à un programme dirigé par Mario Biagini, intitulé « *The Bridge: Developing Theatre Arts [Le Pont : Développer les arts du théâtre]* », qui se déroulera entre 1999 et 2006.
- Ce programme, plus orienté vers la production de spectacles et vers l'« Art comme présentation » que la structure performative *Action*, constitue une première étape de transition du Workcenter, dans un retour progressif vers des formes plus théâtrales.
- Décembre 1995 Premières performances de *Biesy albo mały Plutarch [Les Démons ou petit Plutarque]*, d'après Dostoïevski, dirigée par Ludwik Flaszen au Teatr Stary à Cracovie.
- 1996 Publication du livre de Mirella Schino, *Il crocevia del Ponte d'Era : storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995 [Le Carrefour de Pontedera {du Pont des Ères} : histoires et voix d'une génération théâtrale, 1974-1995]*, dans lequel Mirella Schino retrace l'histoire du Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.
- 1996 Anna Zubrzycki et Grzegorz Bral, anciens membres du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, fondent le Teatr Pieśń Kozła [Song of the Goat Theatre / Théâtre du Chant du Bouc], à Wrocław.
- Le Teatr Pieśń Kozła travaillera à partir d'une méthode de recherche de laboratoire à long terme, en menant un travail de terrain sur les rites, les cérémonies, et le pouvoir transformateur de la musique et de la voix, ce qui mènera à la création de nombreuses performances. Parmi les plus récentes se trouvent *Songs of Lear [Chants de Lear]*, d'après Shakespeare (2012) ; *Return to the Voice [Retour à la Voix]* (2014) ; *Hamlet – A Commentary [Hamlet – Un Commentaire]*, d'après

Shakespeare (2017) ; *Anty-Gone Triptych*, un événement rassemblant trois créations adaptées d'Antigone de Sophocle (2018) ; *Wojownik [Warrior / Guerrier]*, d'après Euripide (2019) ; *Apocrypha*, d'après des fragments empruntés à la Bible et à *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov (2021) ; et *Andronicus Synekdocha*, d'après *Titus Andronicus* de Shakespeare (2022).

Par ailleurs, le groupe mènera des ateliers de formation pédagogique, mêlant un travail sur la voix, le corps, l'imagination, et l'« anthropologie du jeu de l'acteur », notamment à l'Institut Grotowski, et à la Bral School of Acting, une école fondée en 2013 en partenariat avec la Manchester Metropolitan University

Septembre 1996 Piotr Borowski, qui a travaillé avec le Théâtre Laboratoire pendant la phase du parathéâtre, puis au Centre de Pratiques Théâtrales Garszienice, puis au Workcenter of Jerzy Grotowski, fonde le Studium Teatralne à Varsovie.

De nombreuses performances seront créées par le groupe, notamment *Miasto [La Ville]*, d'après des fragments de *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès (1996) ; *Północ [Minuit/Le Nord]*, d'après *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz (1998) ; *Człowiek [L'Homme/L'Humain]*, d'après *Gog et Magog* de Martin Buber (2001) ; *Parsifal* (2004) ; et *Henryk Hamlet Hospital H.H.H.*, d'après Shakespeare (2006).

21-29 octobre 1996 Zygmunt Molik dirige un travail sur *Richard III* de Shakespeare à Utrecht, aux Pays-Bas.

1997 Publication du livre de Thomas Richards et Lisa Wolford, *The Edge-Point of Performance [Le Point limite de la performance]*.

1997 Premières performances de *Prometeo [Prométhée]*, d'après Eschyle, dirigé par Ludwik Flaszen, au Teatro Libero, à Palerme.

1997 Matt Mitler, qui a été formé au théâtre auprès de Grotowski et Eugenio Barba, fonde avec Yvonne Brechbuhler le *Theatre Group Dzieci [Groupe de Théâtre des Enfants]* à New York, dont l'objectif est de rechercher le « sacré » à travers la pratique théâtrale, en s'inspirant des travaux de Grotowski, Eugenio Barba et Peter Brook.

1997 Tannis Kowalchuk et Brad Krumholz, qui ont tous les deux fait partie du Primus Theatre de Richard Fowler, puis du Theatre Labyrinth dirigé par Raymond Bobgan et Lisa Wolford, et qui ont travaillé avec Ian Watson et Roberta Carreri de l'Odin Teatret, fondent le North American Cultural Laboratory (NACL) [Laboratoire Culturel Nord-Américain].

1997 Publication du livre de Richard Schechner et Willa Appel, *The Grotowski Sourcebook [Le Livre de référence sur Grotowski]*.

1997 Eric Lacascade prend la direction du Centre Dramatique National de Normandie, à Caen, une responsabilité qu'il assurera jusqu'en 2006.

Pendant cette période, il continuera d'entretenir des liens profonds avec le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, et cette collaboration se poursuivra après la mort de Grotowski, notamment à travers le projet *Tracing Roads Across*.

Octobre 1997 Philippe Burin des Rozières rachète une friche industrielle à Montreuil pour en faire La Guillotine, un espace dans lequel il souhaite accueillir et prolonger le travail de Zygmunt Molik et de Luwik Flaszen, qu'il a découvert à travers leurs stages.

À partir de sa fondation, La Guillotine accueillera de nombreux stages dirigés par Jorge Parente, ainsi qu'un atelier dirigé par Cécile Richards.

- 1999 Grotowski meurt à Pontedera, âgé de soixante-six ans.
- Après sa mort, les activités du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards se poursuivront, sous la direction conjointe de Thomas Richards, qui prendra en charge la dimension « verticale » de l'héritage de Grotowski en approfondissement le travail sur l'Art comme véhicule ; et de Mario Biagini, qui mènera un travail plus « horizontal », établissant plus de liens avec la création théâtrale et l'engagement social, notamment à travers le programme « *The Bridge: Developing Theatre Arts* [Le Pont : Développer les arts du théâtre] », qui constituera une nouvelle branche de la recherche du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.
- 1999 Le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale devient la Fondazione Pontedera Teatro, sous la direction de Roberto Bacci.
- En plus de continuer à soutenir les activités du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, la Fondazione Pontedera Teatro organisera des performances et des spectacles ; des tournées et des festivals internationaux (notamment le Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna, avec Antonio Attisani, et le Festival Fabbrica Europa à Florence) ; des conférences et des séminaires ; des ateliers, des formations et des stages ; tout en collaborant avec des acteurs locaux et des institutions internationales.
- Le réseau international de la Fondazione Pontedera Teatro inclut 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, et 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.
- Chacune de ces institutions entretient un lien vivant avec l'héritage de Grotowski.
- 1999 Jaroslaw Fret, ancien membre du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, commence à mener avec un groupe de collaborateurs internationaux des expéditions en Géorgie, en Arménie et en Iran pour y récolter du matériel musical et ethnographique, en se concentrant sur les anciens chants polyphoniques sacrés, entre 1999 et 2003.
- Ces premières expéditions seront suivies par d'autres, à partir de 2003, en Grèce, en Sardaigne, en Corse, en Arménie, en Turquie et en Israël, avec notamment Davit Baroyan, Ditte Berkeley, Przemysław Błaszczak, Jean-François Favreau, Jakub Gontarski, Dengbej Kazo, Aramet Virginia Kerovpyan, Kamila Klamut, Aleksandra Kotecka, Aleksandra Kugacz-Semerci, Murat İçlinalça, Magdalena Mądra, Matej Matejka, Simona Sala, Mertcan Semerci, Orest Sharak, Mahsa et Marjan Vahdat et Tomasz Wierzbowski.
- Ce travail donnera naissance au Teatr ZAR, qui tire son nom d'une cérémonie funèbre géorgienne, et qui utilisera ces chants sacrés comme matériau de base de sa création théâtrale, en construisant des performances émergeant à partir du travail sur la voix et le chant – notamment le triptyque *Gospels of Childhood* [Évangiles de l'Enfance], créé entre 2003 et 2009, après dix ans de travail préparatoire, et constitué de *Overture* [Ouverture], *Caesarean Section: Essays on Suicide* [Césarienne : Essais sur le suicide] et *Anhelli: The Calling* [Anhelli : L'Appel], d'après le poème *Anhelli* de Juliusz Słowacki. Par la suite, à partir de 2013, le Teatr ZAR travaillera à la création d'un second triptyque, *Anamnesis*, constitué de *Armine, Sister* [Armine, Soeur], dédiée aux survivants du génocide arménien (2013) ; *Medee : Mojry* [Medee : On Getting Across / Médée : La Traversée], dédiée aux réfugiés de guerre (2014) ; et *Anhelli : The Howl* [Anhelli : Le Hurlement], d'après le poème *Anhelli* de Juliusz Słowacki (2016).
- 1999 François Kahn – qui a participé comme « guide » aux expériences du parathéâtre, puis du Théâtre des Sources jusqu'en 1981, puis a travaillé avec le *Gruppo Internazionale l'Avventura* [Groupe International l'Avventura] à Volterra, avec Roberto Bacci dans le cadre du Centro per la Sperimentazione et la Ricerca Teatrale à Pontedera, et avec Cesare Lievi au Centro Teatrale

Bresciano [Centre Théâtral de Brescia] – s'installe à Crémone, en Italie, pour y approfondir son projet Teatro da Camera [Théâtre de Chambre], qu'il a commencé à développer à partir de 1995.

Il y développe un travail de création théâtrale à partir de 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.

Il s'installera à Nantes en 2007, où il participera à la création de deux nouvelles performances : *Les Dormeurs*, d'après Walt Whitman (2009) ; et *Nuisibles*, de Jean-Loup Trassard (2010).

Par ailleurs, depuis son départ du Gruppo Internazionale l'Avventura, il développe une activité pédagogique et dirige 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 dirigera régulièrement un laboratoire théâtral intitulé « *Caminhos do Silêncio* [Chemins de Silence] ».

La chercheuse brésilienne Tatiana Motta Lima participera fréquemment à son travail.

1999 Batista Mendez, qui a participé au symposium international sur l'œuvre de Grotowski et Thomas Richards à São Paulo, au Brésil, en 1996, fonde le groupe Taraumara, avec Carlos Filipe, Silvio Leme et Cyda Santos.

Le groupe Taraumara mènera un travail théâtral inspiré par cette rencontre, ainsi que par les écrits de Grotowski.

2000 Rena Mirecka commence à travailler avec le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles, à Wrocław, où elle dirige The Way [La Voie], un laboratoire de recherche théâtrale.

2000 Fondation du Centre artistique de Las Téoulères, à Castelnaud-d'Auzan, dans le sud-ouest de la France, où seront organisés des ateliers par Maud Robart (L'Esprit du chant), Katharina Seyferth (L'Acteur organique) et Ryszard Nieoczym (Theatre Apprentice [Apprentissage théâtral]).

2000 Mario Ruggeri, qui a participé à des stages de Ludwik Flaszen et a travaillé pendant deux ans avec Gabriele Vacis, fonde le Centro Indipendente Ricerca Teatrale (CIRT) [Centre Indépendant de Recherche Théâtrale] en Italie.

Il y développera une recherche théâtrale inspirée par les travaux de Grotowski, et invitera notamment Ang Gei Pin à diriger des séminaires pratiques au sein du CIRT.

Après deux années de travail préparatoire, le CIRT créera plusieurs performances inspirées de l'épopée de Gilgamesh : *The first and the last one* [Le Premier et le dernier] ; *Canto Primo* [Premier Chant] ; *La Caduta* [La Chute] ; *La Tempesta* [La Tempête] ; *Il Doppio* [Le Double] ; *Feggaraki* [Petite Lune].

Après la dissolution du CIRT en 2009, Mario Ruggeri poursuivra un travail de transmission et de formation à travers de nombreux ateliers internationaux.

2000 Ludwik Flaszen reçoit la Croix de Commandeur de l'Ordre du Mérite de la République de Pologne.

2000 Publication du livre de Stephen Wangh, *An Acrobat of the Heart* [Un Acrobate du cœur], sorte de manuel ou de guide pratique de développement de l'acteur, largement inspiré des exercices

découverts pendant le stage dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak à la NYU en 1967.

- 2000 Joseph Lavy et Zhenya Lavy quittent le Theatre Labyrinth pour fonder le Akropolis Performance Lab à Seattle.
- 2001 Le Theatre Labyrinth, fondé par Raymond Bobgan, change de nom, pour devenir *Wishhounds*.
Lisa Wolford Wylam participera en tant que dramaturge au travail du groupe.
- 2001 Premières performances de *Wesele [Mariage]*, d'après Stanisław Wyspiański, dirigée par Ewa Benesz avec un groupe d'étudiants et de professeurs de théâtre à Milan.
- 2002 Performances de *The Suit [Le Costume]*, d'après Can Themba, dirigée par Peter Brook, à Wrocław, à l'invitation du Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de pratiques théâtrales et culturelles.
- 2003 Roberto Bacci et Carla Pollastrelli reprennent la direction de la série *Oggi, del teatro*, et poursuivent l'entreprise commencée par Fabrizio Cruciani en collaboration avec la maison d'édition La Casa Usher à Florence.
- Avril – mai 2003 Le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards commence le projet *Tracing Roads Across [Tracer des chemins de traverse]*, un ambitieux programme de recherche et de création organisé par Gül Gürses, la directrice artistique du Theater des Augenblicks, à Vienne.
- Novembre – décembre 2003 – Premières performances de *POOR THEATRE – A Series of Simulacra [THÉÂTRE PAUVRE – Une Série de simulacres]*, du Wooster Group, au Performing Garage, une performance dans laquelle le Wooster Group confronte l'héritage et l'influence du travail de Grotowski et du Théâtre Laboratoire.
- 2004 Tomasz Rodowicz, ancien membre du Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, fonde la la Stowarzyszenie Teatralne Chorea [Association Théâtrale Chorea], à Łódź, en s'associant avec la compagnie Tańce Labiryntu [Les Danses du labyrinthe], dirigée par Dorota Porowska et Elżbieta Rojek.

L'Association Théâtrale Chorea travaillera essentiellement à partir de matériaux théâtraux, dansés et chantés de la Grèce antique.
- 1er février 2004 Jaroslaw Fret et Grzegorz Ziolkowski remplacent Zbigniew Osiński à la direction du 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 and Theatrical Practices / Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*].
- 2005 Kate Hannah Papi et Oliviero Papi fondent le centre de pratique théâtrale Au Brana, dans le Gers, un lieu création, de recherche et de soutien aux artistes émergents, à vocation interdisciplinaire.

Le centre accueillera chaque année à partir de sa fondation des résidences, des stages et des séminaires pratiques dirigés par de nombreux formateurs internationaux, notamment Matej Matejka (acteur du Teatr ZAR) Christopher Sivertsen (acteur de *Song of the Goat*), Jonathan Grieve et Kasia Zaremba-Byrne (membres du Magdalena Project).
- Mars 2005 Performances de *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, dirigée par Peter Brook, au Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de

pratiques théâtrales et culturelles à Wrocław.

- 1-15 avril 2005 Quatorzième session de l'ISTA, à Wrocław et Krzyzowa, en Pologne, sur le thème « *Improvisation. Memory, Repetition, Discontinuity* [Improvisation. Mémoire, répétition, discontinuité] », organisée par le 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 and Theatrical Practices / Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*].
- Parmi les invités internationaux se trouve Zygmunt Molik.
- 2006 Ang Gei Pin, qui a participé au programme *Objective Drama* et au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, fonde Sourcing Within [Trouver sa source en soi], une structure de recherche, de création et de formation organisant des ateliers internationaux portant sur le lien entre les pratiques corporelles, les arts du spectacle et l'anthropologie.
- Elle y collaborera avec la performeuse Ranice Tay Kai Xin, l'anthropologue du théâtre Caroline Gatt, et le musicien Nickolai D. Nickolov, et donnera des séminaires pratiques dans le monde entier – notamment à l'Institut Grotowski.
- Septembre 2006 Début du British Grotowski Project, organisé et dirigé par Paul Allain à l'University of Kent, en partenariat avec l'Institut Grotowski, cherchant à documenter, à interroger et à réévaluer la réception britannique et l'influence internationale du travail de Grotowski.
- 2007 Publication de la traduction polonaise par Grzegorz Ziółkowski de *Vers un Théâtre pauvre*, publiée par l'Institut Grotowski et commentée par Leszek Kolankiewicz.
- Publication du livre de Jairo Cuesta et James Slowiak, *Grotowski*.
- Publication du livre édité par Ludwik Flaszen, Renata Molinari et Carla Pollastrelli, *Il Teatr Laboratorio 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*].
- Publication du livre d'Antonio Attisani et Mario Biagini, *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, suivi la même année du second tome, *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998* [*Jerzy Grotowski. Textes 1968-1998*], et l'année suivante du troisième, *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo* [*Réflexions et témoignages sur l'art comme véhicule*].
- 2007 Performances de *Le Grand Inquisiteur*, d'après *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, dirigée par Peter Brook, à Wrocław, à l'invitation de l'Institut Grotowski.
- 2007 Début du projet *Horizons*, dirigé par Mario Biagini, et financé et accueilli par l'Institut Grotowski à Wrocław, dans le prolongement des projets *The Bridge: Developing Theatre Arts et Tracing Roads Across*.
- 1er janvier 2007 Le 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 and Theatrical Practices / Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych*] change de nom, pour devenir simplement l'Institut Grotowski.
- 3 décembre 2007 Le Teatr ZAR présente son triptyque *Gospels of Childhood* [*Les Évangiles de l'Enfance*] à l'Université de Californie, à Irvine, dans la grange spécialement construite pour accueillir les travaux de Grotowski pendant le programme *Objective Drama*.

Kathleen Cioffi assiste à cet événement, dont elle rendra compte l'année suivante dans l'article « ZAR and Other Microcultures of “Grotland” [ZAR et autres microcultures de “Grotland”] », *Slavic and East European Performance*, vol. 28, n°2.

- 2008 Zygmunt Molik reçoit la Croix de Commandeur de l'Ordre du Mérite de la République de Pologne.
- Été 2008 Publication d'un numéro spécial de *TDR*, vol. 52, n°2, *Special Issue: Re-Reading Grotowski [Numéro spécial : Relire Grotowski]*, dirigé par Kris Salata et Lisa Wolford, et interrogeant l'héritage de Grotowski.
- 2009 À l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation du Théâtre Laboratoire et du dixième anniversaire de la mort de Grotowski, l'UNESCO célèbre « l'Année Grotowski ».
- Cet événement est essentiel dans la reconsidération de l'héritage et de l'influence de Grotowski dans la pratique théâtrale contemporaine.
- 14-30 juin 2009 Dans le cadre de l'Année Grotowski, l'Institut Grotowski organise à Wrocław un festival international intitulé « *The World as a Place of Truth* [Le Monde comme lieu de vérité] ».
- Parmi les participants à ce festival se trouvent Roberto Bacci, Eugenio Barba, Pina Baush, Peter Brook, Ludik Flaszen, Alvis Hermanis, Krystian Lupa, Richard Schechner, Włodzimierz Staniewski, Tadashi Suzuki, Theodoros Terzopoulos, Anatoli Vassiliev et Krzysztof Warlikowski.
- Dans ce cadre, l'Odin Teatret donnera une performance de *Ur-Hamlet*, impliquant plus d'une centaine de performeurs.
- 29 octobre – 12 novembre 2009 Dans le cadre (et en marge) de l'Année Grotowski, le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards organise, en collaboration avec l'Institut Grotowski, le *Zero Budget Festival* [Festival à Zéro budget] », à Wrocław.
- 2010 Fondation de The SUN – School of Rena Mirecka [Le SOLEIL – École de Rena Mirecka], au sein de la structure de l'Institut Grotowski.
- 2010 Après avoir suivi des formations au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards et à l'Institut Grotowski, Claudio Santana Bórquez fonde le Performer Persona Project à Valparaíso, au Chili, avec le soutien de l'Institut Grotowski.
- Avec cette compagnie, il explorera les rapports entre le corps, le son, le rythme, l'action, et la vie du performeur, en interrogeant l'héritage de Grotowski. Il dirigera des ateliers de formation à l'Institut Grotowski, et montera notamment la performance *Falsificadores del alma* [Falsificateurs de l'âme], en 2016.
- 2010 Jean-François Favreau, qui a travaillé avec le Teatr ZAR, fonde *In Medias Res*, auquel participent notamment Barbara Ciemięga, Alessandro Curti, Paulina Dziuba, Piotr Górka, Pierre Genty, Marta Grundwald Wilantewicz, Marie-Geneviève L'Her, Diego Pileggi, Orest Sharak et Adam Skobliński (plusieurs de ces membres appartiennent également au Teatr ZAR).
- Cet ensemble créera en 2012 un événement intitulé *Leçon de Ténèbres*, fondé sur des chants religieux chrétiens et pré-chrétiens collectés pendant les expéditions, et des fragments de *L'Enfer* de Dante.
- 2010 Matej Matejka, acteur du Teatr ZAR, fonde le Studio Matejka, en collaboration avec l'Institut

Grotowski.

En plus de diriger régulièrement des ateliers intensifs (notamment à l'Institut Grotowski), de donner des séminaires et des conférences et d'encadrer des projets artistiques, le Studio Matejka produira des courts-métrages et des performances, notamment *Awkward Happiness [Joie Maladroite]* (2013).

- Janvier 2010 Teo Spsychalski quitte le Groupe de la Veillée.
- Janvier 2010 Performances de *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, dirigée par Peter Brook, à l'Institut Grotowski à Wrocław.
- Ce spectacle a été créé en co-production entre le Théâtre des Bouffes du Nord, le C.I.T.C. de Peter Brook, et l'Institut Grotowski.
- 6 juin 2010 Décès de Zygmunt Molik, à Wrocław.
- Quelques années avant sa mort, il a nommé Jorge Parente comme son héritier et successeur.
- Octobre 2010 L'Odin Teatret est invité en résidence à l'Institut Grotowski, à Wrocław, où il travaille sur son prochain spectacle, *The Chronic Life [La Vie chronique]*, sous le titre de travail *XL [Extra Large]*.
- 2011 Jean-François Favreau (qui a travaillé avec Teatr ZAR sous la direction de Jaroslaw Fret) et Marie-Geneviève L'Her fondent 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 ».
- Ils développeront par ailleurs leur propre activité de création à travers la fondation de la compagnie Théâtre de l'Homme Ivre.
- Mars 2012 Ouverture du Fonds Grotowski aux archives de l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC) à Caen, inventorié et organisé par Pascale Butel-Skrzysowski. Ce fonds, légué par Grotowski à l'IMEC grâce aux efforts d'Albert Dichy, contient des documents, des notes préparatoires, des textes de conférence, des photographies, des carnets de notes et des pages de livres arrachées et conservées par Grotowski, depuis son départ de Pologne – donc pendant les phases du Théâtre des Sources, du programme *Objective Drama* et de l'Art comme véhicule. Il vient donc compléter les archives de l'Institut Grotowski à Wrocław, qui rassemblent les documents de la période polonaise de Grotowski.
- À cette occasion est organisée une semaine de travail et de rencontres avec le Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, ainsi qu'une journée d'études intitulée « Un art de la rencontre », organisée par Éric Vautrin avec le soutien de l'Université de Caen Basse-Normandie et du CDN de Basse-Normandie, et rassemblant des chercheurs et des praticiens autour du travail et de l'héritage de Grotowski.
- Mario Biagini y donnera une conférence intitulée « L'Humain en action au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards ».
- Plusieurs témoignages liés à cette rencontre et à celles qui ont eu lieu à la Fonderie du Mans – Théâtre du Radeau les années précédentes sont rassemblés dans le livre édité par Antonio Attisani, *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente [Jerzy Grotowski. L'Héritage vivant]*, Accademia University Press, Turin, 2012.
- 2013 Elizabeth Czerczuc, qui a participé aux expériences parathéâtrales du Théâtre Laboratoire,

fonde le Théâtre Laboratoire Elizabeth Czerczuc à Paris, dont le nom est évidemment inspiré du Théâtre Laboratoire de Wrocław.

- Avril 2013 Michelle Kokosowski organise à la Comédie Française un événement intitulé « Traversées avec Jerzy Grotowski », rassemblant des témoignages et des projections de films consacrés à l'œuvre de Grotowski, organisé en partenariat entre Thomas Richards et Mario Biagini, directeurs du Workcenter, Olivier Corpet et Albert Dichy, directeurs de l'IMEC, et l'Académie Expérimentale des Théâtres (AET).
- 2014 Publication du premier tome de la série de livres édités par Carla Pollastrelli, *Grotowski : Testi 1954-1998 [Grotowski : Textes 1954-1998]*, qui constituent une vaste anthologie des écrits de Grotowski, traduits en Italien par Carla Pollastrelli.
- Grâce à la profonde connaissance de Carla Pollastrelli du travail de Grotowski, et à la proximité et à l'amitié qu'elle entretenait avec lui, ces traductions, qui corrigent de nombreux malentendus liés aux fréquentes erreurs de traduction (notamment la traduction en français, par Claude B. Levenson, de *Vers un Théâtre pauvre*), sont essentielles pour la connaissance et la réévaluation de l'œuvre de Grotowski.
- 2015 Publication du livre de Thomas Richards, *Au Cœur d'une pratique. The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.
- 2016 Fondation de la compagnie Vatchik Danse, à Montréal, par Nasim Lootij et Kiasa Nazeran, dont le travail chorégraphique s'inspire des travaux de Stanislavski, Tchekhov, Decroux, Copeau et Grotowski.
- Par la suite, Kiasa Nazean, sous la direction de Guy Freix, rédigera une thèse soutenue en 2020 à l'Université Bourgogne Franche-Comté, portant sur *L'Acteur européen en quête de l'organicité au XXe siècle*, pour approfondir sa connaissance de ces maîtres.
- 2016 Publication du livre de François Kahn, *Le Jardin : Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, dans lequel il livre de précieux témoignages sur son travail auprès de Grotowski pendant la période parathéâtrale.
- Mars 2016 Création du « *Workcenter Studio in Residence* » au sein du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.
- 2017 Gabriele Vacis, le fondateur du Laboratorio Teatro Settimo, fonde avec Roberto Tarasco et Barbara Bonriposi l'*Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona* [Institut de pratiques théâtrales pour le soin de la personne], au Teatro Stabile de Turin.
- Juillet 2017 Marco Balbi di Palma devient l'assistant de Rena Mirecka au sein de son école, The SUN – School of Rena Mirecka.
- 2-7 juillet 2019 Résidence du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards au Théâtre de la Ville, à l'Espace Cardin, à Paris, intitulée *Focus Workcenter*, et organisée par Emmanuel Demarcy-Mota et Michelle Kokosowski.
- Cet événement exceptionnel constitue 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, puis la dissolution du groupe en 2022.
- Cet événement sera suivi par une session de travail fermée du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en résidence à la Cartoucherie, dans le cadre de l'Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA).

- 2020-2021 Pendant la pandémie et les confinements successifs, le Workcenter of Jerzy Grotowski et l'Open Program organisent de nombreuses rencontres sur des plateformes de réunions en ligne, dans lesquelles ont lieu 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 rediffusions en direct de séances de travail et de performances.
- 24 octobre 2020 Décès de Ludwik Flaszen, à Paris.
- Septembre 2021 Fondation 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 Laboratoire sur la culture polonaise à l'étranger de l'Université Jagellonne [Jagiellonian University's Lab on Polish Culture Abroad].
- 1er janvier 2022 Mario Biagini annonce son départ du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards et la dissolution de l'*Open Program*.
- 31 janvier 2022 Thomas Richards annonce la dissolution définitive du Workcenter of Jerzy Grotowski.
- 10 mars 2022 Décès de Jerzy Gurawski, l'architecte du Théâtre Laboratoire pendant la période du théâtre de productions.
- 27 août 2022 Décès de Rena Mirecka, à Wrocław.
- Quelques jours plus tard, Marco Balbi di Palma annoncera publiquement la clôture de The SUN – School of Rena Mirecka.

ENTRETIENS

I – UNE MAÏEUTIQUE DE LA VOIX – ENTRETIEN AVEC JORGE PARENTE

Entretien réalisé le 30 août 2022, à la Guillotine, à Montreuil.

J'ai rencontré Jorge Parente pour la première fois au bar du Théâtre des Bouffes du Nord, le samedi 15 décembre 2018, après une performance du Teatr ZAR, dirigée par Jaroslaw Fret, intitulée Medea : On Getting Across [Médée : La traversée]. La veille, dans ce même théâtre, j'avais assisté à une projection de la captation d'Akropolis, précédée d'une introduction de Ludwik Flaszen (c'est la seule occasion où j'ai pu le rencontrer). J'avais patienté au bar du théâtre dans l'espoir de pouvoir rencontrer Jaroslaw Fret – ce que je ne fis que très brièvement – mais j'ai fini par engager la conversation avec Jorge, d'abord sans savoir qu'il s'agissait de lui. Je connaissais l'existence de Jorge Parente, l'héritier de Zygmunt Molik, mais j'étais à cette époque persuadé qu'il était polonais. Cette première rencontre fut assez brève – mais nous convînmes d'un rendez-vous pour que je puisse lui poser toutes mes questions. Ce premier entretien, a posteriori, ne fut pas très concluant : je ne connaissais pas encore concrètement le travail Voice and Body, mes questions étaient naïves, trop larges, souvent convenues, et n'appelaient que des réponses assez générales, malgré la générosité de Jorge. Par la suite, j'ai rencontré Jean-François Favreau, le fondateur du Site de Pratiques Théâtrales de Lavauzelle, dans la Creuse, lors de la journée d'études « Théâtres et Rituels¹ » organisée par Fabrice Nicot à l'Université Paris 8, le 5 octobre 2019. Très intéressé par son intervention intitulée « Accéder à la ritualité occidentale par les chants de tradition orale : rapport d'étape d'une expérience », j'ai rapidement sympathisé avec Jean-François, qui m'a invité à venir participer à l'Atelier Intensif organisé l'été suivant à Lavauzelle – qui comprenait, entre autres, un stage dirigé par Jorge Parente. C'est ainsi que je suis entré dans le travail Voice and Body, et que j'ai pu découvrir en pratique des choses que je n'avais jusqu'ici fait que lire et imaginer. Dans cette rencontre avec la pratique concrète, beaucoup de mes hypothèses de recherche se sont effondrées, d'autres sont nées, d'autres encore se sont révélées bien plus fertiles

¹ Cette journée comprenait des interventions et des conférences animées notamment par Georges Banu, Jean-François Dusigne, Jean-François Favreau, Fabrice Nicot, Stéphane Poliakov et Jean-Marie Pradier, et ainsi que des ateliers pratiques de chant et de danse vaudou dirigés par six artistes d'une communauté du vaudou haïtien : Marie-Carme, Lubin Mentor, Mirlande Merville, Marie Suze Jean-Baptiste, Dalia Jean, Nadilie Charles, Saintelus Candus.

que je ne l'imaginai. Enthousiasmé par ce premier stage, je suis revenu à Lavauzelle l'été suivant, puis j'ai participé à deux stages supplémentaires, l'un à la Guillotine, à Montreuil, en octobre 2021, l'autre à l'Université de Caen-Normandie, en avril 2022. En plus de cette approche concrète de l'héritage de Zygmunt Molik, ces stages m'ont permis de tisser une relation personnelle avec Jorge Parente, et ont donné lieu à de nombreuses conversations informelles, pendant les stages, le soir, ou bien lors de plusieurs rendez-vous que nous nous sommes donnés pour échanger sur le travail. Ces relations de travail et d'amitié avec Jorge, avec son assistant Antonio Dente, et avec de nombreux participants assidus ou occasionnels aux stages Voice and Body, ont profondément nourri ma réflexion. L'entretien qui suit, réalisé tardivement dans mon travail de recherche, est né de la nécessité de rassembler et de formaliser ces échanges informels et ces longues conversations nocturnes.

Samuel Lhuillery. *Pourrais-tu commenter par résumer ton parcours théâtral avant ta rencontre avec Zygmunt Molik ?*

Jorge Parente. J'ai l'impression que ma vie n'a vraiment commencé que quand j'ai rencontré Molik ! Mais ce n'est pas tout à fait vrai. Je ne t'ai jamais raconté comment j'ai commencé à faire du théâtre ? Le théâtre m'est tombé dessus un peu par hasard. Mon milieu familial n'était absolument pas dans ce domaine artistique : je n'avais jamais lu ni vu une pièce de ma vie. À cette époque, j'étais carrossier-peintre. Dans l'atelier, je pouvais allumer la radio des voitures pour écouter des chansons. Comme je ne maîtrisais pas bien la langue française, je ne retenais pas bien les textes, mais je retenais très bien les mélodies. Un jour, un ami est arrivé en pleurs à la maison, dans un état de choc, parce que sa petite amie l'avait quitté. Sur l'instant, je n'ai pas réussi à trouver les mots que j'aurais aimé lui dire. Le lendemain, je suis allé travailler à l'atelier, et à travers une mélodie, accompagné par la radio d'une voiture, j'ai commencé à parler à mon ami qui était venu se confier à moi, et à lui dire ce que j'avais envie de lui dire. J'ai noté le texte qui est né de cette manière, et j'en ai fait un poème, que je lui ai offert. À ce moment, je me suis rendu compte du bien que ça pouvait faire de formuler quelque chose d'important et de pouvoir le transmettre à une personne qui t'est précieuse. J'ai donc commencé à écrire des textes, que j'ai donnés à mes parents, à des gens qui m'étaient chers, et à qui j'avais envie d'exprimer quelque chose de profond. Mais au bout de quelques mois, j'étais insatisfait : je me rendais compte que ces poèmes, extrêmement personnels, n'avaient plus lieu d'être une fois qu'ils étaient offerts à la personne à laquelle ils étaient destinés. J'ai donc commencé à écrire et à apprendre mes textes, pour les dire devant des amis – et de fil en aiguille, j'en ai écrit d'autres, on a loué une salle, et on a fait une présentation de ce travail. Au bout

de cette expérience de trois ou quatre mois, j'étais décidé. Je me suis inscrit dans un cours de théâtre parisien, et j'ai commencé mes allers et retours quotidiens en train entre Paris et Gretz-Armainvilliers, en Seine-et-Marne, où j'habitais à l'époque. J'ai pris des cours pendant trois ans. Pendant ces trois ans, je lisais une pièce de théâtre par jour, j'apprenais des scènes plus qu'il n'en fallait, j'étais présent à tous les cours, même ceux qui ne me concernaient pas. Il me fallait bouffer du théâtre, jour et nuit, pour rattraper un retard phénoménal. C'est après ces cours de théâtre que j'ai vécu ma première expérience en tant que comédien, avec un jeune metteur en scène, Ricardo López Muñoz, qui nous a proposé dans son travail toute l'influence de Peter Brook : le travail de groupe, l'expérimentation, les exercices de rythme, de présence, de jeu corporel. C'est à ce moment-là, et pendant un stage avec Jean-Paul Denizon, qui était un acteur de Peter Brook, responsable du travail physique, que j'ai commencé à entendre parler du travail de Grotowski. Avec ce projet de Ricardo López Muñoz, nous avons fait Avignon, en partageant un lieu avec deux autres compagnies, dont la compagnie de Guy Freixe qui à l'époque montait *Le Baladin du monde occidental*, de Synge. Guy Freixe dirigeait des ateliers de théâtre, et comme je n'avais pas beaucoup d'argent, on faisait du troc : il me permettait de participer à ses ateliers, et en contrepartie je venais l'aider au bar, le soir, au Théâtre de Ménilmontant où il montait *L'Éveil du printemps*, de Wedekind. Et puis un jour, en 1992, une amie, qui est Zoé¹, qui avait déjà fait un stage avec Zygmunt Molik, m'a conseillé de tenter cette aventure.

S. L. *Comment s'est passé ce premier stage ? Qu'est-ce que tu y cherchais ?*

J. P. À ce moment-là dans mon parcours, après ce premier spectacle avec Ricardo López Muñoz, l'un de mes objectifs essentiels était de travailler sur la détente. J'avais toujours trop d'énergie, et peu de relâchement – comme souvent dans la jeunesse. Quand j'ai rencontré Molik, j'ai compris que la détente n'était pas en soi un état à rechercher en tant que comédien, mais qu'elle devait s'imbriquer dans tout un vécu, à travers le corps, la respiration, les rythmes, entre tension et détente. J'étais très impressionné par son travail, extrêmement physique, très précis, et qui me laissait une part de brume, d'inconnu, dans laquelle je me retrouvais assez perdu – mais très en confiance, très rassuré. J'ai senti que je pouvais faire un chemin avec lui, non seulement parce que le travail était remarquable, mais aussi parce que je sentais que je pouvais avoir confiance en lui. Cette notion de confiance est extrêmement importante, pour pouvoir établir une relation de travail – une relation humaine, une relation avec un maître – pendant dix-huit ans. Tous les ans il venait faire des stages

¹ Zoé Ogeret est aujourd'hui la compagne de Jorge Parente, qu'elle assiste dans la réalisation des stages *Voice and Body*.

AFDAS à Paris, pendant cinq semaines, et tous les ans je faisais en sorte de pouvoir faire ce stage.

S. L. Et au bout de ces dix-huit ans de travail, tu es devenu son assistant, puis son héritier.

J. P. Oui. Zygmunt a commencé à employer ce mot d'« assistant » environ six ans avant sa mort. Un jour, quatre ans avant sa mort, il m'a remis un document dans lequel il était stipulé que je devais être son successeur. Mais ma première réaction, quand je suis rentré chez moi, a été de cacher ce document : je ne voulais pas le voir ! Je n'y croyais pas vraiment, ou peut-être que je voulais occulter cette pensée. Je l'ai mis de côté, jusqu'à ce que Molik soit décédé. À ce moment, je me suis retrouvé véritablement face à moi-même, et j'ai dû recevoir en pleine conscience toute cette responsabilité, avec la partie la plus douteuse de moi-même qui ressassait toutes les questions : « Pourquoi moi ? Peut-être qu'avec l'âge, il ne savait pas vraiment ce qu'il faisait ? Est-ce que vais être à la hauteur ? » Mais il y avait une chose qui était beaucoup plus forte que tous ces doutes : la confiance. Pendant dix-huit ans, je lui ai toujours fait entièrement confiance, et il m'a toujours rendu cette confiance. Alors pourquoi fuit cette responsabilité ? Il y avait une part de moi qui savait, profondément, viscéralement, qu'il m'avait formé.

S. L. Est-ce que Molik t'a formé à devenir son héritier, est-ce qu'il t'a préparé à faire ce travail ? Comment s'est passée cette transmission ?

J. P. Il m'a préparé, bien sûr – mais ce n'était pas toujours verbalisé. Il ne m'avait jamais dit explicitement que j'allais devoir relever ce défi, jusqu'à ce document. Molik était un être particulier. Il travaillait beaucoup avec le mystère, le non-dit, les choses qu'il fallait soi-même comprendre. Je pense que c'est là que réside la véritable transmission, la source du travail : il m'a préparé à faire un travail dans lequel j'allais me retrouver face à des groupes d'inconnus, et où je devrais les amener à faire ce travail sans savoir où il allait les emmener. Molik travaillait fondamentalement sur la pédagogie, et c'est ça qu'il m'a transmis. Dans son travail avec Grotowski dans un premier temps, puis tout seul, pendant de longues années, il a organisé un travail, une structure, un cadre fertile pour la transmission. Comment m'a-t-il formé ? C'est difficile à exprimer. Étape après étape, correction après correction, expérience après expérience. Quand je suis arrivé auprès de lui, j'avais un ressenti un peu plus grossier, une vue un peu plus brouillée, une écoute un peu plus approximative. Il a éveillé l'œil, l'oreille, les perceptions. Toute l'expérience que j'ai acquise pendant dix-huit ans est imprimée dans mon corps, dans ma chair, dans mes fibres. Toutes mes cellules en sont remplies. Je n'arrête pas de redécouvrir, dans mon parcours, des choses de son enseignement

qui sont ancrées très profondément en moi. Comment était-il ? D'une simplicité sans nom. Il utilisait très peu le verbe. Sa pédagogie passait par le *faire*, il se méfiait des mots. Il savait que les mots étaient rarement des ouvertures. Ce sont bien plus souvent des pièges, des termes : ce qui pose un terme, ce qui clôt. Et Molik travaillait sur l'ouverture. Alors dans ses formulations, il fallait qu'il trouve une sorte de magie, sans y mettre pour autant d'influence religieuse. Il fallait que les mots ouvrent, pour, simplement, que les choses se révèlent. 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. C'est difficile de parler de cet état. En arrivant dans l'espace de travail, on sentait que l'énergie était différente. Mais dans son quotidien aussi, on retrouvait cet état : dans sa façon de se mouvoir ou de se tenir immobile, dans sa façon très aiguisée de percevoir les informations non-verbalisées, la lumière, la vibration d'un espace ... 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. Il enseignait à travers le rythme avec lequel il s'asseyait, la manière dont il soutenait son bras, en te rappelant en permanence : « Tu vois, cet appui qu'on a travaillé dans la salle, on peut aussi s'en servir ici ! » [*Un temps de silence.*] Il enseignait aussi à travers ses temps, comme celui que je viens de faire : des temps de pensée, pour se questionner, pour trouver la formule, pour décider s'il devait répondre à ta question ou bien te laisser chercher. Il y avait aussi ces moments où il était joyeux, comme dans les fêtes de fin de stage : il était dans la soirée, mais c'est comme s'il était toujours dans la salle de travail, il donnait discrètement des indications, il dynamisait la danse, ou bien il conviait quelqu'un à chanter à ce moment-là parce qu'il pressentait que ça pouvait être une situation de travail intéressante. 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.

S. L. As-tu travaillé ou été en contact avec d'autres membres du Théâtre Laboratoire ?

J. P. Je n'ai pas travaillé avec eux, mais après la mort de Molik j'ai rencontré plusieurs fois Ludwik [Flaszen], dans des contextes différents, lors d'un déjeuner chez Thierry [de Bresson¹], ou à l'occasion de la venue de Jarek² à Paris. Ludwik devait faire la préface de la traduction française du livre sur Molik³. Quant à Rena Mirecka, je ne l'ai rencontrée qu'une seule fois, mais quelle fois ! Rena avait entendu parler de moi par les gens de l'Institut Grotowski, elle savait que j'étais son successeur. Le jour où je suis arrivé à Wrocław pour me présenter, elle s'est écriée : « Ah ! Te voilà ! C'est tellement mieux de te rencontrer pour de vrai ! », et elle m'a serré dans ses bras. Et là, dans ses yeux et dans ses bras, j'ai senti toute la complicité qu'elle avait pu avoir avec Molik, tout le respect qu'il y avait entre eux – et surtout les centaines d'heures de travail qu'ils avaient partagées. En un instant, j'ai ressenti quelque chose qui était de l'ordre du lien direct. J'ai réalisé que je mettais les pieds dans une filiation historique, et qui me dépassait ! Tout était très simple tant qu'il s'agissait de ma relation avec Molik. Mais à partir du moment où on commence à considérer Molik dans l'histoire du théâtre et du Théâtre Laboratoire, avec toutes les ramifications qui y sont liées, c'est autre chose ! Quand je suis arrivé à Wrocław, j'ai bien senti que les gens me regardaient d'une manière différente, qu'il y avait beaucoup d'attentes face à cet « héritier » qu'ils n'avaient jamais rencontré.

S. L. Précisément, à la mort de Molik, je suppose que ta vie a beaucoup changé : tu as choisi d'accepter cette responsabilité d'être un passeur. Est-ce que dans cette entreprise tu as été soutenu par l'Institut Grotowski ? Comment s'est passée cette étape de ta vie ?

J. P. Depuis dix ans, j'ai arrêté de dire que je suis comédien, metteur en scène ou autre chose : j'enseigne. Mon choix de vie a été de ne pas laisser mourir ce patrimoine. Quand j'ai eu à prendre

1 Thierry de Bresson a participé à plusieurs stages de Ludwik Flaszen à Trielle, et a largement contribué à l'organisation de ces stages, ainsi que de ceux de Zygmunt Molik à Paris. À la fin de la vie de Ludwik Flaszen, lorsque sa compagne, Krista Leuck, devait se rendre à l'étranger, Thierry de Bresson allait le voir plusieurs fois par semaine, avec le traducteur Erik Veaux, à l'Hôpital Broca où il séjournait, jusqu'à sa mort le 24 octobre 2020. À cette occasion, il organisa une cérémonie d'hommage à Flaszen, à laquelle participèrent entre autres Krista Leuck, Philippe Burin des Rozières, Erik Veaux et Jorge Parente, qui lut un extrait du *Chirographe*, un recueil de textes de Flaszen. Il fut présent, avec Philippe Burin des Rozières, pour le transfert des cendres de Ludwik Flaszen en Pologne.

2 Jaroslaw Fret, le directeur de l'Institut Grotowski à Wrocław.

3 Philippe Burin des Rozières travaille à la traduction française du livre de 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.

cette responsabilité d'enseigner, ma vie a radicalement changé. Avant cette décision, je pratiquais cinq heures de yoga par jour, seul, dans le silence, sans téléphone portable, sans ordinateur. Et soudainement, j'ai dû être responsable et joignable, j'ai dû apprendre à utiliser les outils de communication contemporains, pour que les étudiants aient accès à toutes les informations. À partir du moment où tu acceptes cette responsabilité, qui est énorme, tu dois t'adapter : tu dois trouver les moyens de survivre toi-même, pour pouvoir peut-être faire survivre ce pour quoi tu es là, c'est-à-dire pour moi le travail de *Voice and Body*. Ça n'a pas été facile. Quand je me suis rendu en Pologne, heureusement, j'étais accompagné par mon ami Tiago Portero, un doctorant en théâtre qui enseigne au Portugal, avec qui j'ai travaillé chez Molik, et qui est devenu un grand ami. Grâce à son parcours, il maîtrisait un langage que je n'avais pas : le langage universitaire. De plus, je ne parle pas anglais. Il m'a donc accompagné à Wrocław, avec Zoé, où Anna¹ et Ewa² nous attendaient, et nous avons eu un rendez-vous avec Jarek, le directeur de l'Institut Grotowski, qui était accompagné par une universitaire avec une barbe jusqu'aux genoux. Lors de cette première réunion, Jarek m'a affirmé qu'il allait m'aider à prendre en charge cet héritage et à mettre les choses en place. Quelques mois plus tard, il m'a invité à participer à un événement réunissant six écoles de théâtre internationales, dans lequel j'ai commenté des extraits du film *Acting Therapy*³, et j'ai organisé ma première prise de parole officielle en tant qu'héritier de ce travail, en témoignant de plusieurs étapes de mon travail avec Molik. C'était une sorte de rite de passage, pour me présenter comme l'héritier officiel de ce travail. À partir de ce moment-là, il a bien fallu que je réalise que j'allais non seulement devoir diriger des stages, mais aussi être amené à faire des conférences pour expliquer ce qu'est *Voice and Body*, et devoir trouver les moyens de remplir ces stages, de communiquer, de faire une programmation. L'Institut Grotowski a commencé par me programmer un stage par an, puis deux – mais pas plus. Donc : pas de quoi vivre. Ils m'ont beaucoup aidé dans la réflexion sur le travail, ils m'ont fourni un photographe professionnel pour illustrer mon site. Mais j'avais tout à apprendre en même temps : je savais à peine me servir d'un ordinateur, il fallait trouver quelqu'un pour construire un site internet, pour organiser les stages, pour faire la communication, parce qu'il ne s'agit pas seulement d'organiser des stages, il faut aussi les remplir – et je n'avais pas d'argent. Donc ça a été un parcours du combattant, dans lequel il a fallu trouver des arrangements pour pouvoir mettre tout ça en place. Bien sûr, j'ai été aidé par des partenaires, par des réseaux d'amitiés. Sans Philippe [Burin des Roziers⁴], je ne pourrais pas organiser tous ces stages à la Guillotine : il

1 La fille de Zygmunt Molik.

2 La femme de Zygmunt Molik.

3 P. REBOTIER, *Acting Therapy*, Cinopsis, 1976. Ce film, documentant une session de travail de Zygmunt Molik avec des stagiaires, est également disponible dans le DVD accompagnant le livre de G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski*, op. cit.

4 Philippe Burin des Roziers est le fondateur de la Guillotine, à Montreuil, un lieu dans lequel Jorge Parente fait de

me facilite l'accès à la salle, avec des tarifs avantageux. Donc il y a des gens qui me soutiennent. Mais le travail reste acharné, et très solitaire, malgré le soutien de l'Institut Grotowski. Ces dix dernières années, je me suis battu pour organiser ces stages, pour construire un réseau – jusqu'à la pandémie, où j'avais enfin un programme d'un an tracé à l'avance. Puis la pandémie est arrivée – et c'est très bien aussi, parce que ce n'était pas exactement le chemin que je voulais prendre, d'avoir tout programmé un an à l'avance. Mais pendant dix ans, il s'est agi simplement de survivre, et ça n'a pas été évident dans les premières années. Maintenant, *Voice and Body* commence à être de plus en plus demandé, j'ai du travail. Mais concrètement, je mets tout sur la table. J'y mets ma peau. Parce que cette chose qui m'a été transmise par Molik, dans le contexte particulier d'une relation de maître à élève, j'y crois profondément. Parce que je sais que je ne dois pas laisser ce savoir disparaître. Parce que je suis responsable de cette transmission. La question, c'est de savoir comment tout cela peut être maintenu vivant aujourd'hui.

S. L. Pour en venir plus précisément à ce travail, pourrais-tu expliquer à partir de quelles sources Molik a construit son « alphabet du corps » ? En faisant une sorte de travail d'« archéologie grotowskienne », on peut reconnaître dans les « lettres » de cet alphabet certaines postures qui appartenaient aux trainings du Théâtre Laboratoire : par exemple, la lettre serpent ressemble beaucoup au début de l'exercice du chat, qui était démontré par Cieślak pendant les stages – et qui lui-même est dans une certaine mesure inspiré de la posture du cobra dans le yoga. Mais justement, Molik n'a pas gardé tout l'exercice : il l'a réduit à quelques éléments essentiels. On pourrait dire la même chose à propos d'un certain nombre de lettres, qui ressemblent, dans certains cas, à des postures de yoga ou d'arts martiaux – mais qui comprennent des détails spécifiques, des modifications ou des indications qui les rendent propres au travail Voice and Body. Quel est le sens de ces modifications ?

J. P. Le but de l'« alphabet du corps », Molik le dit très clairement : c'est de servir la voix. Il ne m'a pas tout expliqué sur les origines de chacune des lettres, bien sûr. Moi aussi, j'ai été voir aux sources, j'ai observé d'autres travaux, d'autres disciplines, pour comprendre. Mais je me souviens d'avoir souvent entendu Molik dire : « On a fait beaucoup de bêtises ».

S. L. À propos du travail du Théâtre Laboratoire ?

J. P. Au Théâtre Laboratoire, oui. Je pense qu'il y a toute une période où c'était un travail presque

nombreux stages.

acrobatique, un travail de performance physique, un travail de virtuosité. Parfois, cette virtuosité est devenue un obstacle, ou en tout cas elle n'allait pas dans la bonne direction.

S. L. C'est ce que voulait dire Grotowski, quand il a déclaré à propos de ces premières années de travail au Théâtre Laboratoire : « Je pense qu'il y a une façon plus rapide de devenir un vrai acteur, cela prendrait du temps, mais pas autant de temps¹ ».

J. P. Oui, et par contraste avec les acteurs du Théâtre Laboratoire, dans ses stages, Molik n'avait pas affaire à des gymnastes surentraînés. Donc il a ajusté son travail pour qu'il puisse être abordable par différents corps, et à différents âges. Il a donc créé cet « alphabet du corps », en allant s'abreuver à certaines sources, mais surtout à travers la pratique : expérience après expérience, il a développé tout un savoir extrêmement concret. Et à force d'explorer ces lettres, de les simplifier, de les purifier, il a su en sortir la substance, la source – et donc en retirer les choses qui n'allaient pas être utiles dans cet objectif de servir la voix. Il ne reste que ce qui est fondamental au travail de l'acteur, c'est-à-dire que ces lettres travaillent la respiration, la colonne vertébrale, les rythmes du corps, la présence, l'interaction, l'écoute. Bien sûr, dans certaines lettres on peut reconnaître des sources évidentes, comme le cobra qui vient du yoga – mais il y en a qui sont simplement des actions concrètes : tirer, porter ... Ce sont des archétypes de la condition humaine, qui peuvent parler à tout

¹ Grotowski fit cette déclaration dans un entretien mené par Mario Raimondo, à Holstebro, en janvier 1976, pour l'émission télévisée *Incontri del TG. Un'ora con Jerzy Grotowski [Rencontres du TG. Une heure avec Jerzy Grotowski]* ; transcrit dans *Teatro e storia*, n°20-21, anno XIII, 1998-1999, p. 421-429 ; transcrit et traduit en français dans R. DOYON, T. WETHAL, « L'Entraînement doit rester un processus vivant : un entretien avec Torgeir Wethal », *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, vol. 9, n°3, Porto Alegre, 2019, p. 2. Dans cet entretien avec Torgeir Wethal, l'un des acteurs de l'Odin Teatret, Raphaëlle Doyon pose une question similaire : « *Raphaëlle Doyon* – Il y a quelques années à l'Odin Teatret, tu nous avais montré, à Roberta [Carreri], Ferdinando Taviani et moi, un entretien filmé de Grotowski où il disait ceci : “Je pense qu'il y a une façon plus rapide de devenir un vrai acteur, cela prendrait du temps, mais pas autant de temps”. J'imagine qu'il parle du temps pris par un acteur comme Ryszard Cieslak. Dans le long processus que tu as traversé pour te former, y a-t-il une chose qui selon toi n'est pas nécessaire à la formation d'un acteur ? Y a-t-il un raccourci ? / *Torgeir Wethal* – Non, il n'y a rien que je n'aurais dû faire, mais c'est, je crois, une question de génération dans cette tradition du théâtre, la mienne étant la première ou deuxième ; il n'y avait personne à l'époque pour nous transmettre un modèle quotidien de travail, même si, bien sûr, nous avions les exemples des acteurs de Grotowski qui ont fortement influencé ce que je faisais et pensais, comme Ryszard [Cieslak], mais... Les êtres humains sont programmés pour imiter ; c'est la manière dont on apprend depuis l'enfance, on imite et l'on devient ce que l'on apprend. Mais alors, est-ce que la façon d'apprendre importe ? Bien sûr que oui, mais cette question reste ouverte pour moi. Aujourd'hui, j'utilise des tas de raccourcis dans mon enseignement aux élèves. Même les moins doués peuvent réussir à faire un équilibre sur la tête en deux jours. Il m'avait fallu deux ans. Mes élèves auront-ils perdu l'expérience que j'ai acquise pendant ces deux ans ? Oui, évidemment, mais devraient-ils l'avoir ? Sans doute pas pour devenir acteurs. / *Raphaëlle Doyon* – Alors pourquoi as-tu eu besoin, toi, de cette expérience de deux ans ? / *Torgeir Wethal* – Parce que personne ne pouvait me l'enseigner techniquement. J'ai dû comprendre par moi-même. Bien sûr, ce n'est pas une pédagogie idiote, mais ça prend du temps. [...] Mais je pense que les apprentis acteurs peuvent gagner beaucoup de temps et je ne crois pas que cela fasse d'eux des acteurs moins bons. Je crois même qu'ils peuvent devenir de meilleurs acteurs. Cela dépend aussi du sens que tu donnes au mot acteur, ou du sens que lui donnait Grotowski ? Acteur pour quoi ? Cela dépend de la date de l'entretien de Grotowski auquel tu fais référence. » R. DOYON, T. WETHAL, « L'Entraînement doit rester un processus vivant : un entretien avec Torgeir Wethal », *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, op. cit., p. 2-3.

imaginaire. Et cette simplification à l'extrême laisse chacune des lettres de l'« alphabet du corps » complètement ouverte, comme une invitation, ou comme un cadeau. Parce qu'à partir du moment où tu veux transmettre quelque chose, tu dois l'affiner encore plus. C'est comme la différence entre un plat que tu fais chez toi, et un plat que tu veux faire pour des invités : tu vas essayer de le sublimer, parce que tu reçois, parce que tu as envie de partager, de faire plaisir. Dans son travail, Molik est arrivé à cette espèce d'apothéose de la simplification des choses les plus subtiles, tout en conservant une ouverture qui peut parler à chaque individu. Parce que pour atteindre cette simplicité, il faut un investissement personnel tellement intense que tu rends dans des états de quête : sans cesse, il faut améliorer quelque chose en toi, changer un axe, allonger ton corps, ouvrir un espace, ouvrir ton regard, ton ouïe, ta perception de peau. À partir du moment où tu commences ton travail, ta vie change.

S. L. Est-ce que tu continues de développer ce travail, ou est-ce que tu le transmets tel quel ? Je ne veux pas nécessairement parler d'ajouter des lettres à l'« alphabet du corps », mais est-ce qu'il y a des différences dans ta manière de les transmettre, est-ce qu'avec l'expérience il y a des choses sur lesquelles tu insistes plus, ou moins ?

J. P. Ça continue de vivre, bien sûr, et de modifier, parce que chaque individu y apporte sa propre vie. Je pars des mêmes propositions que celles que j'ai vu Molik faire – mais la créativité dans ce travail tient moins de moi que de ce que chaque corps va en faire. Ma place, c'est d'être le témoin de ces transformations, et de réagir, soit en corrigeant, soit en accompagnant, soit en sublimant. Mais la structure de base du travail est tellement riche, tellement belle, que je ne vois pas ce que je peux y apporter de plus. En revanche, dans ma manière de transmettre, par rapport aux personnes, aux corps et aux voix que j'ai en face de moi, c'est évidemment très différent. J'ai commencé les stages avec Molik en 1992, nous sommes en 2022. L'endroit d'où je travaille est différent, les individus sont différents.

S. L. Précisément, dans le livre de Giuliano Campo, quand ce dernier demande à Molik s'il travaille sur les résonateurs, qui étaient le cœur du travail vocal du Théâtre Laboratoire à une époque, lorsque Grotowski est revenu de Chine et qu'il a orienté le travail sur la voix dans cette direction, Molik lui répond qu'il a abandonné ce terme, parce qu'il orientait l'attention des participants dans la mauvaise direction, et que cela nuisait à l'organicité du travail¹. De la même

¹ Plus précisément, Zygmunt Molik explique : « J'ai oublié les résonateurs il y a longtemps. [...] Quand j'ai commencé à explorer et à enseigner *Voice and Body*, j'ai commencé avec les résonateurs, mais au bout d'un moment, j'ai trouvé cela complètement inutile et même nuisible, parce que l'attention des participants allait dans la mauvaise

façon, Grotowski, dans les dernières étapes de son travail, ne s'adressait pas de la même façon à ceux avec qui il travaillait, parce que leurs blocages psychophysiques étaient différents, il ne s'adressait ni aux mêmes corps, ni aux mêmes esprits. Et toujours de la même façon, dans les stages que j'ai fait avec toi, à plusieurs reprises, en voyant Victor ou moi explorer des postures d'équilibre sur la tête par exemple, tu nous as dit que c'étaient des lettres de l'« alphabet du corps » que tu ne transmettais pas directement dans tes stages ...

J. P. Oui, bien sûr ! Ce genre de lettres ou de postures, je ne les enseigne pas, parce qu'en cinq jours, c'est impossible, et même dangereux : elles demandent beaucoup plus de préparation, parce qu'il faut être en équilibre sur les cervicales, il faut les muscler, il faut prendre le temps ... et c'est un temps qui serait pris sur d'autres choses. En cinq jours, on va à l'essentiel. Mais pour te donner un exemple de la manière dont l'enseignement évolue à chaque stage, je vais te raconter une chose que je n'avais jamais faite jusqu'à la semaine dernière – et qui n'a pu se produire que parce que j'ai fait tout ce travail. Je me suis retrouvé à diriger un stage, en Suisse, avec une dame qui est pianiste professionnelle. Son mari, professeur de chant et chanteur, est mort en décembre. Elle m'a invité à venir faire ce stage d'été pour remplacer son mari. J'arrive dans un contexte très particulier, à devoir diriger un stage avec des élèves qu'il a formés. Et cette pianiste, j'entends bien lors d'improvisations vocales qu'elle est timide dans le chant, mais qu'elle sait chanter à l'intérieur d'elle-même, avec toute cette musique qu'elle a dans le corps. Je commence à faire un exercice avec elle, puis deux, pour que sa voix soit prête, vivante, ouverte, et petit à petit je l'emmène devant son piano, je lui fais faire une petite improvisation au piano, simplement avec la voix ouverte. J'ai commencé à trouver un chemin qui était bon pour elle, un endroit où son corps était investi, vivant, et où sa voix pouvait

direction. [...] Ensuite, je me suis concentré sur la voix organique uniquement, sur la façon d'obtenir la voix organique [...] et] d'activer les résonateurs à partir de l'extrémité de la colonne vertébrale, le point le plus bas de la colonne vertébrale. Plus tard, à travers le chant, [je me suis concentré] sur la façon d'ouvrir le larynx et de trouver le moyen d'ouvrir la poitrine ou les épaules. Ces dernières années, très doucement, j'ai essayé d'y revenir, mais c'était un processus très, très délicat, parce qu'il vaut mieux que la recherche dans l'inconnu trouve le bon résonateur, plutôt que d'utiliser consciemment ces résonateurs dans le ventre, ou ce résonateur dans la nuque, etc. Ces dernières années, j'ai essayé très doucement de rappeler aux gens l'existence de choses comme les résonateurs, mais il faut le faire doucement ; comme je l'ai dit, c'est une question très délicate. Je préfère donc ne pas utiliser les résonateurs pendant le travail, mais j'essaie de les expliquer en utilisant des éléments différents, d'une manière tout à fait différente. » G. CAMPO, Z. MOLIK, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski*, op. cit., p. 8 : « *I forgot about the resonators a long time ago. [...] When I started exploring and teaching Voice and Body I started with resonators, but after a while I found it completely useless and even damaging, because the participants' attention went in the wrong direction. [...] Then I concentrated on the organic voice only, on how to get the organic voice from the base of the spine, how to start the resonators from the end of the vertebral column, the lowest point of the vertebral column. Later, through the singing, [I concentrated] on how to open the larynx and find the way to open the chest or the shoulders. These last years, very gently, I've tried to come back to it, but it was a very, very delicate process, because it is rather better if the search into the unknown finds the right resonator, instead of consciously using these resonators in the belly, or that resonator on the neck, etc. These last years I've tried very gently to remind people of such things like resonators, but it must be done gently; as I said, it's a very delicate matter. So I prefer not to use resonators during the work, but I try to explain them using different elements, in a quite different manner.* »

sortir. Le lendemain, je lui donne à nouveau un moment devant le piano, ça continue d'avancer, mais c'était encore timide. Le surlendemain, même exercice. Mais j'avais un problème : elle ne comprenait pas parfaitement le français, donc je ne pouvais pas lui donner des indications verbales rapidement sans que ça interrompe le processus : elle s'arrêtait à chaque fois de chanter pour comprendre ce que je lui disais. Il me fallait donc trouver une formule pour répondre à ce contexte extrêmement délicat : j'étais face à une pianiste, avec une voix mais n'osant pas, et il fallait que je trouve un moyen d'établir une communication avec elle, sans passer par le verbe. Alors pendant qu'elle chantait, j'ai pris une feuille de papier, et j'ai commencé à écrire une formule, avec des « Ah », des « Oh », des « I », que je lui indiquais avec mon stylo. Elle a commencé à répéter cette formule, et petit à petit, elle est partie dans un chant incroyable. Je la dirigeais avec ma feuille, comme un chef d'orchestre, j'ajoutais des informations, à la fin ma feuille était remplie de symboles, complètement illisible – mais elle s'est envolée pendant cinq minutes. Les autres stagiaires, qui étaient témoins de la scène, se demandaient un peu ce qui était arrivé, ce que c'était que cette nouvelle technique – et moi-même j'étais un peu surpris de cette solution qu'on avait trouvée pour communiquer tous les deux. Mais voilà : à chaque fois, dans ma relation à chaque personne, je dois trouver un moyen d'entrer en communication, dans un contexte très précis. Parce que chaque personne est différente.

S. L. Oui, c'est quelque chose que je trouve extrêmement intéressant à observer dans les stages : comment tu arrives, en si peu de temps, construire un langage personnel pour communiquer en profondeur avec chaque personne. Je reviendrai sur cette question un peu plus tard, mais pour l'instant, j'aimerais continuer mon expérience d'« archéologie grotowskienne » : est-ce que dans son travail Molik parlait de l'« acte total » ?

J. P. Non. Molik avait se méfiait de toutes ces formules. À partir du moment où il s'est éloigné de Grotowski, il s'est aussi éloigné de tout ce vocabulaire forgé par Grotowski et Flaszen – même si mon instinct me dit qu'il y a certains de ces termes qui sont venus de Molik. Mais il ne parlait jamais d'« acte total ». Lui parlait de la « vie pleine ».

S. L. Effectivement, dans les entretiens avec Giuliano Campo, Molik ne parle de l'« acte total » qu'une seule fois. Il préfère dire qu'il s'agit en premier lieu de « trouver la Vie¹ », et que grâce au

¹ Molik décrit ainsi le fonctionnement de son travail : « Tout d'abord, il faut trouver la Vie. Ensuite, c'est seulement dans cette Vie que l'on peut essayer de mettre, si l'on peut dire, la voix ouverte. Ensuite, à partir de cette voix ouverte, il faut passer de la simple vocalisation à quelque chose comme un chant. Ensuite, on met le texte. C'est ainsi que je travaille, et c'est pour cela que je commence toujours par une pratique physique. Ensuite, si le corps est déjà ouvert, et très doucement au début, j'essaie de commencer à travailler sur la voix, d'abord seulement en chantant

long travail accompli au plateau, cette Vie avec une majuscule ne doit pas être « aussi petite que dans la vie quotidienne ; la vie complète doit être là¹ ».

J. P. Oui. Peut-être que la formule de l'« acte total » lui semblait prétentieuse ? Moi, elle me fait peur cette formule ! Elle est effrayante, en un sens. Et puis elle est chargée de tout l'univers mental du Théâtre Laboratoire, de tout ce vocabulaire, « acte total », « acteur saint », « sacrifice » ... ça ne donne pas franchement envie d'y aller, si ? En revanche, dernièrement, pour illustrer l'« acte total », Jarek a montré une vidéo de James Brown. C'était très intéressant. Il était à la fois porté par une partition très chorégraphiée, accompagné par le rythme, et il y avait à l'intérieur de ça une impression de vie qui circulait, d'énergie, d'organicité, il se passait quelque chose de vrai. C'était un exemple intéressant parce qu'il déconstruisait tout ce paysage mental chargé du Théâtre Laboratoire. Mais évidemment, c'est important que Grotowski et Flaszen aient utilisé ces formules un peu effrayantes. C'était une stratégie, dans ces années-là. Et je suppose que c'étaient des formules pour l'extérieur, pas des choses qu'ils utilisaient dans le travail. C'étaient des termes qui venaient après coup : d'abord on travaille, on cherche, on trouve des choses, et ensuite on peut commencer à organiser une pensée. Mais Molik ne parlait jamais de l'« acte total », non. Pas plus que de la « voix comme véhicule », même si c'est probablement lui qui a amené ça au Théâtre Laboratoire, au départ. Il ne théorisait pas. Il parlait probablement de la même chose, mais il n'employait pas de

ensemble, puis en écoutant attentivement et en fixant l'harmonie. [...] Tout le monde trouve la Vie en soi-même. La Vie est quelque chose qui est lié à la vie de chacun, à ses souvenirs, ou même à ses rêves. C'est cela que j'appelle "la Vie". C'est difficile à expliquer. La Vie, quand on la trouve, a sa forme physique et vocale. Alors ce n'est plus du magma. Lorsque nous chantons ensemble, nous avons juste la matière, une sorte de matière brute, qui se matérialise dans cet espace commun. Après quelques jours, deux ou trois jours, chacun commence à partir dans une quête individuelle. Vers l'inconnu. » *Ibid.*, p. 4 : « *First of all, we must find the Life. Then, only into this Life can you try to put, if it is possible to say this, the open voice. Then, from this open voice, we must move from the simple vocalisation to something like a song. Then you put the text. So this is the way I work, and for that reason I always start from a physical practice. Then, if the body is already open, and very gently at first, I try to start working on the voice, first only singing together; then listening carefully and fixing the harmony. [...] Everybody finds the Life in the self. The Life is something connected with everyone's life, his memories, or even his dreams. This is what I call 'the Life'. It's difficult to explain. The Life, when it's found, has its physical and vocal shape. Then it's not magma any longer. When we are singing together we have just the material, a kind of raw matter, materialising in this common area. After a few days, two or three days, everybody starts to go on an individual quest. Into the unknown.* »

- 1 Molik explique, à propos de ce processus chez l'acteur professionnel : « Je veux dire que le corps doit déjà être si bien entraîné avec ces actions que nous considérons comme un training, que plus tard, ce training peut et doit être complètement oublié. Le corps se souvient qu'il doit être plus vivant que dans la vie quotidienne, qu'il doit s'agir de quelque chose de spécial, d'une autre sorte de vie. La vie doit être là, mais pas aussi petite que dans la vie quotidienne ; la vie pleine doit être là. » *Ibid.*, p. 13-14 : « *I mean that the body must already be so well trained with those actions that we treat as training, that later, this training can and must be completely forgotten. The body remembers that it must be more alive than in everyday life, it must be something special, a different kind of life. The life must be there, but not as small as in the everyday life; the full life has to be there.* » Ce cheminement décrit par Molik rappelle celui que Grotowski définit comme la voie du Samouraï : « un entraînement qui sera ensuite aboli ». 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 that will later be abolished* ».

formules – et surtout pas les formules déjà employées par Grotowski ou Flaszen. C'est comme pour les résonateurs : il n'en parlait pas, mais ça ne voulait pas dire qu'il ne travaillait pas dessus. Mais ce sont des mots intimidants, qui heurtent, qui arrêtent le travail. Surtout face à des gens qui ne viennent pas de ce travail : ce n'est pas leur rendre service que de commencer à leur parler d'« acte total », d'« acteur saint » – ou alors ça devient rapidement une forme de manipulation, ça te place dans la position de celui qui détient un savoir. Molik n'utilisait pas de formules, parce qu'il savait que dans le contexte des stages, ce dont il avait envie de parler, ce qu'il voulait nous faire toucher, il allait réussir à le faire par un autre biais.

S. L. Toujours dans ces entretiens de Giuliano Campo avec Molik, on voit comment Molik résiste aux formules, aux belles tournures, aux idées séduisantes – alors qu'on sent dans certains passages que Campo essaie de lui « extorquer » des formules, à appliquer ses propres idées sur le travail. Par exemple, il y a ce passage très drôle, où Campo lui demande : « J'ai toujours pensé que même si l'utilisation de la voix fait partie de la physiologie du corps, il est également évident que la voix est aussi un lien avec quelque chose d'autre que le corps, et c'est pourquoi travailler avec la voix peut être si puissant. Donc, dans ce cas, vous avez travaillé avec la voix à travers le corps, afin d'ouvrir quelque chose dans un sens plus large. C'est une ouverture du soi. Donc, il y a quelque chose qui s'ouvre qui n'est pas purement physique. Qu'est-ce qui est ouvert, précisément¹ ? » – et Molik donne cette réponse prosaïque et lapidaire, comme pour désamorcer la question : « Le larynx est ouvert² ». [Rires.] C'est un exemple de ces « évitements » dont tu parlais tout à l'heure.

J. P. Oui : même si ça touche à des choses qui vont au-delà de l'acteur, le travail *Voice and Body* est un travail très concret. Dans les stages, surtout dans le cadre de l'AFDAS où Molik ne travaillait qu'avec des acteurs, se développaient des éléments techniques essentiels pour le travail de l'acteur : la présence, la mémorisation du texte et de la chanson, la prise en charge personnelle du travail, le rapport à l'auditoire, le fait de reprendre une scène, d'être compréhensible, audible, lisible dans son corps, de fixer une partition – et de trouver une vie dans tout cela. Avec tous ces éléments, l'acteur est beaucoup plus armé, concrètement, pour travailler avec les metteurs en scène.

S. L. Dans le film Acting Therapy, on voit Molik travailler avec un jeune homme, pendant un long

1 *Ibid.*, p. 3 : « I have always thought that even if the use of the voice is part of the physiology of the body, it is also evident that voice is also a link to something other than the body, and that is why working with voice can be so powerful. So, in this case you were working with voice through the body, in order to open something in a wider sense. It is an opening of the self. So there is something that opens which is not purely physical What is opened, precisely? »

2 *Ibid.* : « The larynx is opened. »

moment, c'est un cas de travail visiblement difficile, le jeune homme résiste – mais en une dizaine de minutes, Molik parvient, à travers des actions concrètes et à travers la relation personnelle qu'il établit avec ce jeune homme, à trouver ses blocages, et à faire sortir sa voix, qui devient pleine, puissante, ouverte. Évidemment, ce n'est pas la même chose en vidéo, mais même à travers ce médium on ressent l'ampleur du travail accompli. J'ai évidemment pu observer la même chose dans tes stages : avec chaque participant, et en très peu de temps, à travers quelques exercices, tu parviens à faire sortir des choses dont souvent les participants ne savaient même pas qu'ils étaient capables. Et d'ailleurs, il arrive souvent qu'au moment où la voix s'ouvre, en découvrant ce travail, certains stagiaires se mettent à pleurer. J'ai deux questions à propos de cela. Premièrement : comment arrives-tu à repérer les blocages chez les stagiaires, et à trouver des solutions, des exercices concrets pour ouvrir leur voix, pour les libérer de ces blocages physiques ou psychiques ? Et quels sont précisément ces blocages ?

J. P. Alors, comment j'arrive à les percevoir ? En observant beaucoup, et en écoutant beaucoup. C'est-à-dire que je ne sais pas *a priori* où est le blocage. J'entends que la voix coince quelque part, et je sais, après observation, qu'il y a quelque chose dans le corps de la personne qu'elle n'utilise pas, ou qu'elle utilise mal. Donc, dans un premier temps, il me faut trouver l'appui qui va aider la personne à vivre une première expérience de « naissance de sa voix ». Il s'agit d'accoucher de sa voix, de la faire naître, de la mettre au monde. C'est véritablement un « acte total », cette mise au monde de la voix ! À partir de cette initiation – je pense qu'on peut vraiment parler d'initiation – il y a une quête qui s'ouvre, un chemin qui se dessine et qui se prolonge. Mais la première chose à rechercher, c'est cette naissance de la voix. Donc premièrement j'écoute, j'observe, et petit à petit, pendant ce travail d'observation, je demande de façon non-verbale à la personne si je peux entrer dans son cocon. J'établis une relation, une communication. Et à partir du moment où ce lien est tissé, et où j'ai compris où pouvaient se trouver un ou deux appuis qui pourraient lui être utiles, je peux commencer à agir. Bien sûr, plus je connais la personne, plus c'est facile, puisque j'ai plus d'information, je partage déjà un langage avec elle, et on a déjà construit une manière de communiquer ensemble.

S. L. *Et quels sont ces blocages ?*

J. P. Le plus souvent, c'est simplement quelque chose de l'ordre de : « Je ne me suis jamais autorisé à utiliser ma voix ». C'est un vrai blocage, de ne pas s'autoriser. Alors petit à petit, il faut essayer d'ouvrir cette porte chez la personne, pour qu'elle s'autorise à le faire dans un premier temps, qu'elle

aille à la rencontre de sa voix. Et une fois que cette première rencontre est faite, on peut commencer à explorer ensemble ce monde qui apparaît. Il y a toutes sortes de blocages : des blocages psychologiques, liés à l'éducation ... Mais le principal, c'est de s'autoriser à changer.

S. L. Donc il s'agit plus de blocages psychologiques que de blocages physiques ?

J. P. Disons « psychophysiques ». C'est-à-dire que dans le corps, il y a déjà la trace de ce qui est arrivé psychologiquement, ça s'inscrit. Le fait de ne pas s'autoriser à chanter, ça entraîne de mauvais réflexes de respiration, la mâchoire contractée, les épaules fermées, le larynx serré, la colonne pas assez mobilisée ... tous ces éléments physiques, ce sont des symptômes. Mais à partir du moment où tu commences à travailler sur le corps, et à aller en profondeur dans ce travail, il y a des choses qui remontent qui sont de l'ordre de la mémoire du corps, un imaginaire qui va te permettre d'explorer des moments forts, dans lesquels la voix va t'accompagner, puisque c'est la proposition du travail de Molik : la voix t'accompagne tout le temps dans ta recherche. Donc à partir du moment où tu commences à entendre ta voix, et à la percevoir non plus comme une adversité mais comme un compagnon de route¹, c'est la pratique qui va faire que ça s'ouvre, ça s'éclaire, ça rayonne. Mais la première étape, c'est de faire naître cette voix, de commencer le chemin. Et c'est là où Molik a été un génie : il nous a donné du matériel pour commencer ce chemin – et un contexte dans lequel le faire. Toute cette structure est très bien pensée : on travaille individuellement, mais aussi et surtout collectivement, la vibration des autres agit sur moi et vice-versa, ce qui nous donne accès à des perceptions particulières, des états particuliers. Dans ce travail, il y a un monde qui se crée, un contexte qui fait qu'on peut s'autoriser, petit à petit, à chanter pleinement.

S. L. Oui, c'est une chose qui m'a frappé dans la première session de Voice and Body à laquelle j'ai participé. Au tout début, ne sachant pas trop à quoi va ressembler le travail, on est un peu timide. Mais dès les premiers exercices, par exemple en ouvrant la voix en étant allongé au sol, sans voir les autres mais en les entendant ; et ensuite à travers le travail de groupe, cette sorte de « bain sonore » dans lequel on est plongé ; très rapidement se construit un espace de travail dans lequel on se sent en sécurité, et qui permet d'avancer très rapidement. La structure de travail pensée par Molik est très efficace. Il y a aussi cette question du témoignage face à la naissance de la voix, qui à mon sens est essentielle – mais avant d'y venir, je voudrais revenir à ma deuxième question : comme je le disais, presque à chaque stage auquel j'ai participé, pendant un travail intense sur la

¹ L'un des éléments importants du travail *Voice and Body* est d'écouter non pas la voix qui sort de nous, mais la vibration qui nous revient à travers la résonance dans l'espace, et de considérer cet écho comme un partenaire de travail, qui nous donne des indications sur notre état, notre posture, la qualité de notre travail.

voix, il est arrivé que les larmes viennent chez une personne – en général au moment où la voix commence à s'ouvrir. Ce qui m'a frappé, c'est la manière dont tu arrives à faire en sorte que ce moment ne constitue pas nécessairement un arrêt dans le travail, mais au contraire, à laisser la place à ce processus organique de se développer, pour éventuellement reprendre et continuer le travail à partir de cet état. Et en même temps, émotionnellement, pour tout le groupe, ce n'est pas une situation évidente – donc c'est à toi de prendre en charge cette situation, de lui laisser de la place, et en même temps de protéger le groupe, de veiller à ce que l'émotion qui apparaît ne soit pas problématique ... Bref, tu travailles sur des terrains complexes, avec des outils qui mettent les participants dans des états émotionnels puissants. La question que je voulais te poser à propos de cela est double : d'une part, comment arrives-tu à accueillir, à accompagner et à gérer ces situations ; et d'autre part, est-ce que c'est quelque chose pour laquelle Molik t'a formé, ou est-ce que tu as dû apprendre seul à le faire ?

J. P. Non, je n'ai pas été directement formé pour ça. Dans ces situations où les larmes ou bien des états émotionnels forts remontent, d'un côté je garde beaucoup de distance – parce que ces larmes ne sont pas provoquées par un nœud entre l'individu et moi : elles apparaissent parce que quelque chose s'ouvre ou se révèle en l'individu, quelque chose qui peut ne pas être évident, mais qui peut aussi être très beau. Parce que très souvent les larmes qui viennent sont paradoxales, ce ne sont pas des larmes de drame : ce sont les symptômes de quelque chose d'enfoui qui revient à la surface de l'individu, et avec quoi il va pouvoir travailler.

S. L. *Comme cette fois où tu as demandé à Sophie de chanter en yiddish, pendant le stage à Lavauzelle en août 2021.*

J. P. Oui, je savais que c'était une langue liée à l'histoire de sa famille, mais elle avait choisi un chant différent. Pour explorer dans une autre direction, je lui ai demandé si elle connaissait un chant en yiddish. Quand elle a commencé à chanter, tout de suite c'était un autre corps, une autre voix qui est apparue. Et très rapidement les larmes sont venues. Alors j'ai accompagné ce moment, je l'ai accueilli, mais en restant un peu à distance j'ai simplement laissé la porte ouverte au travail. Elle pouvait s'arrêter si elle le souhaitait, mais par ma présence, j'ai simplement fait comprendre que c'était une situation normale, que je la recevais à bras ouvert – et que si elle le voulait, elle pouvait reprendre, continuer d'explorer cette chose nouvelle qu'elle découvrait en elle. Si on ne fait pas tout aujourd'hui, ce n'est pas grave : arrêtons-nous là. 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. Donc

je garde toujours une certaine distance par rapport à ces moments, même si parfois je suis moi-même troublé par ces émotions que je reçois – justement pour pouvoir les accompagner. Parfois, c'est simplement le fait d'entendre sa voix pour la première fois aussi pleine, aussi organique, aussi vivante : c'est un choc pour l'individu, et c'est un cadeau immense ! Mon rôle, c'est d'essayer de voir si c'est déjà trop pour lui, ou bien si on peut le visiter encore un peu plus profondément – pour qu'il soit encore plus clair que quelque chose d'important est arrivé. 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 travail.

S. L. Merci, tu as commencé à répondre au passage à ma question sur le rôle des témoins. Je voudrais maintenant que tu me parles d'Antonio [Dente], qui est ton assistant. Comment et pourquoi l'est-il devenu ? Pourrais-tu me parler de votre relation dans le travail ?

J. P. Antonio est devenu mon assistant parce qu'il a voulu devenir mon assistant. Je m'explique. Il a participé à un premier stage, puis un deuxième, un troisième – et pendant quatre ans il est venu très régulièrement aux stages, donc j'ai pu observer en lui certaines choses. La plus importante, c'est que son choix est clair : il aime ça. Au-delà des mots, il est présent à chaque fois, il fait le travail à cent pour cent. C'est très important pour lui. Puis il y a eu un moment d'interruption, parce qu'il a eu des problèmes de santé. Il a dû s'arrêter, pendant un an et demi. Après cette étape, il est revenu vers moi en me disant qu'après avoir pondéré tout ce qu'il avait fait dans sa vie, la chose la plus importante pour lui, l'unique place où il voulait être, c'était le travail et les stages *Voice and Body*. C'était l'endroit où il était le plus heureux. Donc à partir de ce moment-là, je l'ai accueilli comme mon

assistant, il a arrêté de payer pour les stages, c'est moi qui ai commencé à le rémunérer. Donc ce n'est pas moi qui ai choisi mon assistant. Ce n'est pas lui non plus, d'ailleurs. C'est l'amour de ce travail, le fait qu'il s'y sentait heureux – ce que j'avais pu vérifier auparavant. Maintenant, comment on travaille ensemble, quel est son rôle ? Il n'a pas de rôle défini. Chaque jour, c'est lui qui définit son rôle, et de mon côté j'observe son choix. Notre relation se construit de cette manière, avec de temps en temps des indications que je lui donne – ou que je ne lui donne pas ! Il continue sa propre recherche, son propre chemin dans ce travail.

S. L. Dans le travail, tu es extrêmement concret dans tes indications, tu utilises assez peu de mots, ton enseignement passe essentiellement par le faire. Mais il y a malgré tout quelques termes qui reviennent de temps en temps, en fonction des personnes à qui tu t'adresses, si tu sens que ça peut les aider à entrer dans le travail : « organicité », « impulsion » et « association ». Est-ce que tu pourrais développer le sens que tu donnes à ces termes, dans ta pratique ?

J. P. L'organicité, en fin de compte, c'est ce qui arrive dans la « pleine vie », dans l'« acte total ». C'est un acte qui traverse toute cette machinerie, qui passe par les os, les muscles, les pulsions, les sentiments. C'est ce qui arrive quand un équilibre se fait, quand l'action trouve sa juste place. Les lettres de l'« alphabet du corps » nous font travailler de manière profondément physique pour arriver à un état où les choses deviennent organiques – dans le sens où il n'y a plus besoin de faire : ça se fait, avec le corps, l'âme, le regard, le cœur. Ce n'est pas obligatoirement un saut périlleux, ça peut être aussi dans l'immobilité. Mais c'est organique parce que ça respire, parce qu'on voit bien que ton corps prend plus de place que celle qu'il occupe habituellement.

S. L. Effectivement, dans tes stages, tu parles souvent du fait que même dans l'immobilité, quelque chose doit être en mouvement à l'intérieur. Tu expliques aussi que même sans sortir la voix, il faut déjà être en train de chanter. Ça me fait penser à Eugenio Barba, qui explique que la présence de l'acteur, son rayonnement, réside dans le fait que même dans l'immobilité, il continue de danser intérieurement. Le travail est à ce point intériorisé qu'il devient un « rythme de la pensée¹ ». Mais

1 Eugenio Barba, à propos du *jo-ha-kyu* au Japon, qui est une séquence définissant le cours des actions dans diverses formes performatives japonaises, explique ainsi : « Nous réalisons alors que le *jo-ha-kyu* n'est pas à proprement parler une structure rythmique, mais un *pattern* de la pensée et de l'action. À un niveau macroscopique c'est un développement technique clair, mais au-delà d'un certain seuil il devient un rythme de la pensée. [...] L'acteur japonais qui nous montre les bases techniques de son art ne peut pas continuer à nous indiquer les sous-phases infinitésimales de chaque action, car elles ne sont plus véritablement les sections d'une partition. Il n'en demeure pas moins qu'elles sont des accents de la pensée, un comportement mental qui lui permet chaque fois de varier imperceptiblement sa manière d'être dans l'action. C'est une pensée qui grave et sculpte le temps, autrement dit qui devient un rythme. » E. BARBA, « Pensée en action – L'Énergie et ses cheminements », *Le Canoë de papier – Traité d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, Saussan, 2004, p. 113.

pour en arriver là, dans le travail de Voice and Body, avant d'oublier le travail, la technique, il faut passer par plusieurs étapes : il faut commencer par amplifier les gestes, les pousser à l'extrême, puis les réduire progressivement, jusqu'à ce qu'ils deviennent quelque chose de l'ordre du micro-mouvement, voire de la pensée.

J. P. Oui : c'est tout ce travail qui va donner naissance aux impulsions, qui sont précisément réveillées par tout le travail physique des actions de *Voice and Body*. Tout le travail de l'« alphabet du corps », c'est d'explorer les possibilités du corps, de réveiller certaines énergies, d'associer certains points contradictoires, entre la tenue musculaire et la détente aux bons endroits, avec des variations de rythme, d'intensité ... Molik nous donne tout le bagage d'exploration pour débloquent ces impulsions, pour les mettre en éveil – et pour pouvoir ensuite les trouver en ne faisant presque rien, juste un travail interne. Mais effectivement, ce travail interne est possible seulement parce que tu as pratiqué ces lettres de l'« alphabet du corps » jusqu'à l'extrême, dans des situations d'engagement profond. Ton corps est rendu vivant, mis en alerte. Donc ces impulsions sont réveillées par ce qui est proposé dans ces lettres, avec leurs ferments archétypaux qui nous touchent, qui nous ouvrent, qui nous mettent dans des états de quête – mais aussi par les rencontres avec les autres, dans le travail d'exploration au plateau. Parce que si dans le travail tu vis une rencontre avec Manon, ou si tu la vis avec Victor, c'est complètement différent¹. Le corps de Victor a ses impulsions, sa rythmicité, qui vont t'emmener vers un endroit, celui de Manon va t'emmener ailleurs. Par le caractère de chacun d'eux, par l'organicité de chacun d'eux, par l'imaginaire de chacun d'eux, c'est un monde différent qui s'ouvre dans cette rencontre – et donc nécessairement, chez toi, ça provoque des réactions et des impulsions différentes, et ça va susciter des associations différentes. Donc tout ce travail de *Voice and Body*, c'est une préparation pour en arriver à accomplir un acte de vie qui n'appartient qu'à toi, dans cette rencontre avec l'autre. Mais cette rencontre profonde, authentique, ne peut avoir lieu que parce que tu as transpiré, parce que tu as fait tes gammes !

S. L. Tu viens de mentionner le troisième terme sur lequel je voulais t'interroger : les « associations ». Dans les stages, tu soulignes que s'il s'agit d'un travail physique, ce n'est pas de la « gymnastique ». C'est-à-dire qu'il faut bannir la symétrie, qu'il ne s'agit pas d'exécuter parfaitement un exercice technique, de faire le mouvement pour le mouvement – mais qu'il faut

¹ Victor Parente, le fils de Jorge, acteur ; et Manon Cazes, danseuse et chorégraphe ; sont deux participants réguliers des stages *Voice and Body*, avec lesquels j'ai lié une profonde amitié dans le travail. Jorge a choisi cet exemple parce que j'ai pu expérimenter de nombreuses rencontres au plateau avec l'un comme avec l'autre – qui avaient effectivement une texture, un rythme et un paysage mental extrêmement différents en fonction de la personne rencontrée.

associer les actions à des images mentales. Cependant, tu précises qu'il ne s'agit pas de trouver d'abord une idée puis de l'illustrer. Ce sont les actions concrètes, les lettres et ce qui se passe entre les lettres, la manière dont on passe de l'une à l'autre, qui doivent provoquer en nous des associations, qui à leur tour modifient notre façon de bouger, d'agir – et qui en plus peuvent être transformées par un événement inattendu, par une rencontre au plateau, par la collision entre deux imaginaires, deux actions qui vont se répondre, ou plus largement par l'atmosphère sonore en général. Est-ce que tu peux préciser la manière dont tu travailles avec les associations ?

J. P. J'y vais toujours par petites touches, parce que dans le travail, la parole est une chose dangereuse, très glissante : on risque toujours de « mettre la charrue avant les bœufs », d'arriver dans le travail avec une idée qu'on essaie de projeter, et ça ne marche pas du tout. Donc les associations, je les utilise pour plusieurs choses. Parfois, malgré tout, je les provoque, je les oriente, pour éveiller la créativité de l'acteur. Je le fais pour aider ceux qui n'ont pas l'habitude de travailler avec des impulsions de l'ordre de la stimulation interne, pour leur donner des points d'accroche pour commencer à entrer dans le travail, dans la recherche, pour les mettre en état de quête. Par exemple, quand on travaille sur l'action de « prendre », je vais proposer à l'acteur de se demander ce qu'il a pris. Si c'est une mouche qu'il a attrapée au vol : comment il tient sa main, comment il se déplace, quel imaginaire corporel ça éveille en lui ? Ce genre de propositions, c'est pour les aider à entrer dans le travail de *Voice and Body*, qui peut parfois être rude si on n'a pas tous les éléments : ce n'est pas de la gymnastique, mais tous les jours il faut travailler le corps, pendant des heures, de manière exigeante ... ça peut être un peu aride ! Mais si je donne quelques clefs, comme des invitations à passer par l'imaginaire, ça peut mieux se passer. Il y a aussi des éléments que j'essaie de semer pour ceux qui viennent du théâtre mais qui n'ont pas l'habitude de faire la jonction avec un travail physique de cette sorte. Alors je convoque des liens qui peuvent stimuler l'imaginaire théâtral de ceux à qui je m'adresse, je leur dis de penser à *La Tempête*, au *Roi Lear* ... Si au lieu d'une mouche, c'est le poignard de *Macbeth* que tu as dans la main, c'est complètement différent ! Toute ta posture, ta respiration, ton rythme, sont transformés. Ces associations-là, que je propose, sont comme des portes d'entrée dans le travail. Mais une fois qu'on est dans le travail, passé les premiers jours, il faut entrer dans des imaginaires plus personnels : les associations émergent de la pratique, du corps. Dans ce cas, il ne faut surtout pas y mettre des mots avant que ça naisse, parce que tu risques de programmer, de projeter. Il faut laisser arriver ces associations, ces mémoires personnelles, ces associations d'idées, qui sont stimulées par les actions. Ce sont des choses qui surgissent, qui viennent des profondeurs – et qui nous échappent. Quelle est la partie de nous qui travaille à ce moment-là, c'est difficile à savoir. Parce que ces postures de corps entraînent différents états de

conscience, des états de concentration particuliers. Il y a des positions de l'œil, des attitudes des jambes très spécifiques, des façons d'utiliser son corps qui agissent nécessairement sur notre rapport à notre environnement. Tout mon travail, c'est de trouver comment permettre la naissance de ces associations sans les programmer, les orienter – et donc, de trouver un moyen de communiquer profondément avec chaque personne. Comme ce que je te racontais à propos de cette pianiste, que j'ai dirigée avec ma feuille de papier. Les participants du stage ont perçu ce moment comme un événement incroyable – mais cette situation a été simplement provoquée par le fait qu'il fallait que je trouve des moyens de lui dire « plus », « ouvre », « donne », « doucement », « change », « continue », etc., sans parler, au risque de casser l'impulsion. Alors je me suis tu, j'ai pris mon stylo, j'ai établi cette communication avec elle, et je suis devenu son chef d'orchestre. De l'extérieur, tu pourrais te dire : « Ah, Jorge nous a encore fait une de ses entourloupes ! » – mais de l'intérieur, pour moi, il s'agissait seulement de trouver une solution pratique pour communiquer avec elle sans bloquer le processus qui était en train de naître en elle, parce que je n'avais pas d'autre moyen de communiquer. J'étais coincé, comme Molik avec cet élève d'*Acting Therapy*. Le plus important, dans mon travail, c'est d'arriver à établir cette communication personnelle. Et c'est quelque chose de très difficile, parce que je ne m'étais pas rendu compte du travail que ça représentait en observant Molik. J'étais trop jeune. Pour moi tout était magie. Maintenant j'ai compris que non : tout est magie d'un point de vue extérieur, parce que Molik a dédié sa vie à ce travail, donc tout est déjà présent dans son corps, dans sa façon d'être et d'agir. Mais ce n'est pas de la magie : c'est cinquante ans de travail ! Il n'y a pas de magie. Ou plutôt : la magie, c'est sa vie, c'est le fait qu'il a tout donné pour ce travail, et que ça donne une impression de quelque chose d'inexplicable, parce qu'il y a des choses qui passent inaperçues mais qui sont essentielles.

S. L. Précisément, dans notre conversation, j'ai pris conscience tout à l'heure d'un élément que je n'avais pas encore remarqué dans ton travail. Quand je t'ai interrogé sur la manière dont tu trouves les blocages, tu as expliqué qu'après avoir observé et écouté la personne, pendant que tu lui proposes les premiers exercices, tu essaies de trouver un moyen d'« entrer dans son cocon ». C'est quelque chose qu'en tant que participant au stage, ou en tant qu'observateur, on ne remarque pas. Je n'avais pas encore remarqué que ce moment-là était déjà pour toi une manière d'approcher, d'entrer en contact, d'établir des liens. Et si l'on n'a pas conscience de cette étape, il y a quelque chose de stupéfiant, de l'ordre de la prestidigitation, quand tu commences à entrer visiblement en contact avec la personne : il y a comme une marche, un bond, une limite qui est franchie, et d'un point de vue extérieur, on se demande comment tu parviens d'un seul coup à établir une communication aussi étroite, aussi intime, aussi profonde. Mais en réalité, de ton côté, le travail

d'approche, pour entrer dans l'espace de l'autre, pour y être accueilli et pour accueillir l'autre, a commencé bien avant, de manière non-verbale et presque imperceptible.

J. P. Tu commences à percer mes ruses de Sioux ! Oui, ce travail, évidemment, je le fais depuis le début du stage – et même avant, puisque dès que vous entrez, je suis déjà au plateau, dans le travail. Pendant la première journée, dans le travail collectif, je me tiens un peu en retrait en apparence – mais en même temps, dès la première heure, je suis entré en contact avec tout le monde, j'ai frôlé, j'ai posé un regard, j'ai repris un geste à l'autre bout de la salle, je suis reparti, j'ai établi des contacts, j'ai tissé des liens. Sinon, sans tout ce travail, ça serait beaucoup plus long. J'arriverais aux mêmes choses, mais ça prendrait beaucoup plus de temps. C'est là où Molik et moi sommes très différents. L'époque m'oblige à aller un peu plus vite – et donc à utiliser ce genre de raccourcis.

S. L. *Molik ne faisait pas ça ?*

J. P. Si, il le faisait, bien sûr, mais d'une autre manière, en prenant beaucoup plus son temps. Il n'avait pas cette priorité de se dire : « J'ai cinq jours devant moi ».

S. L. *Parce que les stages de Molik avec l'AFDAS duraient cinq semaines ?*

J. P. Oui. Quand tu as cinq semaines devant toi, tu peux te permettre de passer beaucoup plus de temps dans chaque étape du processus. Tu apprends moins de lettres tout de suite. Au lieu d'en apprendre dix le premier jour, tu n'en apprends que six, mais Molik te donne des indications bien plus profondes dans chacune de ces lettres, tu peux les explorer de manière bien plus vivante. Dans mon travail, en revanche, je me retrouve parfois dans l'urgence : j'ai tellement de travail à faire en seulement cinq jours ! Alors, je dois trouver des raccourcis. Par exemple, Molik ne touchait jamais la mâchoire. Mais de temps en temps, quand je vois qu'une personne n'arrive vraiment pas à stabiliser sa bouche, qu'elle referme et qu'elle crispe la mâchoire à chaque fois qu'elle respire – ce qui est une très mauvaise habitude respiratoire – je vais lui tenir la mâchoire en bas pendant trente secondes, pendant une minute, pour envoyer clairement un message au corps, pour lui faire gagner du temps. Si je ne fais que le verbaliser, je peux l'expliquer une fois, deux fois, trois fois, ce n'est pas suffisant : ce n'est pas quelque chose qu'on peut comprendre intellectuellement. Donc je intervenir physiquement sur son corps pour l'aider à aller un peu plus vite. Ça, Molik ne le faisait jamais : il te laissait chercher, il laissait le processus se faire entièrement tout seul. Comme il avait cinq semaines devant lui, il attendait les moments stratégiques pour venir te parler. Il repérait les

jours où tu étais en très grande forme, et à ce moment-là, tu ne pouvais pas lui échapper, il te faisait travailler à fond.

S. L. En effet, je suppose qu'il y a un rapport au temps complètement différent.

J. P. Oui : le vendredi, au cinquième jour du stage, j'ai l'habitude de dire que le travail commence maintenant !

S. L. Est-ce que tu voudrais organiser des stages plus longs ?

J. P. Oui, bien sûr ! J'avais trouvé à peu près une solution avec le groupe Lorca¹. C'étaient des gens qui avaient déjà fait plusieurs stages et qui voulaient entrer plus en profondeur dans le travail, donc je les avais réunis pour travailler autour des textes de Lorca. On se retrouvait pour des périodes de dix jours, mais en général on s'était quittés seulement un mois ou deux avant, je leur avais donné beaucoup de travail entre-temps, et ils étaient très concernés, très impliqués, donc au bout de trois heures, on était de nouveau tous ensemble dans le travail, à un niveau très profond. J'ai trouvé cette manière de faire, qui fonctionnait à peu près. Mais organiser des stages de cinq semaines d'affilée, ça me semble délicat : il faut trouver un espace, une structure, des financements, et des participants qui ont à la fois l'envie, le temps et les moyens ...

S. L. Dans le déroulement d'un stage de cinq jours, pendant les trois premiers jours, c'est en quelque sorte de la « lutherie » : on travaille sur les lettres de l'« alphabet du corps », on ouvre la voix, on met en mouvement les processus organiques – et à partir du quatrième jour commence une deuxième phase, dans laquelle on entre dans un travail d'exploration au plateau, dans lequel le travail des premiers jours est toujours présent, mais où il y a des moments de rencontre, que tu vas repérer, isoler, et que tu vas demander aux participants de retrouver, de refaire, de retravailler, pour retraverser le chemin physique et mental qui les a guidés, et pour construire des « partitions » qui vont ensuite servir de base à l'exploration avec la voix. Comment choisis-tu ces moments-là ? Quels sont les éléments qui te permettent de décider que tel ou tel moment d'improvisation peut être intéressant pour le travail, et mérite d'être utilisé comme une « partition » ?

¹ Ce projet fut mené entre 2017 et 2019, avec Zé Bernardino, Giulia De Felice, Antonio Dente (devenu l'assistant de Jorge Parente), Paulina Dziuba, Karim Gharbi, Mariana Guterres, Zuzanna Kornet, Pedro Mendes, Zoé Ogeret, Justyna Orechowska, Caterina Pillon, Beatriz Sança et Donghyun Seo ; en partenariat avec l'Institut Grotowski, La Guillotine à Montreuil, le centre théâtral Il Giardino en Italie, et de nombreuses institutions théâtrales et culturelles du Portugal, notamment Art-Kaizen, le Centro d'Artes de Aljustrel et les conseils municipaux d'Aljustrel, de Lisbonne et d'Odemira.

J. P. Il y a différents paramètres. Parfois mon choix est uniquement pédagogique. Je repère une personne en train de faire une action particulière, et je vois que c'est un terrain intéressant pour son travail avec la voix. Donc je vais provoquer le fait qu'elle recommence cette action. Parfois, je repère un individu qui a une problématique spécifique, et qui dans le travail au plateau rencontre un autre individu qui n'a pas cette problématique. Alors je leur demande de reprendre cette rencontre, avec la voix, parce que ça va apporter quelque chose à la fois à celui qui va pouvoir s'appuyer sur l'autre, et à celui qui va donner de soi pour être en soutien. Il y a un échange : c'est une rencontre très intime, très profonde, et très nourrissante. Et parfois, je me dis simplement : « Ah ! Alors comme ça monsieur veut travailler Koltès¹. [Rires.] Monsieur a traversé ce moment au plateau, à tel endroit, qui me semble intéressante pour travailler avec le texte de Koltès. Alors on va prendre cette partition physique, et on va explorer ce texte avec. D'autres fois encore, c'est simplement que je vois quelque chose de tellement plein de vie et d'organicité, de tellement puissant artistiquement et humainement, qu'il me semble qu'il faut aller le revisiter, pour le conforter, pour l'approfondir, pour le rendre encore plus vivant et plus présent, grâce au travail vocal, vibratoire – pour rendre la chose plus palpable, et que la personne puisse repartir avec quelque chose. Parce que certains moments très forts, très beaux, très importants, qui apparaissent pendant les improvisations, si personne n'en témoigne, si on ne les reprend pas, on peut les oublier : c'était simplement un moment fugitif. Par contre, si j'isole ce moment, si je le reprends, et si je l'explore en profondeur avec la voix, alors une mémoire va peut-être s'ancrer chez cette personne. Une mémoire de cet état de pleine vie qu'elle a atteint, qui peut être utile pour le travail de l'acteur – mais qui peut aller bien au-delà : ça peut être important pour l'individu de rencontrer cette chose précise à ce moment de sa vie.

S. L. *Dans un sens, la structure de ce travail est proche de ce que faisait Grotowski avec ses acteurs du Théâtre Laboratoire : dans un premier temps, les acteurs travaillaient à partir d'improvisations, dans lesquelles Grotowski repérait des moments spécifiques qui, une fois retravaillés et purifiés, devenaient des partitions physiques. Ensuite, c'était le travail – et le génie – de Grotowski de faire un montage à partir de ces partitions, de les articuler, de les faire se rencontrer, se contredire, se compléter. Je sais que tu fais ce travail, par exemple, à la fin des stages à Lavauzelle, pour les « sorties de résidence », de manière informelle – mais est-ce que c'est un travail que tu as déjà fait à plus grande échelle, ou que tu voudrais faire ?*

¹ Lors du stage *Voice and Body* à Caen, du 11 au 15 avril 2022, qui a eu lieu au Studio Jo Tréhard, à l'Université de Caen-Normandie, et à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), j'ai travaillé sur les premières phrases de *Dans la solitude des champs de coton*, de Bernard-Marie Koltès.

J. P. Bien sûr ! Justement, avec le dernier groupe de Lavauzelle, j'ai travaillé sur *Penthésilée*, de Kleist. On est allés beaucoup plus loin que les années précédentes. Il y avait six ou sept personnes du groupe, parmi les plus avancées, qui étaient directement concernées, qui avaient préparé des fragments de ce texte ; et j'ai impliqué les autres participants en leur donnant des éléments à partir desquels travailler. Ça a été un événement très intéressant dans la composition, dans le montage. Mais ça restait un stage, avec des niveaux différents, et le but n'était pas de monter quelque chose : j'ai proposé ce thème comme base de travail. Est-ce que j'aurais envie de plus ? Oui ! Mais il faut des conditions. Comment se forme une équipe ? En se disant : « Je t'aime ». Mais ça ne suffit pas, de se dire « Je t'aime, j'aime le travail, je m'en donne les moyens, et tout le monde le fait en même temps », pour que les choses fonctionnent. Il faut un espace, du temps, de l'argent. Ou bien il faudrait que j'aie des sous pour pouvoir me permettre de donner à manger à tout le monde ! C'est quelque chose que j'ai déjà fait, que j'aime faire, et que je continue d'avoir envie de faire. Mais je ne trouve pas toujours les moyens de le faire. Et je commence à comprendre qu'il ne faut pas mélanger les choses : quand tu commences à faire ce travail sur un stage de cinq jours, c'est délicat, parce qu'il y a des niveaux différents, des gens qui sont déjà engagés dans ce travail depuis longtemps et d'autres non, des langages qui se mélangent, et tout cela ne crée pas une excellente dynamique pour que la ligne de travail soit claire. Avec ceux qui sont déjà un peu avancés dans le travail, je peux me permettre de parler différemment, de donner des directions plus claires, des règles plus strictes. Je peux commencer à entrer dans un autre rapport à la parole, aux indications et aux exigences, qui deviennent à chaque fois plus précises et plus fines. Mais au départ, je laisse ça de côté, parce que le but premier est que la personne se sente en confiance pour pouvoir s'ouvrir, et sortir ce qu'elle a à sortir. *[Un temps.]* Tu as encore beaucoup de questions ? Ça fait un moment que tu me cuisines !

S. L. *Je n'en ai plus qu'une, assez large, pour finir : est-ce qu'il y a des événements survenus pendant les stages, ou pendant ton travail avec Molik, que tu voudrais partager pour finir ?*

J. P. C'est une question très importante, il faudrait que je passe du temps à y réfléchir pour pouvoir te répondre avec des choses précises et intéressantes. Mais à chaque stage, j'ai ce sentiment d'émerveillement : ce groupe est incroyable, ces rencontres sont magnifiques, ce travail est puissant. À chaque épreuve, ce sont des choses extrêmement importantes qui se mettent en jeu. Il faudrait que je te parle de chaque stage ! L'incroyable, c'est que j'ai en face de moi dix personnes qui me font entièrement confiance, à qui je fais entièrement confiance, et avec lesquelles on entre dans une relation d'une autre dimension que les relations quotidiennes. Il se passe toujours de l'incroyable.

Après, bien sûr, il y a ce séjour à Brzezinka dont je t'ai parlé, avec cette tempête¹. 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 ! Là, tu te sens un peu seul, et tu prends la mesure de ta responsabilité, à devoir rassurer, conseiller, à être celui à qui on vient demander : « Je peux ? » ... Et je n'aime pas beaucoup être acculé dans ce rôle-là. Je le fais, bien sûr, parce que ma fonction, l'endroit, la situation le demandent. Mais je me retrouve dans des rôles qui parfois me dépassent, et me demandent beaucoup plus que ce que j'imaginai. Après ... Non. J'ai peur de rentrer dans des anecdotes. Ce n'est pas une formule : à chaque stage, j'ai des défis à relever, auxquels il faut que je réponde présent, et qui sont à chaque fois des événements majeurs. Et quand tu es engagé dans ce travail, peu à peu, tu te transformes, pour laisser la place à ces rencontres de t'arriver, de te toucher, de te modifier. Tu fais partie de quelque chose de plus grand.

1 Ce stage se déroula du 16 au 21 octobre 2018, sous les auspices de l'Institut Grotowski.

II – CONVERSATIONS AVEC RICHARD SCHECHNER

Entretiens réalisés par Zoom, les 23 et 30 mars 2022.

J'ai rencontré Richard Schechner pour la première fois lors de la résidence « Focus Workcenter » à l'Espace Cardin, à Paris, du 2 au 7 juillet 2019. Dans ce contexte effervescent et propice aux rencontres informelles, fort de mes lectures assidues de son travail, mais néanmoins très impressionné et un peu décontenancé – j'avais déjà essayé d'aborder Michelle Kokosowski et Carla Pollastrelli, sans grand succès – je suis allé lui poser quelques questions, auxquelles il répondit très ouvertement. Suite à cette première conversation, dans laquelle Richard Schechner m'a immédiatement frappé par sa convivialité et son humour, nous avons échangé tout au long de la semaine, pour commenter les performances, les présentations de travail, les ateliers et les tables rondes, par petites bribes, le programme de la résidence étant extrêmement dense. Il arrivait qu'Antonio Attisani, Mario Biagini ou Thomas Richards participent à ces conversations, toujours fragmentaires et trop courtes à mon goût. Par la suite, les livres de Richard Schechner furent pour moi non seulement des outils de travail, mais également des compagnons de route – particulièrement pendant le premier confinement. C'est justement la pandémie qui rendit dans une certaine mesure possibles les entretiens qui suivent : en normalisant les échanges et les réunions sur des plateformes virtuelles, elle me permit, trois ans après notre première rencontre, de demander à Richard Schechner de m'accorder un entretien virtuel pour répondre à toutes les questions qui m'étaient venues pendant ces trois ans de recherches. Notre premier entretien se révéla une nouvelle fois trop court pour couvrir toutes ces questions : nous poursuivîmes nos conversations, nourries par des textes que Richard Schechner m'avait envoyés entre-temps, la semaine suivante. Ma traduction française ne rend pas entièrement justice au ton léger et vif de Richard Schechner, mais j'espère qu'elle parviendra à témoigner de son enthousiasme et de sa générosité dans ces échanges.

A. TRADUCTION FRANÇAISE

1. Entretien du 23 mars 2022

Samuel Lhuillery. Bonjour, Monsieur Schechner.

Richard Schechner. S'il vous plaît, appelez-moi Richard, et je vous appellerai Samuel. C'est le nom de mon fils, d'ailleurs.

S. L. Très bien ! Donc, Richard, nous nous sommes déjà rencontrés en 2019, au « Focus Workcenter » à l'Espace Cardin, à Paris.

R. S. Oui. Avez-vous lu ce que j'ai écrit sur cette rencontre dans *TRI [Theatre Research International]* ? Cela a été publié il y a quelques mois à peine.

S. L. Non, je ne l'ai pas lu, mais je vais le faire !

R. S. C'est simplement ma réaction à cette rencontre particulière. Peut-être que cela vous intéressera.

S. L. Je vous le ferai savoir quand je l'aurai lu ! Donc, pour commencer, je voudrais vous interroger sur votre relation avec Victor et Edith Turner. Si je ne me trompe pas, votre première rencontre a eu lieu en 1977, au symposium international intitulé « Ritual, Drama and Spectacle [Rituel, Théâtre et Spectacle²] ».

R. S. Non, cela s'est passé plus tôt, car il ne m'aurait pas invité si nous ne nous étions pas déjà rencontrés. Nous nous sommes rencontrés, je crois, en 1976³. Il est venu à New York pour présenter

1 Richard Schechner fait référence à son article, 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.

2 Ce symposium international s'est déroulé du 27 août au 7 septembre, dans le château du Burg Wartenstein, en Autriche. Outre Victor et Edith Turner et Richard Schechner, parmi les participants se trouvaient notamment Barbara Babcock, Paul Bouissac, John MacAloon, Barbara Myerhoff, et Jerome Rothenberg.

3 Dans un article retrouvé après cette conversation, Richard Schechner date cette rencontre du printemps 1977, en se souvenant : « Turner et moi nous sommes rencontrés pour la première fois en personne après qu'il m'ait téléphoné, au printemps 1977. "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 encore. » 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 [L'Anthropologie expérientielle et performative en classe : Prendre en compte l'héritage d'Edith et de Victor Turner]*, Palgrave MacMillan, Springer Nature, Cham, 2020, p. 31 : « Turner and I first met face-to-face after he phoned me in the spring of 1977. "I am in

Clifford Geertz qui donnait une conférence, et il m'a téléphoné. À cette époque, j'avais lu *The Ritual Process*¹, et *Dramas, Fields and Metaphors*², et j'aimais son travail, mais je ne l'avais jamais rencontré. Il m'a téléphoné à l'improviste et m'a dit qu'il avait lu certains de mes travaux, je ne me souviens plus exactement lesquels, et qu'il se demandait si j'aimerais prendre une bière, après la conférence de Geertz. Alors bien sûr j'ai dit oui, Victor Turner, pourquoi pas ! Je suis donc allé à l'université de Columbia, je ne me souviens pas du tout de la conférence de Geertz, même si, bien sûr, il était brillant. Mais après cette conférence, Victor et moi, nous nous sommes tout de suite entendus, et cette bière a duré quatre heures, ou quelque chose comme ça. Nous avons beaucoup de choses à nous dire, en grande partie sur les sujets dont vous parlez, qu'il avait explorés à sa manière et moi à la mienne, mais pas aussi profondément que lui à ce moment-là. Puis il m'a dit qu'il organisait une conférence dans un grand château en Autriche, et il m'a demandé d'y participer. Cette conférence a été très importante, car c'est à cette occasion que j'ai préparé la première version de *Restoration of Behavior*³, qui est une pièce majeure de mon propre travail. Et grâce à cette conférence, j'ai rencontré beaucoup de gens : John MacAloon, Paul Bouissac, qui a étudié le cirque, Barbara Myerhoff, etc. Edith devait être là, elle a beaucoup contribué au travail de Victor, mais elle est toujours restée en retrait en termes de notoriété jusqu'à la mort de Victor. Je ne me souviens donc pas vraiment d'elle aux rencontres de Burg Wartenstein. En bref, 1977 a été la première fois que nous avons travaillé ensemble, mais nous étions en communication auparavant, à propos de ces conférences.

S. L. Cette rencontre a donc été un tournant à la fois pour vous, et pour Victor Turner, car la découverte du monde du théâtre expérimental lui a donné beaucoup de matière à réflexion – l'amenant à développer l'ethnographie performative, par exemple. Dans l'article « Liminal Richard⁴ », dans The Rise of Performance Studies, John Emigh décrit votre « passage de Lévi-

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 V. TURNER, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure* [*Le Processus rituel – Structure et anti-structure*], Aldine Publishing Company, Chicago, 1969.
- 2 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.
- 3 R. SCHECHNER, « Restoration of Behavior [La restauration du comportement] », *Studies in Visual Communication*, vol. 7, n°3, 1981, p. 2-45.
- 4 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. 162-176.

Strauss à Turner¹ », comme une forme de changement de paradigme.

R. S. John Emigh a été l'un de mes étudiants. 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 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*², ou *Le Cru et le Cuit*³, 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 séparés. En ce sens, je ne suis pas d'accord avec John Emigh.

S. L. *Pouvez-vous expliquer votre relation avec Victor Turner et l'influence mutuelle que vous avez eue l'un sur l'autre ? Comment cette amitié intellectuelle et humaine a-t-elle influencé votre pensée et votre travail ?*

R. S. Eh bien, pour l'un de ses derniers livres, il m'a volé le titre sans le dire : *From Ritual to Theatre*⁴. J'avais auparavant écrit un essai intitulé « From Ritual to Theatre and Back⁵ », 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. J'ai l'impression que Victor souhaitait vraiment avoir une vie dans le théâtre. Sa mère était actrice. Il était enclin au théâtre, et il a donc trouvé en moi quelqu'un qui répondait à certains de ses fantasmes, de ses désirs, parce que j'avais une vie dans le théâtre. Et peut-être ai-je trouvé en lui certains de mes désirs d'être un anthropologue comme Lévi-Strauss ou Clifford Geertz, parce que disons que le théâtre et les arts sont ... eh bien, les universitaires sont méfiants à leur égard. Ils ne peuvent pas être quantifiés, ils sont pleins de contradictions. D'un autre côté, du point de vue

1 *Ibid.*, p. 174 : « *shift from Lévi-Strauss to Turner* ».

2 C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.

3 C. LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques*, t. I : *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1964.

4 V. TURNER, *From Ritual to Theatre – The Human Seriousness of Play [Du Rituel au théâtre – Le sérieux humain du jeu]*, PAJ Publications, New York, 1982.

5 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, p. 455-481.

artistique, si l'on se tourne vers la recherche universitaire, c'est fiable, on obtient une réputation, des étudiants, et ainsi de suite. Donc, il y a une sorte d'envie des deux côtés – mais une envie heureuse. Lorsque nous nous sommes rencontrés, Victor avait déjà développé des choses comme la notion de « *communitas* spontanée », et 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 sociale¹ – 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. Nous sommes donc passés 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 performances de mon point de vue – non pas parce qu'elles ont un début, un milieu et une fin, mais parce qu'elles posent des réalités alternatives de comportement, et celles-ci peuvent être vues artistiquement et socialement. Je pense donc que nous nous poussions mutuellement dans ces directions. 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 qui faisait de l'art performatif et était un artiste visuel, et nous étions un très petit département, quatre ou cinq personnes, nous nous connaissions tous. Kirby et MacNamara avaient tous deux été mes étudiants d'une manière ou d'une autre, bien qu'ils aient été véritablement des collègues : ils n'étaient plus vraiment des étudiants, mais j'étais légèrement en avance sur eux dans la discipline. 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,

1 Voir V. TURNER, *From Ritual to Theatre – The Human Seriousness of Play*, op. cit., p. 73-74. Voir également R. SCHECHNER, « Social drama [Le drame social] » *Performance Studies : An Introduction [Performance studies : une introduction]*, Routledge, Londres et New York, 2013 (première publication en 2002), p. 75-77.

etc. J'ai donc invité des gens comme Roy Rappaport, Turner, et bien sûr Grotowski. Je ne sais pas si vous connaissez mon histoire avec Grotowski, mais en 1962, par l'intermédiaire de quelqu'un avec qui j'avais fait mes études, j'ai entendu parler de la description par Barba du *Faust* de Grotowski. Et j'étais éditeur de *TDR* à cette époque. J'ai édité *TDR* de 1962 à 1969, puis j'ai recommencé en 1986. 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. Et dans l'édition Marlowe de *TDR*, j'ai publié ma propre traduction depuis le français de l'article de Barba sur le *Faust* 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. Il n'était pas autorisé à venir aux États-Unis, étant originaire de Pologne, mais il s'est rendu à l'Expo 67 à Montréal. Nous nous sommes rencontrés là-bas et nous nous sommes arrangés pour qu'il vienne à New York pour la première fois, ce qu'il a fait en 1967, deux ans avant d'y présenter ses spectacles. En 1967, Grotowski est venu à New York et a dirigé un stage à la NYU, que j'ai organisé – et j'ai réellement participé à ce stage, je n'étais pas un observateur. 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. Ce fut un événement très important, car le TPG [The Performance Group], que j'ai créé en 1967, lors de ma première année à la NYU, était étroitement lié à ce stage de Grotowski. En tout cas, j'ai présenté certaines des idées de Grotowski à Victor Turner, sept ou huit ans plus tard. Grotowski avait alors déjà joué à New York en 1969, et avait déjà quitté le théâtre, il était déjà dans le parathéâtre – mais les productions théâtrales, *Le Prince constant*, *Akropolis*, *Apocalypsis cum figuris*, étaient venues à New York et avaient fait une grande impression ici, ainsi qu'à Londres. Puis, au cours de l'été 1978, j'ai demandé aux Turner, à Alexander Alland, à Barbara Myerhoff et à Erving Goffman de co-diriger avec moi un atelier de deux semaines au Performing Garage, le théâtre que j'avais fondé, à l'extérieur du campus. Nous faisons un atelier sur le rituel et la performance. Et ils étaient tous d'accord. Goffman, fidèle à lui-même – c'était un homme brillant et singulier – a dit qu'il ne pouvait participer que pendant deux jours, parce qu'il ne voulait pas vivre à New York, et qu'il ne voulait pas

faire la navette pour venir. Il a donc participé pendant deux jours. Mais vous pouvez imaginer la salle, avec Goffman, Myerhoff, les Turner et moi ... C'était très excitant ! Vous ne connaissez peut-être pas Alexander Alland, mais c'était un anthropologue de l'Université de Columbia qui s'intéressait beaucoup à toutes ces choses. Mais j'ai perdu contact avec lui, nous nous sommes en quelque sorte brouillés, je ne sais pas exactement pourquoi. Je pense qu'il était beaucoup plus un anthropologue classique, qu'il estimait que ce que je faisais, et certainement ce que fait Eugenio, ne devrait pas être appelé anthropologie. Pour moi, les noms suivent les pratiques, plutôt que le contraire – à moins que vous ne vouliez être le Pape. C'est ainsi que nous nous sommes brouillés, je dirais. Je voulais élargir le sens de l'anthropologie, et il voulait limiter les pratiques qui pouvaient être qualifiées d'anthropologiques. Quoi qu'il en soit, c'est au cours de cet atelier que Victor, très aidé par Edith, a conçu la première « ethnographie performative », et l'idée de l'« ethnographie performative ». Plus tard, il a écrit un article à ce sujet¹ dans *TDR*, et je pense qu'il était basé sur le travail que nous avons fait dans cet atelier.

S. L. J'ai cru comprendre que vous – et TDR – avez largement contribué à la connaissance américaine de l'œuvre et de la pensée de Grotowski. Pourriez-vous développer un événement spécifique : le télégramme intitulé « Grotowski envahit la Tchécoslovaquie² ! » ?

R. S. Donc Grotowski est venu en 1967 et a fait le stage à la NYU avec Cieślak. Il était censé amener tout son groupe en 1968. Les Russes ont envahi la Tchécoslovaquie, et le Département d'État a annulé le visa de Grotowski et de son groupe. J'ai donc rédigé, avec tout un tas d'autres personnes, ce télégramme, et nous avons publié cette pétition ou protestation dans *TDR* et ailleurs. 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 ! Il y a beaucoup de débats aujourd'hui sur Grotowski et le Parti Communiste, Grotowski et la police secrète, et ainsi de suite. Mon opinion personnelle est qu'il utilisait l'appartenance au Parti comme une sorte de couverture pour faire ce qu'il voulait. Il ne me semble pas avoir été un informateur ou un collaborateur du régime. Personne dans son théâtre n'a été arrêté pour dénoncer des gens ou ce genre de choses. Cela ne ressemble pas au Grotowski que je connaissais, et je le connaissais assez bien. Même ses intérêts étaient très éloignés de la politique à ce moment-là. Peut-être qu'il s'intéressait à la politique

1 E. TURNER, V. TURNER, « Performing ethnography [Performer l'ethnographie] », *TDR*, vol. 26, n°2 (Été, 1982), p. 33-50.

2 A.A.V.V., « Grotowski Invades Czechoslovakia! [Grotowski envahit la Tchécoslovaquie !] », *TDR*, vol. 13, n°2, (Hiver, 1968), p. 27.

lorsqu'il était étudiant, mais certainement pas à partir du moment où il a fait son premier voyage en Asie, probablement même avant cela. 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. Mais après cette pétition, ils ont fait marche arrière, et Grotowski est venu l'année suivante. Et ce voyage 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, un peu comme la vôtre, un peu moins touffue, comme un sage chinois – mais dans une veste en blue-jeans ! Et il n'est jamais revenu à cette première apparence¹. Et j'ai toujours pensé, je pense toujours, que ce changement extérieur reflétait un changement intérieur. Ce n'était pas seulement un changement de costume et la perte de quelques kilos. C'était qu'il avait quitté tout ce dans quoi il s'était drapé, afin de pouvoir faire son travail à Opole et ensuite, dans une certaine mesure, à Wrocław, sous la supervision du Parti Communiste, sous la révision et la censure possibles. Je pense qu'il répétait sans cesse parce qu'alors il n'avait pas besoin de soumettre son texte à la censure. Je pense aussi que ses pièces étaient si puissantes visuellement parce qu'elles ne pouvaient pas être censurées à ce niveau. Il a utilisé ces textes classiques, Wyspiański, Marlowe, Calderón : que peut-on leur reprocher ? Mais il disait beaucoup de choses qui n'étaient pas dans le texte. On peut regarder *Akropolis* et dire que la pièce parle d'Auschwitz, mais elle parle aussi, dans une certaine mesure, de la Pologne, de la situation en Pologne sous la domination communiste. Et l'obsession de Grotowski pour l'iconographie religieuse dans ses productions théâtrales était une façon d'utiliser, et de subvertir en même temps, ce profond catholicisme polonais qui a toujours été antipathique à l'idéologie officielle communiste de l'athéisme. Je suppose que vous avez lu mon « Exoduction » du *Grotowski Sourcebook* ? Je maintiens certaines des choses que j'y ai écrites : je pense que ses voyages en Asie et sa rencontre avec Gurdjieff – même si elle n'a pas été directe – ont été importants. Je pense que ce n'est pas un hasard si Gurdjieff a pratiqué une chose appelée *Motions* et que l'exercice de parathéâtre² de Grotowski s'appelle *The Motions*. Cela ne peut pas être

1 Là encore, il est intéressant de remarquer la conviction états-unienne selon laquelle cette transformation physique de Grotowski aurait été provoquée par son voyage aux États-Unis et sa rencontre avec le milieu hippie – alors que ce changement physique a eu lieu au cours de son voyage en Inde et au Kurdistan, en juillet 1970. Il n'est bien sûr pas impossible que son séjour aux États-Unis ait eu une influence sur Grotowski, mais la lecture américaine a tendance à exagérer l'importance de cet événement, dans une forme d'« appropriation » de Grotowski.

2 L'exercice *The Motions* a été développé pendant le Théâtre des Sources, et non pendant le parathéâtre – mais comme

un accident ! Le titre est le même, et le processus est aussi très similaire ! 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 parathéâtre¹, qui conduirait ensuite au Drame Objectif et à l'Art comme véhicule.

S. L. *J'aimerais en savoir plus sur les « World Conferences on Ritual and Performance [Conférences mondiales sur le rituel et la performance] ». Je crois comprendre qu'il s'agissait d'événements très importants, qui se sont déroulés sur de longues périodes, et ont permis de véritables discussions et des échanges fructueux. Pourriez-vous parler de ces conférences, de leur cadre, de leur environnement, de la manière dont elles ont été organisées et de ce qui en est ressorti ?*

R. S. Eh bien, il y a le livre *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual [Par des moyens performatifs : Études interculturelles du théâtre et des rituels]*², qui est dédié à la mémoire de Victor Turner. Connaissez-vous ce livre ?

S. L. *Oui, je l'ai lu, mais j'aimerais que vous développiez non pas le contenu des conférences, mais la manière dont elles étaient organisées.*

R. S. D'accord. Dans le titre du livre, « interculturelles » est mon propre terme, Victor ne l'utilisait pas. Ces conférences rassemblaient toutes les superstars : Victor et Edith Turner, Paul Bouissac, Willa Appel, Philip Zarilli, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Barbara Myerhoff ... Cela s'est déroulé en trois parties. D'abord sur la danse du cerf et les rituels Yaqui³, ensuite sur la performance japonaise⁴, et enfin la Conférence Mondiale finale à New York, sur le « Théâtre et Rituel⁵ ». Si vous avez lu mon livre *The Future of Ritual*⁶, vous savez que j'ai écrit tout un essai sur les Yaqui⁷. Mais

nous l'avons vu, dans la lecture états-unienne de Grotowski, ces deux phases, pourtant très différentes, tendent souvent à se confondre, pour mettre en valeur la phase du Drame Objectif [*Objective Drama*], qui s'est déroulée sur le sol américain.

1 De même, dans cette liste des différentes étapes du travail de Grotowski, il semble que Richard Schechner assimile le Théâtre des Sources – qu'il ne mentionne pas – au parathéâtre.

2 W. APPEL, R. SCHECHNER, *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.

3 Du 19 au 28 novembre 1981, à Pascua Pueblo et au Oracle Conference Center, en Arizona.

4 Du 19 au 24 mai 1982, à New York.

5 Du 23 août au premier septembre 1982, à New York.

6 R. SCHECHNER, *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.

7 R. SCHECHNER, « Waehma: space, time, identity, and theatre at New Pascua, Arizona [Waehma : espace, temps, identité et théâtre à New Pascua, Arizona] », *The Future of Ritual – Writings on Culture and Performance*, op. cit., p. 94-130.

c'est sous les auspices de cette conférence que je me suis rendu pour la première fois chez les Yaqui. Ces conférences ont été conçues par Turner et moi, mais j'avais déjà cette vision de l'Eurasie et de la contribution asiatique à la culture européenne, ainsi que des éléments africains et océaniens. 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 Performance¹ ? » et développé ce modèle, mais je ne suis pas sûr qu'il l'aurait développé si nous n'avions pas été amis. Je pense qu'il aurait été satisfait d'en rester au modèle du drame social – qui, comme je le lui ai dit, était très intéressant, mais n'était pas universel. Pour en revenir aux Conférences Mondiales, nous voulions trois types d'interaction : des interactions esthétiques, académiques, et sociales – et nous ne voulions pas vraiment que des documents préparés soient lus. Nous préférons que les documents circulent, ou simplement que des idées soient lancées autour de la table, et que nous en discutions, car sinon les gens présentent ce qu'ils savent déjà au lieu de profiter de l'occasion pour explorer ce qu'ils pourraient ne pas savoir. Les rencontres de ce type 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'expériences. Je pense aussi que, surtout après la première conférence, nous avons intégré davantage de pensée artistique et anthropologique, sans nous soucier de savoir s'il y avait des contradictions ou des inexactitudes historiques, des *fake news* en quelque sorte – parce que l'art n'est fait que de *fake news* ! Nous ne nous soucions pas de savoir si Œdipe a réellement existé, la question est de savoir ce que son récit nous apprend sur l'existence humaine. C'est un tout autre domaine. Comme les livres de [Carlos] Castaneda sur Don Juan. Vous les connaissez ?

S. L. Oui, j'en ai lu quelques uns.

R. S. Castaneda a inventé ce personnage, Don Juan, et il l'a présenté comme réel, donc c'est une fraude d'un point de vue anthropologique – mais c'est un travail créatif très intéressant, du point de vue d'un romancier. Ou, pour le dire autrement, Tolstoï n'a pas inventé les guerres napoléoniennes, mais il a écrit *Guerre et Paix*, et nous ne nous tournons pas vers *Guerre et Paix* pour savoir ce qui s'est passé lorsque Napoléon a envahi la Russie : nous nous tournons vers *Guerre et Paix* pour découvrir une autre série de vérités humaines.

S. L. En effet ! Pour revenir à Victor et Edith Turner (parce qu'encore une fois, ce qui m'intéresse le

¹ 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, *By Means of Performance : Intercultural Studies of Theatre and ritual*, op. cit., p. 8-18.

plus pour mes recherches, c'est de comprendre comment les rencontres humaines transforment d'abord les gens, et donc accessoirement les champs du théâtre et de la performance), si je me souviens bien, lors de notre première rencontre, vous m'aviez dit qu'aux funérailles de Victor Turner, vous aviez réalisé une sorte de simulacre de rituel, ou d'ethnoperformance. Pourriez-vous m'en dire plus ?

R. S. Oui, j'ai participé à cet événement. 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 ! C'est ce qu'ils faisaient chez les Ndembu. 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 !

S. L. *Merci beaucoup pour ce témoignage, cela a dû être un événement très fort.*

R. S. Oui, en effet. Et c'était très beau.

S. L. *J'ai ensuite quelques questions qui me sont venues en relisant votre article « From Ritual to Theatre and Back », dans ses différentes versions¹. Tout d'abord, à un moment donné, vous parlez de « la réapparition du holisme dans la société contemporaine² ». Pouvez-vous nous expliquer ce que vous entendez par là ?*

1 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.

2 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. 106 : « the re-advent of holism in contemporary society ».

R. S. J'ai écrit cet essai au début ou au milieu des années soixante-dix, alors que nous avions déjà fait l'expérience du mouvement de la jeunesse des années soixante et du phénomène de Woodstock, qui était une sorte de réalisation de la « *communitas* spontanée » de Turner, mais pas sous les auspices autoritaires de l'Église, d'une tribu ou de toute communauté religieuse, comme Turner l'envisageait. Il était un catholique croyant. Je ne sais pas s'il croyait théologiquement, mais il croyait au système de l'Église catholique romaine, et à l'efficacité du rituel, bien sûr : la communion, l'eucharistie, cela *fait* quelque chose, c'est performatif. 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*¹. 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 « *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. Et cela m'a beaucoup inspiré dans mon travail artistique, comme dans *Dionysus in '69* – même si, bien sûr, c'est aussi une mise en garde, parce que Dionysus fait des choses terribles à la fin, et je l'assimile au fascisme. J'ai écrit un essai intitulé « *The Politics of Ecstasy*² », à la fin duquel je parle de mes doutes sur tout cela. La question est la suivante : sommes-nous prêts à danser avec Dionysos, sans finir comme Agavé ?

S. L. *C'est bien sûr une question très importante ! Dans la suite de « From Ritual to Theatre and Back », vous expliquez que la disparition de certaines performances comme l'Engwura en Australie, ou la célébration du kaiko chez les Tsembaga de Nouvelle-Guinée, dans lesquelles les dimensions sociales, économiques, politiques et religieuses sont entrelacées au cœur du processus performatif, sont un signe de « l'incompatibilité du holisme [wholeness³] tel que [vous le décrivez]*

1 H. MARCUSE, *Eros and Civilization : A Philosophical Inquiry into Freud* [*Éros et civilisation : contribution à Freud*], The Beacon Press, Boston, 1955.

2 R. SCHECHNER, « *The Politics of Ecstasy* [La politique de l'extase] », R. SCHECHNER (éd.), *Public Domain : Essays on the Theatre* [*Domaine public : Essais sur le théâtre*], Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1969, p. 209–228.

3 Nous traduisons « *wholeness* » par « holisme » en suivant les indications de Richard Schechner sur sa propre

et de la société occidentale telle qu'elle est actuellement constituée¹ ». Je ne suis pas certain de bien comprendre cela : pourriez-vous développer ce point ?

R. S. Où ai-je écrit ça ? Ça ne me ressemble pas ! *[Rires.]*

S. L. *C'est dans « From Ritual to Theatre and Back », en tout cas dans la version de 1977 !*

R. S. Oh, vraiment ! D'accord. Eh bien, vous savez, les quarante années qui se sont écoulées entre cet essai et aujourd'hui ont vu l'intervention de tout un ensemble de ce que ma femme, la grande universitaire Carol Martin, appelle le « théâtre du réel », et j'ai donc appris de cela. En d'autres termes, le théâtre a évolué vers quelque chose qui est souvent documentaire ou basé sur des événements réels, en utilisant souvent des personnes réelles qui jouent elles-mêmes, des personnes comme Spalding Gray, avec qui je travaille bien sûr, et qui était dans beaucoup de mes productions. Dans ses performances, Spalding Gray raconte l'histoire de sa vie et l'esthétise. On peut aussi penser à Marina Abramovic, par exemple. Je pense que ce qui s'est passé, c'est que le domaine de l'esthétique s'est étendu à un tel point que la vie politique elle-même est devenue hautement performative, et esthétisée – surtout dans les circonstances politiques américaines actuelles, je ne sais pas exactement pour la France, mais je pense que la rivalité entre Macron et Le Pen pourrait suivre ce même schéma. Et en même temps, les performances esthétiques persistent, donc je retirerais probablement ma déclaration, ou je la réviserais. Et ironiquement, les performances esthétiques sont dans une certaine mesure une échappatoire et une alternative à la mascarade de la politique.

S. L. *Ainsi, au lieu de disparaître, la performance a évolué dans un monde toujours plus performatif et esthétisé.*

R. S. Oui, c'est plutôt ça.

S. L. *Plus tard, dans la version 1983 de « From Ritual to Theatre and Back », vous opposez le*

compréhension de ce terme.

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. 106 : « *the incompatibility of the wholeness I am talking about and western culture as it is presently constituted* ».

« tribalisme préindustriel¹ » au « tribalisme de l'ère de l'automatisation² », en disant que ce dernier peut être « bon pour le théâtre [parce que] la plupart des situations sociales seront régies par des gestes extérieurs conventionnels chargés significations métaphoriques/symboliques³ ». Je ne suis pas sûr de bien comprendre ce que vous entendez par « tribalisme de l'ère de l'automatisation » : pourriez-vous l'expliquer ?

R. S. Dans cet essai, je compare le postmoderne ou le postindustriel et le tribal. En d'autres termes, je dis que l'industrialisme conduit à certains types de catégorisations et d'identités fixes, qui peuvent parfois être plus tribales que dans le mode préindustriel, parce que nous entrons dans une ère d'IA et de robotique, où le travail change et les relations sociales changent. Et nous constatons aujourd'hui, longtemps après que j'ai écrit cet essai, que ce que le COVID a entraîné, avec le fait de travailler à domicile, est une accélération de ce type de processus. La journée de travail de neuf à cinq, qui a été imposée par l'industrialisation et le fordisme, était de toute façon condamnée. Ces évolutions transforment la façon dont nous pouvons socialiser, la façon dont différents types de travail peuvent être accomplis. Comme la façon dont vous et moi sommes en train de parler ! Quand nous aurons fini, je vais rentrer à la maison et manger une bonne soupe de poulet que je préparerai avec ma femme, vous allez faire telle ou telle chose, mais il y a vingt ans, nous n'aurions même pas pu avoir cette conversation ! Ce que la pandémie a fait, c'est de normaliser ce type de communication. Nous pouvions le faire il y a cinq ans avec Skype et autres, mais nous ne le faisons pas. Maintenant, nous le faisons normalement. Demain matin, je dois donner une conférence à cinq cents personnes en Inde ! En fait, j'ai refusé de faire cette conférence. J'ai dit que je ferais des questions-réponses, parce que je ne veux pas aller sur Zoom et donner une conférence, je suis contre cela. Donc quand je suis invité à faire ce genre de choses, j'insiste toujours pour faire des questions-réponses et des échanges en direct – et si cela ne leur convient pas, je ne le fais pas ! Mais la plupart des gens acceptent, parce qu'en réalité, ils veulent surtout mon visage et mon nom, ils ne se soucient pas de ce que je fais. [Rires.] J'en suis conscient. Mais en même temps, je tiens à essayer de changer le discours académique, de le rendre aussi dialogique que possible, même à travers Zoom, afin d'étendre la pratique de la table de séminaire, et de détruire la pratique de la conférence avec des documents préparés – comme dans les « *World Conferences on Ritual and Performance* ». En parlant de soupe au poulet, je vais devoir partir dans un quart d'heure, alors si vous avez une dernière question, vous

1 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad », D. ROTHENBERG, J. ROTHENBERG, *Symposium of the Whole – A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics*, op. cit., p. 318 : « *preindustrial tribalism* ».

2 *Ibid.* : « *automation-age tribalism* ».

3 *Ibid.* : « *Such tribalism is good for the theatre – if by good one means that most social situations will be governed by conventional, external gestures loaded with metaphoric/symbolic significances.* »

pouvez me la poser. Mais je dois dire que j'apprécie cette conversation, j'espère que vous aussi, alors même si nous ne terminons pas aujourd'hui, nous pourrions la reprendre un autre jour !

S. L. Parfait, merci beaucoup ! Je passe également un très bon moment. Ma dernière question pour aujourd'hui portera encore sur « From Ritual to Theatre and Back ». Vous y écrivez : « Savoir ce que fait le rituel est une étape très importante dans le développement du théâtre à partir du rituel¹ » – et encore une fois, je ne suis pas sûr de bien comprendre. Cela a-t-il un rapport avec la conscience de soi des performeurs ? Ou cela signifie-t-il qu'une fois que le rituel est explicité, que ses objectifs sont rendus clairs, il perd son efficacité et bascule dans le domaine de la performance esthétique ?

R. S. Oui ! Une fois que l'on sait ce que fait un rituel, on est potentiellement en mesure de le contrôler. En d'autres termes, le rituel donne généralement l'illusion d'être un phénomène naturel. Nous nous contentons de l'accomplir, et certainement les participants l'accomplissent sans avoir conscience de ce qu'il fait, de comment il fonctionne. Pour prendre l'exemple de l'Eucharistie catholique, il s'agit évidemment d'une imitation des actions de Jésus lors de la dernière Cène. Mais dans sa pratique réelle, le prêtre en a une sorte de connaissance que le communiant n'a pas – surtout le jeune communiant. Ainsi, le jeune communiant, lorsqu'on lui donne le vin et l'hostie, peut ou non goûter le sang et la chair – en fait, la plupart du temps, il goûte plutôt concrètement au vin et à l'hostie – mais grâce au pouvoir du rituel, c'est comme si c'était le cas. Mais la question qui se pose alors est la suivante : qu'en est-il du prêtre, qui gère tout cela, qui verse le vin dans le calice, qui prend l'hostie dans le ciboire ? Une fois que vous êtes conscient du processus rituel, vous devenez un metteur en scène, ou un dramaturge, et vous pouvez alors l'esthétiser. Ainsi, lorsque la première Eucharistie a eu lieu, nous ne savons pas quel type de coupe était utilisé – mais aujourd'hui, vous n'iriez pas dans la cathédrale Saint-Pierre, ou à Notre-Dame avant qu'elle ne brûle, pour voir l'hostie simplement posée sur une table et le vin servi dans un gobelet en papier ! Pourtant, le miracle de la transsubstantiation devrait se produire quelles que soient les circonstances ! Et pourtant, en rendant ces circonstances plus majestueuses, en esthétisant le rituel, cela peut être plus efficace pour ceux qui n'en sont pas conscients. Mais ceux qui contrôlent le rituel savent ce qu'ils font.

S. L. Oui, vous en parlez dans « Performers and Spectators Transported and Transformed² ».

1 *Ibid.*, p. 316 : « *Knowing what the ritual does is a very important step in the development of theatre from ritual.* »

2 R. SCHECHNER, « Performers and Spectators Transported and Transformed [Performeurs et spectateurs transportés et transformés] », *The Kenyon Review*, vol. 3, n°4 (Automne, 1981), p. 83-113.

R. S. Exactement. Vous avez beaucoup lu de mes travaux ! Donc ceux qui contrôlent le rituel sont en fait des directeurs de théâtre et des performeurs. Ils savent ce qu'ils font. Ils sont transportés, pas transformés. Ils partagent les actions du rituel, ils entrent dans le monde de la performance, mais à la fin, ils retournent à leur vie ordinaire à peu près là où ils l'ont laissée. En revanche, les participants au rituel, qui sont beaucoup plus immergés dans celui-ci, sont réellement transformés. Turner n'a jamais vraiment abordé ce sujet, il a parlé de différents types de *communitas*, mais il n'a pas parlé des différentes expériences entre ceux qui mettent en scène les rituels et ceux qui les accomplissent. Parce que très souvent dans les rituels, ceux qui les mettent en scène sont aussi ceux qui les accomplissent. Vous avez donc ce double rôle, et prenons quelque chose de très intéressant à cet égard : avez-vous déjà tournoyé ?

S. L. *Je ... ne suis pas sûr de comprendre ce que vous voulez dire !*

R. S. Tournoyer, comme les derviches.

S. L. *Ah ! Non, je ne l'ai jamais fait – mais j'aimerais bien !*

R. S. Je l'ai fait avec la musique, avec des maîtres tourneurs. Lorsque vous commencez à tournoyer, lorsque vous vous laissez entraîner, vous restez immobile alors que le monde entier bouge autour de vous, et vous entrez dans un état de conscience différent. À ce moment-là, vous ne le contrôlez plus. Le seul contrôle que vous avez est lorsque vous vous arrêtez, pour ramener lentement vos mains devant votre visage afin de ne pas avoir le vertige et tomber, il y a une technique pour cela. Dans ce cas, c'est intéressant : vous commencez cette action comme une chose esthétique, une simple instruction, mais quelque chose se produit littéralement dans votre cerveau, et donc dans votre conscience, à partir du tournoiement – et je pense réellement que cela fait une différence de le faire dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, et non dans le sens des aiguilles d'une montre, par rapport à la façon dont la Terre tourne sur son axe – et quelque chose de très puissant se produit, et vous n'avez plus le contrôle ! Vous êtes porté. Et puis vous en sortez. Ce sont des choses très puissantes que les artistes vivent quand ils sont, entre guillemets, « inspirés », quand la distance entre eux et l'œuvre s'évapore. Mais cela arrive moins souvent aux spectateurs et au public. Cela se rapporte également à la notion de « *flow* » de Csíkszentmihályi¹. De nombreuses personnes ont

¹ Mihály Csíkszentmihályi définit en effet le « *flow* » comme « la fusion de l'action et de la conscience. Une personne dans le *flow* n'a pas de perspective dualiste : elle est consciente de ses actions, mais pas de la conscience elle-même ». 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, p. 38 : « *the merging of action and awareness. A person in flow has no dualistic perspective: he is aware of his actions but*

essayé de traiter ce phénomène.

S. L. Donc, dans ce cas, celui qui est transformé est en fait le performeur, et non le spectateur, même s'il est conscient du processus rituel.

R. S. Oui, parce qu'il y a des actions physiques qui ont des effets objectifs sur votre cerveau, sur votre conscience. Mais vous n'êtes pas transformé à chaque fois que vous le faites. Une transformation est un grand événement, une expérience qui change la vie, comme une initiation. Donc vous pouvez être transformé la première fois que vous expérimentez cet état de conscience différent en tournoyant. Mais après cette initiation, vous pouvez le refaire de nombreuses fois et être simplement transporté. Cela ne veut pas dire que ce n'est pas puissant : il y a des performances de transportation comme dans le Candomblé¹ où vous pouvez tomber en transe, parler en langues – et retourner à votre vie normale quelques minutes après² !

S. L. À ce propos, il est peut-être temps de retourner à nos propres vies normales, et de reprendre cette conversation plus tard ?

R. S. J'ai encore le temps pour une dernière question, si vous voulez !

S. L. Très bien ! Pour cette dernière question, j'aimerais parler de cette semaine très dense du « Focus Workcenter » à l'Espace Cardin en 2019 : mon impression est que si la plupart des ateliers, en particulier ceux de chant, étaient très puissants à vivre de l'intérieur, comme si les membres du Workcenter essayaient de transmettre leur travail sur l'Art comme véhicule et de le

not of the awareness itself ».

1 Le Candomblé est une religion afro-brésilienne, dans laquelle les initiés entrent parfois en transe.

2 Richard Schechner rapporte un témoignage édifiant de ce genre d'événements : « À l'Institutional Church of God in Christ de Brooklyn, à New York, j'ai vu des femmes entrer en transe et danser, parler en langues et être parcourues de spasmes à travers le contact avec l'Esprit Saint à onze heures du matin, alors qu'à treize heures, elles discutaient et plaisantaient dans la cuisine de l'église en préparant le "déjeuner de la fraternité". Dans une banlieue de Rio de Janeiro, j'ai vu un jeune Brésilien être saisi par un *orixá* (dieu) du Candomblé, chanter, parler dans une langue africaine, danser et entraîner les autres en transe avec lui. Après quatre heures de performance intense, l'*orixá* a quitté son corps, il est revenu à lui-même, et a servi le dîner aux nombreux voisins rassemblés dans la maison de sa mère, qui était aussi son *terrero* (lieu sacré). » R. SCHECHNER, « Transportations and transformations [Transportations et transformations] », *Performance Studies : An Introduction [Performance studies : une introduction]*, Routledge, Londres et New York, 2013 (première publication en 2002), p. 72 : « *At the Institutional Church of God in Christ in Brooklyn, New York, I have seen women go into trance and dance, speak in tongues, and tremble with the Spirit at 11 o'clock in the morning, while by 1 in the afternoon they are chatting and joking in the church kitchen as they prepare the "fellowship lunch."* In a suburb of Rio de Janeiro I witnessed a young Brazilian man being seized by an *orixá* (god) of Candomblé, sing, speak in an African language, dance, and yank others into trance with him. After four hours of intense performing, the *orixá* left his body, he came back to himself, and he served supper to the many neighbors assembled in his mother's home, which was also her *terrero* (sacred place). »

rendre accessible à tous ; d'un autre côté, j'ai eu l'impression que la plupart des performances étaient assez froides et hermétiques. Elles étaient techniquement très impressionnantes, mais pas du tout aussi fortes que ce qui s'est passé pendant les ateliers et la longue présentation du travail, avant laquelle Thomas Richards a insisté sur le fait que ce n'était « pas une performance ». Mais il y a eu deux exceptions à cela : les deux performances créées par l'équipe d'acteurs invités, le Workcenter Studio in Residence, Gravedad, et Sin Fronteras. Toutes deux étaient très belles et émouvantes, et extrêmement puissantes – bien plus que la plupart des performances du Workcenter, à mon avis. Cela m'amène à une série de questions, liées à la définition que Michael Houseman donne du rituel et du spectacle. Le connaissez-vous ou connaissez-vous son travail ?

R. S. Je ne crois pas, mais continuez, dites-moi !

S. L. Selon lui, la plupart des événements performatifs peuvent être considérés comme des rituels ou comme des spectacles, en fonction de votre mode de participation et de votre régime d'attention, qui déplacent le curseur vers le rituel ou vers le spectacle. Si vous considérez que les actions que vous performez ont un impact transformateur sur vos propres dispositions internes, émotions, pensées, etc, alors il s'agit de rituel. Et si vous considérez que vos actions ont un impact sur les dispositions internes d'autres personnes, alors c'est un spectacle. Cela pourrait expliquer pourquoi la plupart des performances du Workcenter n'étaient pas si émouvantes pour les spectateurs ou les témoins : elles ne nous étaient pas destinées. Elles étaient destinées à transformer les performeurs eux-mêmes. Cependant, à la fin de sa vie, Grotowski pensait qu'à travers ce processus d'auto-transformation, à travers ce qu'il appelait l'« induction », quelque chose de similaire pouvait arriver aux personnes qui étaient témoins de cet événement. Ils pouvaient être émus ou touchés – dans le sens le plus concret de ces termes – par le fait d'être les témoins d'une personne traversant une telle transformation.

R. S. Bien, alors, tout d'abord, avez-vous lu « Oh I know I've been changed¹ » ?

S. L. C'est l'article dans Theatre Research International dont vous parliez au début de notre conversation ? Comme je vous l'ai dit, non, je ne l'ai pas encore lu, mais je vais le faire !

R. S. Eh bien vous devriez, parce que je dis exactement la même chose : je dis que les ateliers

¹ 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.

musicaux, d'où je tire la chanson « Oh I know I've been changed », étaient très puissants, mais les performances étaient banales. Pourquoi ? Je n'ai pas donné une réponse aussi positive que la vôtre : j'ai dit que les performances étaient banales parce que l'étendue de ce qu'elles étudient est banale. *The Living Room* : qui ça intéresse ? Rien ne se passe vraiment ! Il n'y a pas de récit convaincant ! Une fois que vous vous lancez dans la narration, vous devez raconter une bonne histoire ! Et cela explique pourquoi vous avez aimé les performances latino-américaines, *Sin Fronteras*, *Gravedad* : il y avait une narration, il y avait un enjeu. En tout cas, je vous enverrai mon article, et quand vous le lirez, vous verrez que nous en sommes arrivés aux mêmes conclusions. Maintenant, quel était l'autre point, que disiez-vous sur ... ?

S. L. *L'induction.*

R. S. Ah, l'induction, oui ! Et au passage, 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 que Jésus ne signifiera rien pour moi, ni ces rituels – mais le spectacle est extraordinaire. Donc c'est tout à fait vrai. 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. Donc, absolument, c'est vrai. Et cela dépend de votre position physique et psychophysique. Plus on est proche physiquement, plus on a de chances d'être entraîné dans le rituel. Donc dans mon théâtre environnemental, dans *Dionysus in '69*, etc., en plaçant le public à l'intérieur de la performance, ou en plaçant la performance tout autour et à l'intérieur du public, j'ai plus de chances d'obtenir une participation profonde. C'est très difficile d'obtenir une participation lorsque vous êtes assis dans une rangée de sièges, et que quelqu'un est là et dit « Levez-vous ! Participez ! ». Mais si vous êtes impliqués dans le même espace, cette notion d'induction est très efficace. Ça marche. Quelque chose se produit qui est littéralement de l'ordre de la vibration : la parole est la vibration des ondes aériennes, nous comprenons ce que nous disons parce qu'au niveau physiologique il y a une différence dans la pression de l'air, et nous entendons cela comme un son. C'est une vibration physique. Donc à la fois en tant que métaphore poétique, et en tant que phénomène physique réel, je pense que cette affaire d'induction est très pertinente. Grotowski lui-même, à la fin de sa vie, avec l'Art comme véhicule, cherchait à vivre une expérience religieuse sans religion. Et c'est difficile ! Parce que la superstructure idéologique et la narration de

la religion aident à l'induction de la religion. Oublions le christianisme, allons à l'hindouisme. Si vous croyez en Krishna, alors faire la *Krishna Lila*, la danse de Krishna, vous met dans un certain état, vous entrez dans un « mode Krishna », pour ainsi dire. Si vous n'y croyez pas, la danse ne sera pas aussi efficace. Il faut à la fois l'action physique et la croyance. Mais elles fonctionnent en renforcement positif l'une par rapport à l'autre : dans la mesure où vous croyez, vous permettez au mouvement et au son de vous envahir ; dans la mesure où le mouvement et le son vous envahissent, vous commencez à croire. Ce sont des inductions. Dans le stage à l'Espace Cardin, en 2019, si vous étiez dans cette salle, en train d'écouter allongé sur le sol comme moi, ou de participer au chant comme vous, le chant était tellement bien fait – surtout quand il était dirigé par Cécile, elle en était un vrai maître – il était tellement fort qu'il provoquait ce phénomène d'induction. Au fait, vous savez que le Workcenter a été dissous, n'est-ce pas ?

S. L. Oui, j'ai lu les annonces de Mario Biagini et de Thomas Richards, et avant ça j'avais entendu des rumeurs par une amie qui travaille au Workcenter.

R. S. Très bien. J'ai été en communication avec Mario, que je connais très bien, après son départ du Workcenter, et je lui ai écrit que j'étais choqué, mais pas surpris. J'avais détecté que Thomas et Mario allaient de plus en plus dans des directions différentes, Mario explorant ce travail de plus en plus horizontal, ouvert, social et politique, et Thomas se concentrant sur la continuation verticale de l'Art comme véhicule. Et puis il y a eu l'annonce de Tomas, qui a été à la fois un choc et une surprise pour moi. J'ai écrit à ce sujet dans la préface de l'édition polonaise de *Grotowski's Bridge Made of Memory*¹, de Dominika Laster. Connaissez-vous ce livre ?

S. L. Oui, je l'ai lu.

R. S. Si vous voulez, je peux vous envoyer la préface que j'ai écrite pour cette édition polonaise, vous y trouverez peut-être des choses. Je parle de cette fermeture du Workcenter. Qui sait ce qui va se passer maintenant ? Je reste en contact avec Mario, moins avec Thomas, même si je le connais bien sûr – et j'ai connu le père de Thomas, Lloyd Richards, qui venait de Jamaïque, mais qui était à la tête de l'Acting Program à la New York University où j'enseigne, puis il est devenu le doyen de la Yale School of Drama, où Thomas a étudié le théâtre avant de rencontrer Cieślak, puis Grotowski. Donc Lloyd Richards était une figure majeure du théâtre américain traditionnel. Il y a une chose

¹ D. LASTER, *Grotowski's Bridge Made of Memory [Le Pont fait de mémoire de Grotowski]*, Seagull Books, Calcutta, 2016.

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. Mais c'est une chose intéressante à propos de Grotowski. Et vous connaissez la quête haïtienne de Grotowski, n'est-ce pas ? Il a cherché sa propre famille en Haïti.

S. L. Oui, parce qu'un officier polonais nommé Grotowski est allé à Haïti après les guerres napoléoniennes. J'ai lu quelque chose à ce sujet, mais je crois que la conclusion était qu'il n'y avait aucun lien familial¹.

R. S. Oui, vous connaissez l'histoire. Peut-être y reviendrons-nous la prochaine fois alors !

S. L. Je serais heureux de le faire !

R. S. Moi aussi, je passe un très bon moment. Et essayez de lire mon article dans *Theatre Research International*, « Oh I know I've been changed » ! Je vous l'enverrai.

S. L. Je le ferai ! Merci beaucoup pour votre temps.

R. S. Merci et à bientôt² !

2. Entretien du 30 mars 2022

Samuel Lhuillery. Bonjour Richard, comment allez-vous ?

Richard Schechner. Je vais bien, merci ! Et vous, Sam, depuis la semaine dernière ?

S. L. Je vais bien aussi ! Merci encore pour votre temps aujourd'hui. Je veux aussi vous remercier pour les textes que vous m'avez envoyés, que j'ai bien sûr lus entre-temps. Votre « Avant-propos et P.S.³ » au livre Grotowski's Bridge Made of Memory traite précisément de beaucoup de choses que

1 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*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2013, p. 219-231.

2 En français dans le texte.

3 R. SCHECHNER, « Grotowski of Myth, Method, and Meaning [Le Grotowski du mythe, de la méthode et du sens] »,

j'ai étudiées – en particulier la façon dont Grotowski est progressivement devenu plus un mythe qu'un homme, et comment ce mythe peut encore avoir un impact aujourd'hui, une efficacité, comment ce mythe peut servir de base à une forme de communauté. Il y a une anecdote que je voudrais partager avec vous, pour commencer : je connais un chercheur français, Fabrice Nicot, qui a essayé de suivre les traces de Grotowski, d'abord en Inde – sans grand succès – puis en Haïti. Il a travaillé avec des communautés du vaudou, il a été initié comme hougan, et maintenant il travaille fréquemment avec un groupe vaudou. Et comme il collabore avec l'Institut Grotowski à Wrocław, il a organisé un événement là-bas et à Brzezinka avec ce groupe. Et il m'a raconté qu'à Brzezinka, ils ont fait un rituel vaudou en invoquant Grotowski, presque comme un Loa¹, afin de libérer certains esprits dans un lac près de la base forestière de Brzezinka ! [Rires.] Je ne sais pas trop quoi faire de cette anecdote, mais je la trouve très amusante.

R. S. Étant moi-même un athée convaincu, le pouvoir de l'imagination humaine de rendre réelles des choses irréelles m'intéresse toujours. Mais une fois encore, c'est en grande partie le propos de l'art – et de plus en plus celui de la politique ! Donc, dans cet exemple avec ces esprits, il ne fait aucun doute qu'il y a une manifestation, que quelque chose de concret se passe – mais c'est la manifestation de la communauté qui crée la manifestation, pas de l'objet qu'elle pense avoir créé. Évidemment, un croyant croirait encore autre chose.

S. L. *Absolument. J'ai également lu votre texte sur la résidence du Workcenter à Paris², et en effet nos conclusions sont à peu près les mêmes ! Et alors que je repensais à cette résidence et que je relisais mes carnets, je me suis souvenu que pendant votre conférence à la fin de la semaine, vous aviez lu les notes d'un étudiant qui avait participé au stage de Grotowski à New York en 1967, dont je n'ai pas saisi le nom avec certitude, peut-être était-ce Thomas Crawley ?*

R. S. Oui, oui, Tom Crawley, c'est ça.

S. L. *Ces notes étaient très intéressantes, mais je ne les ai trouvées nulle part, alors je me suis demandé si elles étaient disponibles quelque part, peut-être publiées dans TDR ...*

R. S. En fait, je suis le seul à les avoir. Elles ont déjà cinquante-cinq ans, et je devrais les publier !

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 publié.

1 Les *loas* sont les « esprits » du vaudou, qui pendant les rituels « chevauchent » ceux qui entrent en transe.

2 R. SCHECHNER, « Oh, I Know I've Been Changed », *Theatre Research International*, *op. cit.*

Ce ne sont pas les miennes, ce sont les notes des étudiants de 1967, mais j'ai les droits pour les publier. Mais une partie du problème est de savoir s'il faut faire des notes sur ces notes : beaucoup de ce que Tom Crawley a écrit est incorrect, même l'orthographe des noms – y compris le mien – mais ses erreurs d'interprétation sont très intéressantes ! Je le publierais donc probablement avec des notes de bas de page, pour expliquer, mais sans rien changer au texte. Je les ai transcrites et numérisées, mais je ne pense pas que je devrais les partager avant d'avoir décidé de les publier ou non. Elles ne sont intéressantes que dans le sens où elles donnent une vision très naïve du travail de Grotowski à une époque où, du moins en dehors de la Pologne, il n'était pas du tout connu : il 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 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 ! Attendez une minute. [Pause.] Donc voici le journal. Je peux vous en lire quelques passages. Dans ce stage, il y avait des gens qui ne vous diront pas grand-chose, mais leurs noms, énumérés par Crawley, sont : Stacey Hines, Larry [Lawrence] Madison, Dell Lubkeman, Gerry Bamman qui a travaillé avec Gregory, Stephen Wangh qui est devenu un metteur en scène très connu, Thomas Crawley bien sûr, Jerry Mayer et Larry Pines qui ont tous deux rejoint Gregory, Clyde Burton, Susan Leich, Michael Miller qui a observé (il était l'un des doyens et un de mes camarades de classe à Tulane), Ted [Theodore] Hoffman qui était également professeur dans mon département, Al Levinson, Patrick McDermott qui a rejoint mon groupe, moi, Betsy Lumpkin, Lynn Norris, Rae [Rafaella] Allen, Lee De Ross, Tom Costello qui a rejoint le groupe de Gregory, Leo [Leonardo] Shapiro qui est devenu un metteur en scène assez connu, [Trazana] Beverly et Linda Putnam. Voilà quels étaient les membres. Je vais vous lire la toute première déclaration, de Tom Crawley et Jerry Mayer :

Aujourd'hui, c'était le premier jour à l'École des Arts de la NYU avec Jerzy Grotowski, pour la douzième section du Programme d'Art Dramatique. Nous avons écouté environ une demi-heure

de Monsieur Grotowski qui nous présentait sa méthode et son approche, dans laquelle il nous a dit qu'il ne pouvait pas donner de techniques positives ou de trucs à utiliser, mais qu'au lieu de formules ou autres, il ne pouvait nous donner qu'un entraînement négatif qui éliminerait tous les blocages personnels que nous pourrions avoir à l'expression d'actes créatifs – ceci bien sûr, en tant qu'acteurs. Il a ensuite exposé les éléments de ce système d'entraînement négatif en trois étapes : la première étape ou le premier principe consistant en l'utilisation de la personne, cette utilisation de soi-même comme il a dit, ce qui signifie que lorsqu'un acteur doit jouer un rôle, il ne devrait pas construire de toutes pièces des gestes et des inflexions vocales. Il ne devrait pas non plus tant se concentrer sur l'origine du personnage, sur son objectif, sur ce qu'il porte, sur la pièce dans laquelle il se trouve – mais plutôt se concentrer sur ce que l'acteur montre ou révèle personnellement, au service du personnage, certes, mais la première considération est l'aspect personnel, les expériences personnelles, la vie présente, les énergies, etc. de l'acteur¹.

Il continue encore et encore. Donc, c'est intéressant, bien sûr, parce qu'ils n'avaient aucune idée de qui était Grotowski.

S. L. En effet : ce qui m'a intéressé quand vous avez lu quelques fragments à l'Espace Cardin, c'est qu'il y avait une approche très naïve de ce travail, comme vous l'avez dit. Et si je me souviens bien, il y avait des descriptions assez détaillées de la façon dont Grotowski se comportait dans ce stage. Je suis impatient de le lire quand vous le publierez !

R. S. Je n'ai que cinquante ans de retard, n'est-ce pas ? *[Rires.]* Eh bien, voici une chose à propos de Larry Pines qui chante :

À un moment donné, Monsieur Grotowski s'est assis sur le sol, a amené Larry à côté de lui, a pris sa tête sur ses genoux, et lui a demandé, en le prenant dans ses bras comme un père le ferait avec un enfant, il a demandé à Larry qui continuait à chanter, il lui a demandé de chanter sans effort, de toutes les parties de son corps, qui comprenaient le sommet de sa tête, l'arrière de sa nuque, bien sûr, son diaphragme, la base de sa colonne vertébrale, ses deux cuisses, et tout le long de ses jambes, en lui disant que sa bouche se trouvait à différents endroits, et d'établir un contact avec le mur devant lui, le mur derrière lui, le mur d'un côté ou de l'autre, avec le sol, avec le plafond, d'établir un contact avec ces surfaces, ou avec un partenaire imaginaire ou réel, à cette distance donnée, ou à une distance plus ou moins grande de lui, afin d'avoir une réponse et un écho. Dans tous ces exercices, Monsieur Grotowski insistait entre autres sur le fait de faire un écho, de produire un son qui reproduirait un écho, que l'acteur ou le performeur écouterait et auquel il

¹ Journal non publié de Thomas Crawley, relatant le stage dirigé par Grotowski et Ryszard Cieślak à la New York University en novembre 1967, lu par Richard Schechner.

répondrait¹.

C'est très intéressant.

S. L. Oui, cela résonne beaucoup avec les ateliers que j'ai faits avec Jorge Parente, qui est l'héritier direct de Zygmunt Molik – et je pense que nous pourrions faire une sorte d'archéologie du travail du Théâtre Laboratoire, de Grotowski et de Molik, et de la façon dont il est transmis dans le travail de Jorge Parente. Dans ses stages, cette idée de placer la bouche dans différentes parties du corps, les mains, les épaules, la nuque, est très importante – et aussi cette idée de ne pas écouter directement sa propre voix, mais l'écho que l'on reçoit, en entrant en contact avec les murs, le plafond, le sol, en travaillant avec des partenaires, imaginaires ou réels, de sorte que votre voix elle-même devienne un partenaire, un indicateur de la qualité de votre travail, à travers la vibration dans l'espace.

R. S. Donc d'une certaine manière, le travail de Molik est toujours vivant, c'est très bien. Je me souviens bien de Molik, surtout dans *Akropolis*.

S. L. Oui – et je pense que la plupart de ce qui est décrit dans ce stage de Grotowski a probablement été créé ou du moins inspiré par Molik, qui était le spécialiste de la voix au Théâtre Laboratoire, et l'acteur le plus expérimenté de l'équipe. Mais bien sûr, comme il s'agit d'un travail d'équipe, et que la plupart de leurs travaux ont été réalisés de manière isolée, il est très difficile de savoir ce qui vient de qui – et encore plus difficile de le prouver ! Quoi qu'il en soit, après ce stage de 1967 avec Grotowski et Cieślak, vous avez fondé The Performance Group.

R. S. C'était même pendant le stage ! 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.

S. L. Et avez-vous travaillé vous-même avec André Gregory ?

R. S. Non, nous étions amis, et j'étais encore plus ami avec sa femme, Chiquita [Mercedes

¹ *Ibid.*

Gregory], mais nous n'avons jamais travaillé ensemble. Bien qu'il ait fait son *Alice au pays des merveilles*, qui était l'une de ses premières pièces, au Performing Garage. Mais nous n'avons jamais travaillé ensemble artistiquement.

S. L. *Pour en revenir à la résidence du Workcenter, ce sera ma dernière question à son sujet – qui est peut-être plutôt une hypothèse que j'aimerais soumettre à votre jugement. Si la différence entre rituel et spectacle dans cette « Tresse Efficacité/Divertissement¹ » dont vous parlez réside véritablement dans le mode de participation, il doit bien sûr y avoir des éléments, des contextes, des cadres, des stratégies qui nous guident vers un mode de participation ou l'autre, qui nous poussent à le recevoir plus comme un rituel ou plus comme un spectacle. Et mon sentiment est que tout au long de cette résidence du Workcenter à Paris, dans ce lieu et ce temps particuliers, entre la salle d'atelier en bas, la salle de performance à l'étage, le jardin à l'extérieur, et le mélange de performances, de conférences, de conversations, d'ateliers, etc., tout a été fait pour maintenir un sentiment d'indétermination, pour maintenir une sorte d'état liminal ou liminoïde, comme la différence entre « Ceci est un jeu » et « Est-ce un jeu ? » de Bateson², ce qui provoque une sorte de réflexivité. Personnellement, j'ai toujours hésité entre « Est-ce un rituel ? » et « Est-ce un spectacle ? » : « Est-ce que je regarde une performance ou est-ce que je participe à quelque chose d'important et dont je suis responsable ? ». Et donc, ce que j'essaie d'expliquer dans mon travail, c'est que ces allers-retours, cette réflexivité, cette indétermination, qui sont probablement très consciemment conçus et élaborés par Richards et Biagini – et qui bien sûr sont précisément au cœur du processus liminal – créent l'opportunité de rencontres plus profondes, d'une communication plus libre : dans les ateliers, les performances, les conférences, mais aussi dans tous les à-côtés, les interactions sociales informelles, les conversations, etc. Par exemple, à ce stade de ma recherche, je n'aurais probablement pas osé venir vous parler aussi librement que je l'ai fait, en toute autre circonstance ! Pour résumer, ce ne sont pas seulement les performances ou les ateliers, mais l'ensemble de l'événement en lui-même, avec toutes les rencontres sociales, etc. qui était hautement liminal. Cela vous semble-t-il valable ?*

R. S. Oui, absolument, si je suis ce que vous dites. Et je pense que Victor, s'il était vivant, aurait été tout à fait d'accord avec vous !

1 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad », D. ROTHENBERG, J. ROTHENBERG (éds.), *Symposium of the Whole – A Range of Discourse Toward an Ethnopoetics*, op. cit., p. 323 : « *Efficacy/Entertainment Braid* ».

2 Voir notamment G. BATESON, « A Theory of Play and Fantasy [Une théorie du jeu et de la fantaisie] », *Steps to an Ecology of Mind [Étapes vers une écologie de l'esprit]*, Ballantine Books, New York, 1972, p. 177-193.

S. L. Eh bien, cela fait plaisir à entendre !

R. S. C'est curieux que vous disiez que vous n'auriez pas osé venir me parler autrement : beaucoup de gens viennent me parler comme ça. Je suis conscient que j'ai une réputation, et je reçois un nombre considérable de demandes pour faire ce que je fais avec vous en ce moment même. Je ne les honore pas toutes, mais j'honore la plupart d'entre elles, parce que je me considère comme un enseignant, en d'autres termes, c'est ma profession ainsi que mon don, et je dois rencontrer les gens, cela fait partie de mes obligations – mais bien sûr, je ne me considère pas comme charismatique au sens de Grotowski, ou comme un leader spirituel. Je ne cherche pas la connexion verticale. Mais revenons un peu en arrière. Il y a une énorme distance et différence entre Richards et Grotowski. Richards, bien sûr, je l'apprécie en tant que personne, mais à mon avis, il n'est pas charismatique dans le sens où Grotowski l'était. Le charisme est lié au mot anglais « *charm* », et se rapporte à quelque chose qui est vraiment irrésistible, et dans une certaine mesure rare. Et Grotowski avait du charisme : vous ne pouviez pas vraiment être en sa présence et ne pas être affecté par lui. Je ne suis pas impressionné par beaucoup de gens, mais il était le genre de personne dont la simple présence vous remplit d'admiration. Et en même temps, il était très drôle à côtoyer ! J'étais plus informel avec Grotowski que beaucoup de gens, mais j'étais tout à fait conscient du fait que Grotowski créait son image en fonction de la personne avec laquelle il était, de sorte qu'il n'y a pas un seul Grotowski, il y a toujours une relation « *Ich-Du* », une relation « *I-Thou*¹ », dans laquelle Grotowski changeait toujours en fonction de l'autre. Il a pris très au sérieux dans sa vie la notion de l'autre de confiance, du partenaire sûr, et il a toujours été ce partenaire sûr ou ce *leader*, il a toujours réussi à créer une relation personnelle dans laquelle on pouvait s'épanouir en sa présence. 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

1 Richard Schechner fait ici référence à l'influence de la pensée de Martin Buber sur Grotowski. Voir notamment 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.

impliqué avec lui. J'étais là au tout début de ce programme. Et je me souviens, un jour, nous étions assis dans un restaurant de grillades où il m'avait demandé de l'emmener, je lui ai demandé ce qu'il voulait manger, et il s'est exclamé : « Richard ! Je veux de la viande ! De la viande ! De la viande rouge avec du sang ! J'ai besoin de sang et de viande ! ». Et quand il a commandé, il a dit : « Ne faites pas cuire la viande ! Réchauffez-la seulement ! Je la veux rouge de sang ! », avec sa voix très aiguë. L'avez-vous déjà rencontré ?

S. L. Non, je suis trop jeune, mais j'ai entendu des enregistrements.

R. S. Il avait cette voix aiguë, et son anglais était très particulier. Et puis il a déchiré cet énorme steak cru, en disant « Je suis un loup ! ». C'est aussi ça, Grotowski. Les universitaires ne parlent pas de comment il était dans ces moments-là. Je parle de ces choses dans mon « Exoduction¹ », bien sûr, vous savez tout ça. Et en même temps, il avait ce charisme extraordinaire, et en vieillissant, il est passé d'un apparatchik, ressemblant à un chef du Parti Communiste, à un hippie, à un rabbin ou un Hassid, avec sa barbe fournie. Je rappelle tout cela parce qu'à mon avis, Thomas n'a simplement pas cette même aura que Grotowski avait. Et bien sûr, il n'essaie pas de l'imiter, et je ne dis pas non plus qu'il devrait essayer ! Ce genre d'aura n'est pas quelque chose que l'on peut fabriquer, même un grand acteur ne peut la fabriquer que temporairement et faussement, pour le jeu. Avec Grotowski, c'était très authentiquement lui, il était le maître, et là où Thomas est authentique, c'est en tant que son disciple. Alors évidemment, il a toutes ces connaissances pratiques à transmettre, ce travail technique, mais si vous regardez *The Living Room*, ou *Action*, ou n'importe laquelle de ces pièces, et que vous les comparez à *Akropolis* ou au *Prince constant*, il n'y a aucune comparaison possible dans la puissance de l'œuvre, à la fois comme pièce d'exploration spirituelle et comme pièce de théâtre. Le génie de Grotowski n'était pas seulement technique : il était aussi un grand metteur en scène de théâtre, il savait comment tisser tous les éléments ensemble pour créer un spectacle fascinant.

S. L. Et Thomas Richards n'a pas cette capacité à être un metteur en scène de théâtre.

R. S. Oui, mais après tout, est-ce qu'il le veut ? Il dirait probablement non, mais alors pourquoi créer des choses qui ressemblent à des pièces ?

S. L. Je pense que Grotowski, à la fin de sa vie, a dit que l'Art comme véhicule et l'Art comme

¹ 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*, Routledge, Londres et New York, 1997, p. 460-494.

présentation étaient les deux extrémités d'une longue chaîne performative¹. Peut-être que Thomas Richards essaie de reconnecter les maillons de cette chaîne, après être allé aussi loin que possible vers une extrémité. Et peut-être que ce travail vertical est trop éloigné du théâtre pour être directement utilisé au théâtre – mais je pense que certaines choses peuvent s'infiltrer dans le travail théâtral, comme c'était le cas dans Gravedad et dans Sin Fronteras.

R. S. La question qui se pose maintenant est de savoir ce qui va arriver à Grotowski maintenant que le Workcenter est fermé. C'est ce que je demande à la fin du texte que je vous ai envoyé², avec une métaphore : 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 suppose.

S. L. *Je garderai un œil attentif sur ces questions ! J'aimerais maintenant vous interroger sur quelques événements ou détails spécifiques. Tout d'abord, je voudrais parler de la conférence « The New Establishment [Le nouvel establishment³] », qui semble avoir été un événement, voire une sorte de performance en soi.*

R. S. TDR a organisé cette conférence à la fin de 1965, quelques mois avant le déménagement de son siège de la Nouvelle-Orléans à New York. La conférence était en quelque sorte l'incarnation de certaines des idées que nous publions dans TDR à cette époque, par exemple le numéro de TDR intitulé « Happenings & Events⁴ », édité par Michael Kirby. 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

1 Grotowski a ainsi affirmé : « 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 celle des artistes qui [le] font. » 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.* »

2 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 publié.

3 Cette conférence a eu lieu le 21 novembre 1965 à New York.

4 TDR, vol. 10, n°2 (Hiver, 1965).

le voulions, d'une certaine manière ! Le mythe d'Édipe 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.

S. L. Merci. Le deuxième événement spécifique sur lequel je voulais vous interroger est le festival BITEF à Belgrade, en 1969, où Dionysus in '69 a été performé. Si je ne me trompe pas, c'était la première fois que Barba, Grotowski et vous-même étiez réunis au même endroit.

R. S. Oui – je pense que c'était la seule fois ! The Performance Group y a été invité par Yovhan Ćirilov, l'organisateur du BITEF. 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 avons avec Yovhan 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*.

S. L. Je crois avoir lu dans Environmental Theatre¹ que c'était une période problématique pour The Performance Group, des problèmes sont apparus dans le groupe ...

R. S. Eh bien, le problème qui s'est posé était que le Performance Group qui a fait *Dionysus in '69* était en partie un théâtre professionnel et en partie une communauté. Donc lorsque nous avons essayé de faire *Makbeth*, ma version de *Macbeth*, cela a été un succès à certains égards, mais pas du tout à d'autres. Il y avait quelques nouvelles personnes, c'est là que Spalding Gray a rejoint le groupe pour la première fois. Mais à ce moment-là, j'ai dit que je voulais travailler avec des performeurs qualifiés, pas seulement avec des gens qui faisaient partie de la communauté, et ça a tout cassé. Tout est raconté dans mon livre *Environmental Theatre*, dans lequel j'ai assez bien détaillé ce qui s'est passé. C'était ma décision, à ce moment-là, de ne pas devenir une communauté,

1 R. SCHECHNER, *Environmental Theatre [Le Théâtre environnemental]*, Hawthorn Books, New York, 1973.

mais de devenir un théâtre professionnel. Après cela, nous avons fait une pièce intitulée *Commune*, qui portait en partie sur la guerre du Vietnam et en partie sur la communauté de Charles Manson, qui a conduit au meurtre, et qui était donc très critique à l'égard de l'idée de communauté.

S. L. *Dans la continuité de Dionysus in '69 : sommes-nous prêts à danser avec Dionysos sans finir comme Agavé ...*

R. S. Oui. Cette période a été un point de changement important pour le Performance Group : il y a eu un Performance Group qui a fait deux productions, *Dionysus in '69* et *Makbeth*, et puis un autre Performance Group qui en a fait un tas d'autres, et cela a conduit au Wooster Group. Il y a donc vraiment deux groupes sous la même égide.

S. L. *Je reviendrai sur le Wooster Group dans un instant, mais d'abord, pour en revenir à votre relation avec Grotowski et Barba, j'ai cru comprendre, en lisant vos œuvres, que vous n'êtes pas très à l'aise avec ce que vous appelez le « transculturalisme vertical¹ » de Grotowski et l'« interculturalisme horizontal² » de Barba, qui sont tous deux à la recherche d'universaux ...*

R. S. Non, non, non, enfin, cela dépend de ce que vous entendez par « à l'aise » ! Je les trouve tous deux extrêmement intéressants. En tant qu'universitaire, j'ai beaucoup écrit sur eux. Donc pour moi, l'anthropologie théâtrale de Grotowski est verticale et l'anthropologie théâtrale de Barba est horizontale. Elles m'intriguent toutes les deux. Je ne souscris à aucune des deux. Enfin, je souscris effectivement à l'interculturalisme horizontal, ou à ce que j'appelle l'« interculturalisme intégratif³ ». Mais je pense que l'anthropologie théâtrale d'Eugenio n'est pas exactement l'anthropologie telle que je la conçois, et rétrospectivement, on pourrait lui reprocher d'être dans une certaine mesure impérialiste, ou de s'inspirer de l'esthétique indienne, mais de s'imposer à elle aussi. Mais je respecte beaucoup Grotowski et Barba. Vous savez, il y a eu une grande discussion entre Rustom Bharucha et moi, que vous devriez voir.

S. L. *S'agit-il de l'échange qui a eu lieu dans Asian Theatre Journal⁴ ?*

1 R. SCHECHNER, « Vertical transculturalism [Le transculturalisme vertical] », *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, p. 300-303.

2 R. SCHECHNER, « Horizontal interculturalism [L'interculturalisme horizontal] », *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, p. 303-308.

3 R. SCHECHNER, « Integrative interculturalism [L'interculturalisme intégratif] », *Performance Studies : An Introduction*, *op. cit.*, p. 308-314.

4 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

R. S. Oui, c'est ça ! Et sur ce sujet, il y a aussi une série de commentaires dans TDR intitulée « Is Performance Studies Imperialist¹ ? ».

S. L. *Oui, je les ai lus aussi.*

R. S. Très bien. Vous êtes un lecteur acharné ! Donc ce qui s'est passé entre Rustom Bharucha et moi, c'est qu'il 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 soit – bien que je reconnaisse évidemment ce qui s'est passé, et ce qui se passe encore, sous le colonialisme, l'impérialisme, le néolibéralisme et tout cela. Quoi qu'il en soit, pour en revenir à votre question sur l'horizontalité et la verticalité ...

S. L. *À propos de ce que Barba appelle les « trocs », dans « From Ritual to Theatre and Back », vous écrivez : « Ce qu'il y a de malhonnête avec le troc, c'est que jusqu'à présent au moins, le trafic est à sens unique² ». Cela signifie-t-il que, sous le masque de l'échange mutuel, vous considérez que ces trocs sont encore une forme d'impérialisme, qui consiste à prendre à une culture sans vraiment donner en retour ?*

R. S. 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 ?

S. L. *Mais tout cela se passe avec l'intention de donner leurs propres connaissances performatives en échange ...*

(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.

- 1 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.
- 2 R. SCHECHNER, « From Ritual to Theatre and Back: The Efficacy-Entertainment Braid », *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 130 : « *What is disingenuous about barter is that thus far at least the traffic is all oneway.* »

R. S. Oui, mais 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.

S. L. *D'accord. C'est différent quand il y a une rétribution, quelque chose de circulaire – comme cette histoire du Théâtre des Sources, quand l'équipe de Grotowski a créé The Motions, il y a cette anecdote à propos d'un jeune Huichol qui a ramené cet exercice dans son village, et ils l'ont adopté dans leurs propres techniques de performance, dans leurs actions rituelles, et Grotowski a dit : « Un jour, un anthropologue va venir me voir et dire : “Je sais où vous avez volé cela !” ». [Rires.]*

R. S. C'est une très bonne histoire ! D'où la tenez-vous ?

S. L. *Je crois que c'est Michelle Kokosowski qui me l'a racontée à l'Espace Cardin en 2019 – mais je l'avais déjà entendue dans un enregistrement de Grotowski, dans ses archives à l'IMEC, à Caen¹. Je pense que Grotowski a dit cela lors d'une rencontre avec Marc Fumaroli, et peut-être Georges Banu, à la fin de sa vie, en 1996 ou 1997. Ainsi, à propos du travail post-théâtral de Grotowski, toujours dans « From Ritual to Theatre and Back » vous écrivez : « 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-mêmes² ». C'est problématique : cela pourrait presque être considéré comme irresponsable, comme si un chaman mettait quelqu'un en transe, ou si un hypnothérapeute mettait quelqu'un dans un état modifié de conscience, mais qu'il ne le guidait pas ensuite pour le ramener dans ce monde. Je pense donc que dans la dernière phase de son travail, l'Art comme véhicule, Grotowski a travaillé de manière beaucoup plus approfondie sur la manière de gérer cette transition.*

R. S. Oui. N'oubliez pas que cet essai a été écrit sur des choses de la fin des années soixante au début des années soixante-dix, avant l'Art comme véhicule. Il n'y avait pas encore d'art comme

1 Après vérification pour compléter ces informations peu précises, cet enregistrement se trouve effectivement à l'IMEC, mais dans le fonds de l'Académie Expérimentale des Théâtres, qui fut dirigée par Michelle Kokosowski, et non dans le fonds Grotowski. 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.

2 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. »

véhicule¹. Mais je pense que lorsque Grotowski a fondé le Workcenter, c'est exactement à cela qu'il prêtait attention. Et je pense que *Action*, *Downstairs Action*, et *The Living Room*, sont des tentatives de réintégrer cette connaissance physique dans un contexte théâtral. Et je ne vois plus cette question de réintégration comme un problème dans le travail – mais je l'ai vue comme un problème pendant les activités parathéâtrales auxquelles j'ai participé, en Pologne. C'est là que j'ai observé ce que j'ai écrit dans cet essai : que le processus rituel tel que Turner l'a décrit, avec la réintégration, n'était pas achevé. Mais je ne pense pas que ce soit le jugement final sur ce travail : c'est ainsi qu'il m'est apparu à ce moment-là, pendant la phase du *Holiday*, disons-le ainsi. Plus tard, Grotowski a effectivement travaillé à la réintégration des performeurs et des participants.

S. L. Et en ce qui concerne vos propres performances, les construisez-vous consciemment avec des phases de séparation, de liminalité, de réintégration ?

R. S. Non. Quand je travaille sur une pièce, je suis très impliqué dans la logique particulière de la pièce telle qu'elle évolue dans le processus de workshop, puis dans le processus de répétition, et en relation avec les personnes avec lesquelles je travaille. Si vous regardez le film de mon travail le plus récent, *Imagining O*, vous verrez beaucoup de cette collaboration. Évidemment il y a des limites, car on ne peut pas avoir onze films, mais cela permet de s'en faire une idée.

S. L. Précisément : j'ai lu certaines descriptions de Imagining O, et je me suis demandé comment une performance comme celle-ci, qui se déroule à plusieurs endroits à la fois et qui contient elle-même du matériau filmé, pouvait être enregistrée. C'est encore plus difficile à filmer que Dionysus in '69, pour lequel Brian de Palma a eu cette excellente idée géniale du « split screen » – mais je me suis demandé comment il serait possible de le faire pour Imagining O.

R. S. Eh bien, je vous l'enverrai, et vous me direz !

S. L. Merveilleux ! Merci beaucoup ! Je suis très impatient de découvrir ce travail. J'en ai presque terminé avec toutes mes questions, il ne m'en reste plus que deux. La première concerne « The Future of Ritual », dans lequel vous écrivez que le rituel est « un moyen de conserver et de transmettre les connaissances culturelles traditionnelles et les schémas de comportement

¹ Comme nous l'avons montré, cette affirmation est contestable : la formule d'« art comme véhicule » était déjà présente dans *Vers un Théâtre pauvre*, et les expérimentations sur l'« acte total » contenaient déjà, sous forme embryonnaire, les éléments qui seraient développés dans cette dernière phase de la recherche de Grotowski.

individuels¹ » – une idée à laquelle Grotowski aurait pleinement souscrit, bien sûr. Et vous avez également écrit des choses similaires à ce sujet dans « Les “points de contact” entre performance et anthropologie² ». Mais au début de « The Future of Ritual », vous écrivez aussi qu'il est « 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 nouvelle³ ». Il y a donc une contradiction entre ces deux affirmations, qui me semble être au cœur même du processus rituel. Bien sûr, je pense que je comprends un peu, j'ai lu le travail de Turner sur la tension entre les éléments conservateurs et les éléments dynamiques et génératifs du rituel, mais je pense qu'il y a quelques subtilités ici que j'ai peut-être manquées, donc : pourriez-vous élaborer sur cette contradiction ?

R. S. Il y a effectivement une contradiction. Je pense que fondamentalement, dans les termes de Turner, plus un rituel devient normatif, lié à ce qu'il appelle la « *communitas* idéologique », plus il est un réservoir ou un coffre-fort, c'est-à-dire quelque chose qui transmet des connaissances acceptées ; et à l'inverse, plus il se déplace vers la « *communitas* spontanée », plus le processus rituel devient dynamique et créateur de nouvelles valeurs. En d'autres termes, lorsqu'un rituel est intégré à un système idéologique ou religieux, comme la communion catholique, il tend à préserver et à transmettre des processus déjà connus, acceptés et très soigneusement gardés. Cela peut également être vrai dans les sociétés traditionnelles. Mais le processus rituel en lui-même, ce processus de séparation et de ré-identification qui est à l'œuvre dans le rituel, peut être utilisé de manière très créative. Cela conduit à ce que Turner appelait la « *communitas* spontanée », ce que Turner et Grotowski ont trouvé dans la société américaine des années soixante : ils étaient tous les deux fascinés par Woodstock, par les hippies, par tout cela. Grotowski y a trouvé quelque chose de libérateur, et pourtant de puissant ; et Turner y a trouvé une « *communitas* spontanée » en dehors de l'idéologie fixe de l'Église. Si nous pensons en termes d'art performatif, nous pouvons utiliser ce processus rituel créatif non pas tant dans la période de répétition, mais dans la période de *workshop* qui précède la phase de répétition – vous savez que je parle de trois phases de proto-performance⁴ –

1 R. SCHECHNER, « The Future of Ritual [Le Futur du rituel] », *The Future of Ritual : Writings on Culture and Performance*, op. cit., p. 258 : « a means of conserving and transmitting traditional cultural knowledge and individual patterns of behavior ».

2 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.

3 R. SCHECHNER, « The Future of Ritual [Le Futur du rituel] », *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. »

4 Richard Schechner sépare le processus de la performance en trois macro-séquences – proto-performance, performance, conséquences – elles-mêmes subdivisées en plusieurs étapes. Il propose un schéma spatio-temporel en dix points pour analyser ce processus : « Proto-performance (1. *training*, 2. *workshop*, 3. répétitions) ; Performance (4. échauffement, 5. performance publique, 6. événements/contextes soutenant la performance publique,

donc le *workshop* est l'endroit où vous rassemblez du matériau, vous changez les gens, vous jouez avec eux, et dans les répétitions, vous êtes déjà en train de réduire tout cela, de le fixer. Dans un certain sens, l'ensemble du processus esthétique englobe les deux dimensions, car pendant la phase de *workshop*, on utilise le rituel pour créer, pour trouver de nouvelles choses ; et pendant la phase de répétition, on crée en quelque sorte l'idéologie ou la structure fixe de la performance, qui peut être répétée soir après soir, à peu près de la même manière. Le processus de *workshop* est donc ce dont je parle au début de l'essai ; et le processus de transmission est ce dont je parle à la fin de l'essai – qui est davantage une analyse structurelle, diachronique, des particularités du rituel. Dans cet essai, je parle aussi des rituels animaux, qui sont beaucoup plus fixés que les rituels humains : une abeille ne peut pas décider de s'agiter d'une manière différente, mais un humain peut décider de prendre la messe catholique romaine et de l'accomplir d'une manière complètement bizarre ! Nous avons donc la capacité de changer nos schémas de comportement, alors que beaucoup d'autres animaux en sont incapables. En fait, l'évolution biologique est probablement mesurable d'une certaine manière par le degré de flexibilité du comportement : à mesure que l'on s'élève dans l'échelle de l'évolution, les animaux deviennent de plus en plus flexibles, de sorte que les grands singes peuvent avoir des groupes distincts qui ont des comportements différents, même s'ils ont la même biologie ; mais si vous prenez un groupe d'abeilles domestiques, où que vous les trouviez, elles se comporteront de la même manière. À l'échelle humaine, nous pouvons créer des différences de comportement d'une famille à l'autre, d'un individu à l'autre, avec un vaste degré d'improvisation possible – ce qui est notre gloire et constitue aussi parfois notre perte.

S. L. Merci, c'est beaucoup plus clair maintenant !

R. S. Eh bien, je suis désolé : j'aurais dû l'écrire plus clairement en premier lieu ! [*Rires.*]

S. L. Ma dernière question porte sur votre propre influence et votre héritage dans le domaine théâtral et performatif. Bien sûr, votre impact théorique sur le domaine des études de la performance est évident, mais je voudrais parler de votre influence pratique, à travers vos propres œuvres et vos ateliers, notamment les rasaboxes. Pour prendre un exemple, Grotowski a choisi Thomas Richards et Mario Biagini comme ses héritiers légitimes, et il existe également un vaste réseau de praticiens qui s'inscrivent dans son sillage ; et Barba a créé ce « peuple secret » de

7. décompression) ; Conséquences (8. réponses critiques, 9. archivage, 10. entrée dans la mémoire) ». Voir R. SCHECHNER, « Performance process as a time-space sequence [Le processus performative en tant que séquence spatio-temporelle] », *Performance Studies : An Introduction*, op. cit., p. 225 : « Proto-performance (1. training, 2. workshop, 3. rehearsal) ; Performance (4. warm-up, 5. public performance, 6. events/contexts sustaining the public performance, 7. cooldown) ; Aftermath (8. critical responses, 9. archives, 10. memories) ».

l'Odin. Mais à ma connaissance du moins, vous ne faites pas cela – choisir vos propres héritiers et les consacrer officiellement comme Grotowski, ou entretenir un sens de la communauté comme Barba.

R. S. Non, ce n'est pas la raison de mon existence, en effet ! *[Rires.]*

S. L. *Alors en quelques mots, qui sont, ou seraient, ou pourraient être vos héritiers, par exemple quelle est votre relation avec le Wooster Group ?*

R. S. 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. Si vous regardez les premières productions que le Wooster Group revendique comme étant les siennes, historiquement, les programmes indiquent tous « Performance Group ». Tout ce qui est antérieur à 1981 porte la mention « Performance Group ». Le nom « Wooster Group » lui-même est la raison sociale que j'ai choisie en 1968 lorsque j'ai constitué le groupe en société : il s'appelait « Wooster Group Incorporated », agissant sous le nom de « The Performance Group ». Et Liz [Elizabeth LeCompte] a simplement abandonné le « Performance Group » et gardé le « Wooster Group ». Mais ce n'est pas important. Ce qui est important, c'est que 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, car elle n'a jamais étudié le théâtre. Et donc je l'ai nommée assistante à la mise en scène : lorsque nous faisons *Commune* en Pologne en 1971, j'ai quitté le groupe pour aller en Inde pour la première fois (grâce à Porter McCray, le directeur de la Fondation Rockefeller), et j'ai dit à Liz qu'elle devrait reprendre la direction de *Commune* à ce moment-là – ce qu'elle a fait. Puis, à mon retour, elle a également performé dans *Tooth of Crime*, dans une pièce appelée *Cops*, et dans *Mère Courage et ses enfants*, etc. Donc elle a joué dans toutes ces pièces que j'ai dirigées, puis elle a commencé à diriger son propre travail, tout comme d'autres personnes de TPG : Steve [Stephen] Borst a fait ses propres créations, Jim Griffiths et Timothy Shelton ont fait leurs propres créations – et bien sûr Liz et Spalding [Gray], leur travail est devenu très connu, beaucoup plus que celui des autres. Leeny Sack a également créé des performances individuelles dans le cadre de TPG. Parce qu'à cette époque, je voulais aider à la diversification et permettre aux gens de travailler leurs propres projets. 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. Mais encore une fois, je ne suis pas le genre de personne qui veut dire : « C'est ma méthode, et vous devez l'appliquer à ma façon ». Si je devais me considérer dans le théâtre, je me verrais plus comme un frère affectif de Meyerhold que de Stanislavski. 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 devenir une Église ou une Nation. Je ne veux pas que mon héritage soit : « Il a fondé une Église ou une Nation ». Je veux que mon héritage soit : « Il a aidé les gens à trouver les processus qui les mèneraient à leurs propres inventions et découvertes. Et certaines de ses idées sont bonnes et devraient être poursuivies et développées, et d'autres devraient être mises de côté ». C'est la méthode scientifique : une hypothèse en remplace une autre. Mais oui, je pense que j'ai accompli un changement de paradigme dans les études théâtrales, en en faisant les *performance studies*. Donc je pense que pendant longtemps, après mon travail, les gens ne pourront plus penser au théâtre seulement comme quelque chose de basé sur le texte, et qui se déroule dans des salles obscures comme dans le théâtre à l'italienne : ils penseront au théâtre en termes d'art performatif. Avant moi, il y a eu les surréalistes, les dadaïstes et les actionnistes, tout cela converge dans cette direction. Et bien sûr, je tire mon chapeau à Victor et Edith Turner, à Erving Goffman, à Milton Singer, à Kenneth Burke, à Nietzsche, qui ont précédé tout cela. Mais j'ai contribué à la théorisation, à l'institutionnalisation et à la diffusion des *performance studies*, et peut-être que mon héritage le plus durable sera dans le discours universitaire, où il y aura des gens comme vous, et d'autres, qui pourront être inspirés par ce travail et le faire leur – et il y a maintenant de nombreux départements d'Études sur le Théâtre et la Performance [*Theatre and Performance Studies (TAPS)*]. À mon époque, ce n'était pas le cas. Et je voudrais préciser : les gens disent souvent que c'est Turner et moi qui avons créé cela, mais en fait ce n'est pas le cas. C'est moi qui l'ai créé. Bien sûr, ses idées sont importantes, voire fondamentales, mais il n'a rien eu à voir avec la formation du département des Performance Studies à la NYU : il était dans un département d'anthropologie, à Chicago, puis en Virginie, c'est là qu'il est resté – et c'était très bien ! Mais lorsqu'il est mort tragiquement en 1983, ce qui m'a brisé le cœur parce qu'il était l'un de mes meilleurs amis, les études sur la performance n'en étaient qu'à leurs débuts. Turner a donc participé à ce que je faisais à la NYU dans les années soixante-dix, et Grotowski est également venu à la NYU, et ils ont tous deux donné des conférences et participé au programme – mais c'est moi qui ai développé ce programme. Ils y participaient, mais ils avaient leurs propres projets. Donc cet héritage académique, je le chéris et j'en suis fier. On vient de me demander de faire la cinquième édition de *Performance Studies : Une introduction*. Pour cette nouvelle édition, je dois prendre en compte le COVID, la guerre en Ukraine, le réchauffement

climatique, et tout cela. C'est le seul de mes livres qui a été édité plus d'une fois, j'en suis donc très heureux. Je suis également fier du livre intitulé *Between Theatre and Anthropology*¹, et de *Performance Theory*. Bien sûr, j'aime tous mes livres, mais ceux-là sont des livres spéciaux. Je pense qu'ils ont montré la voie, ils ont été des jalons importants dans la naissance des *performance studies* telles qu'elles sont aujourd'hui. Et je pense aussi que l'une des choses que j'ai bien faites a été d'être à la fois un universitaire et un artiste, à un niveau élevé. Grotowski a écrit – ou plutôt dit et ensuite publié – énormément de choses, mais ce n'était pas tant du travail universitaire que ses idées sur la vie et le processus de performance ; et il y a de grands universitaires comme Turner et Roy Rappaport et d'autres qui ont écrit sur le rituel, mais ils n'ont pas fait de travail artistique. Si je n'avais jamais écrit de livre, les gens se souviendraient quand même de certaines de mes productions théâtrales ; et si je n'avais jamais fait de production théâtrale, les gens se souviendraient de certains de mes écrits. Mais j'ai fait les deux – ou je fais encore les deux !

S. L. En effet. Une dernière question me vient à l'esprit en vous écoutant : préparez-vous actuellement une nouvelle performance ?

R. S. Avant la pandémie, j'ai travaillé pendant cinq ou six mois sur un projet intitulé *Dark Yes*, qui combinait *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad et le soliloque de Molly Bloom dans *Ulysse* de James Joyce, mais je ne sais pas si je pourrai le réaliser un jour. En 2023, je vais remonter *Les Trois Sœurs* à l'Université de Floride : ils veulent que je remonte la performance telle que je l'ai faite – et je l'ai faite dans quatre styles de production différents. J'ai hâte de faire cela : c'est la première fois que je vais remonter l'une de mes performances. *Dionysus in '69* a été refait plusieurs fois, mais je n'y ai jamais participé. Je travaille également à une exposition et à un livre sur la *Ramlila* de Ramnagar, une performance indienne de trente et un jours. Voilà donc les choses dans lesquelles je suis actuellement impliqué. Et bien sûr, je continue à éditer *TDR*. J'ai été éditeur de *TDR*, par intermittence, depuis 1962 : quelle autre revue universitaire a eu un éditeur pendant cinquante-cinq ans, et est toujours la première revue de théâtre au monde ? Et ce n'est pas une revue de vieux, elle est vivante et continue à se développer : il y a *TDR Arabic* qui va bientôt paraître, qui sera la version nord-africaine de *TDR*, ainsi que *TDR China*. Je pense que c'est aussi un grand accomplissement. Et je parle à des gens comme vous !

S. L. Et j'en suis très reconnaissant !

1 R. SCHECHNER, *Between Theatre and Anthropology [Entre théâtre et anthropologie]*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

R. S. Non, non, vous posez de très bonnes questions, donc j'ai passé un bon moment ! Bonne chance pour votre écriture alors, Samuel, et s'il y a d'autres choses que vous avez besoin de savoir, n'hésitez pas à me contacter. À bientôt¹ donc !

S. L. *Au revoir !*

B. ENTRETIENS ORIGINAUX EN ANGLAIS

1. Entretien du 23 mars 2022

Samuel Lhuillery. Hello, Mister Schechner.

Richard Schechner. *Please, call me Richard, and I'll call you Samuel. That is the name of my son, by the way.*

S. L. All right. So, Richard, we have already met in 2019, at the Focus « Workcenter » at l'Espace Cardin, in Paris.

R. S. *Yes. Did you read what I wrote about that encounter in TRI ? That was published just a couple of months ago.*

S. L. No, I have not, but I will !

R. S. *That's simply my reaction to that particular encounter. Maybe it will interest you.*

S. L. It will let you know when I read it ! So, to begin with, I would like to ask you about your relationship with Victor and Edith Turner. If I am not mistaken, your first encounter took place in 1977, at the international symposium on « Ritual, Drama and Spectacle ».

R. S. *No, it happened earlier, because he wouldn't have invited me unless we had already met each other. We met, I believe, in 1976. He came to New York to introduce Clifford Geertz who was giving*

¹ En français dans le texte.

a talk, and he phoned me. By that time, I had read The Ritual Process, and Dramas, Fields and Metaphors, and I liked his work, but I had never met him. He phoned me out of the blue and said he had been reading some things of mine, I don't remember exactly what, and he wondered if I would like to have a beer; after Geertz's talk. So sure, I said, yes, Victor Turner; why not ! So I went up to Columbia University, I don't remember Geertz's talk at all, although of course he was brilliant. But after the talk, Victor and I, we just instantly hit it off, and that beer lasted four hours, or whatever. We had a lot to talk about, largely on the subjects you're discussing, which he had explored in his way and I had explored in mine, but not as thoroughly as he had at that point. Then he said he was organizing this conference in this great castle in Switzerland, and he asked me to participate. That conference was very important because for that event I prepared the earliest version of Restoration of Behavior, which is a major piece of my own work. And through that conference, I met lots of people : John MacAloon, Paul Bouissac, who studied the circus, Barbara Myerhoff, etc. Edith must have been there, she was very instrumental to Victor's work, but she always took a back seat in terms of notoriety until after Victor's death. In brief, 1977 was the first time we worked together, but we were in communication earlier, about these conferences.

S. L. So this meeting has been a turning point both for you, and for Victor Turner, because the discovery of the experimental theatre world gave him considerable food for thought – leading him to develop performed ethnography, for instance. In the article « Liminal Richard », in *The Rise of Performance Studies*, John Emigh describes your « shift from Lévi-Strauss to Turner » as a form of paradigm shift.

R. S. *John Emigh was a student of mine. I would disagree with him, in the sense that I still like Lévi-Strauss. I think structuralism has been given a bad rough by Derrida and post-structuralists – who are really structuralists, in other words. I think the real war between them is the oedipal war : you have to kill your father in order to make your own way ! Levi-Strauss is very important, and his books Structural Anthropology, or The Raw and the Cooked, were and remain very important to me. At any rate, in my intellectual life, it's largely been a question of « and, and, and », rather than « and/or », dropping earlier people, or earlier sets of ideas. I realized that academic careers were made by quote « paradigm shifts » and killing off those who went before you, but if you take a longer view of things, especially in intercultural studies, one might see these things as disputes or tensions among cousins or siblings, rather than two separate worlds. So in that sense I disagree with John Emigh.*

S. L. Could you explain your relationship with Victor Turner and the mutual influence you had on each other ? How did this intellectual and human friendship affect your thought and your work ?

R. S. *Well, for one of his last books, he stole the title from me without saying so : From Ritual to Theatre. I had previously written an essay called « From Ritual to Theatre and Back », which I liked very much – and I don't even know if Victor was aware of that theft. I was the editor of that series, so I could have said to him : « Why don't you give me credit ? » – but I rather enjoyed the irony of it. I feel that Victor very much wanted to have a life in the theatre. His mother was an actress. He was theatrically prone, so he found in me somebody who filled some of his own fantasies, desires, because i did have a life in the theatre. And maybe I found in him some of my desires to be an anthropologist like Lévi-Strauss or Clifford Geertz, because let's say the theatre and the arts are ... well, scholars are suspicious about them. They can't be quantified, they are full of contradictions. On the other hand, from the artistic point of view, if you look back at scholarship, that's reliable, you get you reputation, you get students, and so on and so forth. So, there's a kind of envy on both sides – but a happy envy. When we met, Victor had already developed things like the notion of « spontaneous communitas », and the social drama model. And I pointed out to him that his social drama model was good as far as it went, but it was basically an Aristotelian model : beginning, middle and end, crisis and resolution, it is Aristotle's Poetics. Victor's great contribution was to say that everyday life follows to some degree the pattern of an Aristotelian tragedy. But of course, it was a self-fulfilling model, because he used the same plays that Aristotle used, to demonstrate his point ! My contribution was to say « yes, that's true », but I developed this hourglass model of social reality – which is a little more open than the social drama model, « breach – crisis – redressive actions – reintegration », which is completely Aristotelian. The hourglass or infinity loop model says that whatever the social reality is, it will be reflected in art, and whatever the artistic reality is, it will be reflected socially. So we moved from drama to performance art, to works influenced by painting, music, and other arts, that don't have crises and resolution, but are still clearly performance from my point of view – not because they have a beginning, middle and end, but because they posit alternative realities of behavior, and these can be seen artistically and socially. So I think that we were pushing each other in those directions. From before I met Turner, I was teaching a set of courses in NYU, called « Performance Theory Courses », and they were the genesis, in practical ways, of performance studies. At that point in the mid 1970s, where I was teaching in NYU was called the « Drama Department Graduate », it was a department that I basically put together from 1967 to 1970, with several friends and associates : Brooks MacNamara, Theodore Hoffman, Michael Kirby who did performance art and was a visual*

artist, and we were a very small department, four or five people, we all knew each other. Both Kirby and MacNamara both had been students of mine in one way or another, though they were definitely colleagues : they weren't really students any more but I was slightly ahead of them in the discipline. MacNamara had his degree from Tulane, where I had mine, and Kirby had his degree from NYU : we gave him his degree and then hired him. In this course on « Performance Theory », each term had different scopes, different themes. So one term would be on shamanism, one term would be on ritual, etc. So I invited people like Roy Rappaport, and Turner, and of course Grotowski. I don't know if you know my history with Grotowski, but in 1962, via somebody I had gone to school with, I heard about Barba's description of Grotowski's *Faustus*. And I was editing TDR at that time. I edited TDR from 1962 to 1969, and then I started again in 1986. But in 1964, while everybody was celebrating the 400th birthday of Shakespeare, in the Tulane Drama Review, I did the 400th anniversary of Marlowe – who was also born in 1964. And in the Marlowe edition of TDR, I published my own translation from the French of Barba's article of Grotowski's *Faustus*. I was very attracted to Grotowski because he was doing a kind of theatre that was non-proscenium, more rooted in the tradition of Meyerhold and Vakhtangov, and his own Polish traditions, Osterwa, Limanowski, Schiller – and that was very much like the artistic work I had already been doing, collaborating with performance artists and musicians, and giving up the proscenium stage. So all of this was going together : I communicated first through Eugenio, and then directly with Grotowski, and we started to publish lots of things by him in TDR, and I finally met him face to face in 1967, in Montréal. He was not allowed to come to the USA, being from Poland, but he went to the Expo 67 in Montréal. We met there, and we arranged for him to come to New York for the first time, which he did in 1967, two years before he brought his performances there. In 1967 Grotowski came to New York and he did a workshop in NYU, which I arranged for – and I actually participated in that workshop, I wasn't an observer. At the very beginning, my colleagues at NYU said that I had to be an observer, that it was only for the acting students – and I said : « No, If I'm going to be only an observer, I withdraw my support and the money TDR would give, and I'm the only one who knows Grotowski, I'll tell him he shouldn't come ! » So they agreed, I kind of blackmailed them into allowing me to participate. It was a very important event, because the TPG [The Performance Group], which I started in 1967, in my first year at NYU, was closely tied to this Grotowski workshop. At any rate, I introduced some of Grotowski's ideas to Victor Turner, seven or eight years later. Grotowski had then already performed in New York in 1969, and had already left the theatre, he was already into paratheatre – but the theatre productions, *The Constant Prince*, *Akropolis*, *Apocalypsis cum Figuris*, had come to New York and had made a big impression here, as well as in London. Then in the summer of 1978, I asked the Turners, Alexander Alland, Barbara

Myerhoff, and Erving Goffman, all to co-run with me a two-week workshop at the Performing Garage, which was the theatre I founded, off campus. We were doing a workshop on ritual and performance. And they all agreed. Goffman being Goffman – he was a brilliant, peculiar man – said he could only participate for two days, because he did not want to live in New York, and he did not want to commute back and forth to come. So he participated for two days. But you can imagine the room, with Goffman and Myerhoff and the Turners and me ... It was all very exciting ! Alexander Alland you might not know, but he was an anthropologist at Columbia University who was very interested in all this stuff. But I lost touch with him, we had a kind of falling out, I don't know exactly why. I think he was much more a standard anthropologist, that he felt that what I was doing, and certainly what Eugenio is doing, should not be called anthropology. For me, names follow practices, rather than the opposite – unless you want to be the Pope. So that was our falling out, I would say. I wanted to expand what anthropology meant, and he wanted to limit the practices that could be called anthropological. At any rate, in that workshop is when Victor, very much assisted by Edith, devised the first performed ethnography, and the idea of performing ethnography. Then later he did the article about it in TDR, and I think it was based on the work we did in that workshop.

S. L. I gather that you – and *TDR* – were instrumental to the American knowledge of Grotowski's work and thought. Could you elaborate on one specific event : the telegram entitled « Grotowski Invades Czechoslovakia ! » ?

R. S. *So Grotowski came in 1967 and did the workshop with Cieślak. He was supposed to bring his whole group in 1968. The Russians invaded Czechoslovakia, and the State Department cancelled the visa of Grotowski and his group. So I put together, with a whole bunch of other people, this telegram, and we published this petition or protest in TDR and elsewhere. It was outrageous in several ways : first of all, to condemn an artist for his birthplace. Yes, he was a member of the Communist Party, which we didn't know that back then, but even as a member of the Communist Party, he was far from an apparatchik ! There's a lot of debate now about Grotowski and the Communist Party, Grotowski and the secret police, and so on and so forth. My own view is that he used the Party membership as a kind of cloak to what he wanted to do. He does not seem to me as somebody who was an informer, or a collaborator of the regime. Nobody who was in his theatre was arrested to inform on people or any of that. This does not suit the Grotowski I knew, and I knew him fairly well. Even his interests were far separate from politics at that point. Maybe he was interested in politics when he was a student, but certainly not from the time he made his first trip to*

Asia onwards, probably even before that. At any rate, we were protesting the stupidity of the State Department – and also, in general, we weren't communists of course but most of us were leftists, so we already didn't like what the State Department did under the best of circumstances. And here they did something outrageously stupid under the worst of circumstances. But after that petition then they reversed themselves, and Grotowski came the next year. And that trip was very important for him because of this cross-country hitchhiking expedition he made. I remember when he arrived in New York, he was wearing a black suit, thick glasses, clean-shaven, and he looked like an apparatchik. And then he made this cross-country trip, and when I saw him again he was in blue jeans, he had lost about thirty pounds, he had a beard – not the full beard of the old man, rabbi-Grotowski, but a medium-sized beard, kind of like yours, little less bushy, like a Chinese sage – but in a blue-jean jacket ! And he never returned to that earlier look. And I always felt, I still feel that that external change reflected an internal change. It wasn't just a change in costume and losing a few pounds. It was that he had left whatever he had cloaked himself in, in order to be able to do his work in Opole and then to some degree in Wrocław, under the supervision of the Communist Party, under the possible revision and censorship. I think he rehearsed forever because then he didn't need to submit his text to censorship. I also think that his plays were so visually powerful because they couldn't be censored at that level. He used these classic texts, Wyspiański, Marlowe, Calderón : what can you say about them ? But he was saying a lot that was not in the text. You can look at Akropolis and say that it's about Auschwitz, but it's also to some degree about Poland, about the situation in Poland under Communist domination as well. And Grotowski's obsession in his theatre productions with the religious iconography was a way of using, and subverting at the same, time this deep polish catholicism that was always antipathetic to the official Communist ideology of atheism. I assume you read my « Exoduction » to the Grotowski Sourcebook ? I stick to some of the things I wrote in there : I think his trips to Asia, and his encounter with Gurdjieff – even if it was not direct – were important. I think it was no accident that Gurdjieff practiced a thing called Motions and Grotowski's exercise in paratheatre is called The Motions. This can't be an accident ! The title is the same, and the process is also very similar ! At any rate, at that time when he brought his work in New York in 1969, after the 1968 protest, he had already internally left the theatre. He was showing his theatre productions, but he was already practicing and thinking on paratheatre, which then would lead to Objective Drama and Art as Vehicle.

S. L. I would like to hear more about the « World Conferences on Ritual and Performance ». I understand that these were very important events, that durated for great lengths of time, and allowed real discussions and fruitful exchanges. Could you talk about these conferences, their frame, their

setting, the way they were organized, and what emerged from them ?

*R. S. Well, there is the book *By Means of Performance : Intercultural studies of theatre and ritual, which is dedicated to the memory of Victor Turner. Do you know that book ?**

S. L. Yes, I have read it, but I would like you to develop not on the content of the conferences, but on the way they were organized.

*R. S. All right. In the title of the book, « intercultural » is my own term, Victor didn't use it. These conferences had all the superstars : Victor and Edith Turner, Paul Bouissac, Willa Appel, Philip Zarilli, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Barbara Myerhoff ... It took place in three parts. First about the Yaqui deer dancing and rituals, then on Japanese performance, and then the final World Conference in New York, on « Theatre and Ritual ». If you read my *Future of Ritual*, you know I have written a whole essay on the Yaqui. But it is under the auspices of that conference that I first went to the Yaqui. These conferences were devised by Turner and me, but I already had this view of Eurasia and the Asian contribution to European culture, as well as the African and Oceanian elements. At any rate that kind of gigantic comparative study is more my idea than Victor's. He did write « *Are there universals of performance* » and develop that model, but I'm not sure he would have developed it, had we not been friends. I think he would have been happy to stay with the social drama model – which, as I told him, was very valuable, but was not universal. To get back to the World Conferences, we wanted three kinds of interaction : aesthetic, scholarly, and social interactions – and we weren't very eager for prepared papers to be read. We rather had papers circulated, or just ideas thrown out around the table, and we discussed them, because otherwise people present what they already know instead of using the occasion to explore what they might not know. Meetings like these shouldn't be like a negotiation among great national powers where everybody states their claim to sovereignty, they should be more like a love fest of some kind, an orgy of ideas and experiences. And also I think that especially after the first Conference, we integrated more of artistic and anthropological thought, not bothering about whether there were contradictions or historical inaccuracies, fake news as it were – because art is all about fake news ! We don't care whether *Œdipus* really existed, the question is : what does his narrative teach us about human existence ? That's a whole different domain. Like the *Don Juan* books of [Carlos] Castaneda. Do you know those ?*

S. L. Yes, I have read some of them.

R. S. Castaneda invented that figure, and he presented it as real, so it's a fraud from an anthropological point of view – but it's a very interesting piece of creative work, from a novelist's point of view. Or, to put it in another way, Tolstoï did not invent the Napoleonic Wars, but he did write War and Peace, and we don't go to War and Peace to find out what happened when Napoleon invaded Russia : we go to War and Peace for another set of human truths.

S. L. Indeed ! To get back to Victor and Edith Turner (because again, what most interests me for my research is to understand how human meetings first transform people, and therefore incidentally transform the theatre and performance fields), if I remember well, when we first met, you told me that at Victor Turner's funeral, you conducted a sort of mock-ritual, or of ethnoperformance. Could you tell me more about it ?

R. S. Yes, I did participate to this event. It was Edith's idea : she wanted to do the ceremony for the reintegration of the wife when an important man amongst the Ndembu dies. So she and her sons constructed in the basement of their home a kind of seclusion hut, and she went into that hut where she wept and wailed and screamed and mourned. And our job in that kind of ritual was to perform dirty jokes and dances and celebrations to get her to come out of that hut ! That's what they did among the Ndembu. So we drank and we sang until she came out to enjoy the party. She wanted that, because while she was in this seclusion hut, she could really weep and lament and mourn, she could let her grief go. It was very important, because she was Irish. The Irish at their funeral wakes are generally very buttoned up : you may have a little bit of weeping, but you keep yourself together, you don't show your emotions too much – while this was really noisy and celebratory and sad and happy all at once. And Victor would have loved it !

S. L. Thank you very much for this testimony, it must have been a very powerful event.

R. S. Yes, it was. And it was very beautiful.

S. L. I then have a few questions that came to me as I reread your article « From Ritual to Theatre and Back », in its various versions. First of all, at one point you talk about « the reappearance of holism in contemporary society ». Could you explain what you mean by this ?

R. S. I wrote that essay in the early or mid seventies, so at that point we had already experienced

the Youth movement of the sixties, and the Woodstock phenomenon, which was a kind of realization of Turner's « spontaneous communitas », but not under the authoritative auspices of the Church, of a tribe, or of any religious community, as Turner envisioned it. He was a believing Catholic. I don't know if he believed theologically, but he believed in the system of the Roman Catholic Church, and the efficacy of ritual, of course : the communion, the Eucharist, it does something, it's performative. At any rate, the idea of such a unity in the secular realm came out of the Woodstock phenomenon, with the idea of the whole Earth, of Gaïa. So holism was a way of saying that there was no Cartesian division within each human individual, against the « cogito ergo sum » : we are one psycho-physical unity, we can't say that the mind and the body are separable. At that point, as many others, I rejected Cartesian duality, and sought more for a psycho-physical body-mind unity, which we called holistic. It also extended to a unity with nature, and to a certain kind of sexual liberation, about which Marcuse wrote in Eros and Civilisation. It was an important book for our time. And at the same time there was a kind of pharmaceutical aspect to it : Timothy Leary was advocating mind exploring drugs, hallucinogenics, whether they were peyote or LSD ... So all this spectrum of things was part of this « holistic » thought. I don't know how this works in French, but in English the word is spelled « holistic », but to our minds it really implied « wholistic », with the word « whole ». I don't even know if the etymology connects « holistic » with « whole », but this is how we thought of it. And this inspired me a lot in my artwork, like in Dionysus in '69 – although of course that's also a cautionary tale, because Dionysus does terrible things at the end, and I equate him with fascism. I wrote an essay called « The Politics of Ecstasy », at the end of which I talk about my doubts about all of this stuff. The question is : are we prepared to dance with Dionysus, without ending up like Agavé ?

S. L. That is of course a very important question ! In the continuation of « From Ritual to Theatre and Back », you explain that the disappearance of some performances like the *Engwura* in Australia, or the *kaiko* celebration among the Tsembaga of New Guinea, in which the social, economical, political and religious dimensions are intertwined in the core of the performative process, are a sign of the « incompatibility of wholeness as [you are] describing it and Western society as it is presently constituted ». I am not sure I quite understand this : could you elaborate on this point ?

R. S. *Where did i write that ? That doesn't sound like me !* [Laughs.]

S. L. It is in « From Ritual to Theatre and Back », at least in the 1977 version !

R. S. *Oh, really ! Right. Well, you know, the forty years that have gone by between that essay and now have seen the intervention of a whole lot of what my wife, the great scholar Carol Martin, calls « theatre of the real », and so I've learned from that. In other words, theatre has evolved in something which is often documentary or based on real events, often using actual people performing themselves, people like Spalding Gray, with whom I work, of course, and who was in many of my productions. In his performances, Spalding Gray tells the story of his life and aesthetizes it. You could also think of Marina Abramovic to, for example. I think what has happened is that the domain of the aesthetic has expanded to such a degree that political life itself has become highly performative, and aesthetized – especially in the current American political circumstances, I don't know about France exactly, but I think the rivalry between Macron and Le Pen might follow this same pattern. And at the same time, aesthetic performances do persist, so I probably would take back my statement, or I would revise it. And ironically, aesthetic performances are to some degree an escape from, and an alternative to, the charade of politics.*

S. L. So instead of disappearing, performance has evolved in an ever more performative and aesthetized world.

R. S. *Yes, that's more like it.*

S. L. Later on, in the 1983 version of « From Ritual to Theatre and Back », you oppose « pre-industrial tribalism » to « automation-age tribalism », saying that the latter may be « good for the theatre [because] most social situations will be governed by conventional, external gestures loaded with metaphoric/symbolic significances ». I am not quite sure I really understand what you mean by « automation-age tribalism » : could you explain it ?

R. S. *In that essay, I compare the postmodern or postindustrial and the tribal. In other words, I say that industrialism leads to certain kinds of categorizations, and fixed identities, which can sometimes be more tribal than in the pre-industrial way, because we are moving into an epoch of AI and robotics, where the labor is changing, and the social relations are changing. And we see now, long after I wrote that essay, that what COVID has caused, with the working from home, is an acceleration of that kind of process. The nine to five work day, which was imposed by industrialization and Fordism, was doomed anyway. These evolutions transform the way we can socialize, the way different kinds of work can be accomplished. Like the way you and I are talking !*

When we finish, I'm going to go home and have some good chicken soup that will prepare with my wife, you are going to go such and such, but twenty years ago we couldn't even have had this conversation ! What the pandemic has done is to normalize this kind of communication. We could do it five years ago with Skype and so on, but we didn't to it. Now we do it normally. Tomorrow morning I'm giving a lecture to five hundred people in India ! Well actually I refused to do the lecture. I said I would do Q&A, because I don't want to get on to Zoom and give a lecture, I'm against that. So when I'm invited to do things like these, I always insist on doing Q&A and live exchange – and if that doesn't suit them, I don't do it ! But most people accept it, because actually they just want my face and my name, they don't care what I do. [Laughs.] I'm aware of that. But at the same time, I care to try to change academic discourse, to make it as dialogical as possible, even over Zoom, so to expand the practice of the seminar table, and to destroy the practice of the conference with prepared papers – as in the « World Conferences on Ritual and Performance ». Speaking of chicken soup, I will have to leave in about fifteen minutes, so if you have one last question, you can throw it at me. But I have to say, I'm enjoying this conversation, I hope you are too, so even if we don't finish today, we can pick it up on another day !

S. L. Brilliant, thank you very much ! I'm also having a great time. So my last question for today will again be on « From Ritual to Theatre and Back ». In it, you write : « Knowing what the ritual does is a very important step in the development of theatre from ritual » – and again, I'm not sure that I understand this right. Does it have to do with the self-consciousness of the performers ? Or does it mean that once the ritual is explicated, once that its goals are made clear, it loses its efficiency and shifts to the domain of aesthetic performance ?

R. S. Yes ! Once you know what a ritual does, you are potentially in control of it. In other words, ritual gives the illusion of being a natural phenomenon. We just do it, and certainly the participants do it without being aware of what it does, how it works. To use the Catholic Eucharist as an example, it's obviously an imitation of the actions of Jesus at the Last Supper. But in its actual practice, the priest has a kind of knowledge of it that the communicant does not – especially the young communicant. So the young communicant, when given the wine and the wafer, may or may not actually taste blood and flesh – actually, most of the time, does rather taste concretely wine and wafer – but through the power of the ritual, it's as if they did. But the question then is : what about the priest, who manages this, who pours the wine into the chalice, who takes the wafer from the ciborium ? Once you are conscious of the ritual process, you are becoming a theatre director, or a playwright, and you can then aesthetize it. So then, when the first Eucharist took place, we don't

know what kind of cup was used – but today, you wouldn't go to Saint Peter's cathedral, or to Notre Dame before it burnt down, and see the wafer just lying out on a table and the wine served at a paper cup ! Yet the miracle of transubstantiation should occur no matter what the circumstances ! And yet in making those circumstances more stately, in aesthetizing the ritual, it may be more efficient for those who are not aware of it. But the ones who are in control of the ritual, they know what they are doing.

S. L. Yes, you talk about that in « Performers and Spectators Transported and Transformed ».

R. S. *Exactly. You have read quite a lot of my works ! So the ones who control the ritual are actually theatre directors, and performers. They know what they are doing. They are transported, not transformed. They share in the ritual actions, they enter the performance world, but at the end, they re-enter their ordinary life approximately where they left it. On the other hand, the participants of the ritual, who are much more immersed in it, are really transformed. Turner never really dealt with that, he talked about different kinds of communitas, but he didn't talk about the different experiences between those staging the rituals and those doing them. Because very often in ritual, the stagers are also the doers. So you have that double role, and let's take something very interesting in this regard : have you ever whirled ?*

S. L. I ... am not sure I understand what you mean !

R. S. *Whirling, like the dervishes.*

S. L. Oh ! No, I have never done that – but I would like to !

R. S. *I have done it with the music, with some master whirlers. As you begin to whirl, as you get drawn into it, indeed you are standing still while the world is moving around you, and you enter into a different state of consciousness. At that point you are not controlling it anymore. The only control you have is when you stop, to slowly bring your hands in front of your face so you don't get dizzy and fall down, there's a technique to it. So in that case, it's interesting : you begin this action as an aesthetic thing, a simple instruction, but then something happens literally in your brain, and therefore in your consciousness, from the whirling – and I do think it does make a difference that you do it counter-clockwise and not clockwise, in relationship to the way the Earth spins on its axis – and something happens that is very powerful, and you are no longer in control ! You are being*

carried. And then you come out of it. Those are very powerful things that artists experience when they are, quote, « inspired », when the distance between themselves and the work evaporates. But that happens less frequently to spectators and audiences. It also relates to Csikszentmihalyi's notion of flow. A lot of people have tried to deal with this phenomenon.

S. L. So in this case, the one being transformed is actually the performer, and not the spectator, even if he is conscious of the ritual process.

R. S. *Yes, because there are some physical actions that have objective effects on your brain, on your conscience. But you are not transformed each time you do it. A transformation is a big event, a life-changing experience, like an initiation. So you may be transformed by the first time you experience this different state of consciousness by whirling. But after that initiation, you can do it again many times and just be transported. That does not mean that it's not powerful : there are transportation performances like in Candomblé where you can fall in trance, speak in tongues – and go back to your normal life just a few minutes after that !*

S. L. Speaking of which, maybe it is time we returned to our own normal lives, and resume this conversation later ?

R. S. *I still have time for one last question, if you want !*

S. L. All right ! For this last question, I would like to talk about this very dense week of the « Focus Workcenter » at l'Espace Cardin in 2019 : my impression about it is that while most of the workshops, particularly the singing ones, were very powerful from the inside, as if the members of the Workcenter were trying to transmit their work on Art as vehicle and to make it accessible for everyone ; on the other hand, I felt that most of the performances were quite cold and hermetic. They were technically very impressive, but not at all as strong as what happened during the workshops and the long work presentation, before which Thomas Richards insisted on the fact that this was « not a performance ». But there were two exceptions to this : the two performances created by the invited team of actors, The Workcenter Studio in Residence, *Gravedad*, and *Sin Fronteras*. Both were very beautiful and moving, and extremely powerful – way more than most of the Workcenter performances, in my opinion. This leads me to a series of questions, linked to Michael Houseman's definition of ritual and spectacle. Do you know him or his work ?

R. S. I don't think so, but carry on, tell me !

S. L. In his thought, most of performance events can be considered both as ritual or as spectacle, depending ultimately on your mode of participation and your regime of attention, which move the cursor more in direction of ritual or spectacle. If you consider that the actions that you perform have a transformative impact on your own internal dispositions, emotions, thoughts, etc, then it is ritual. And if you consider that your actions have an impact on other people's internal dispositions, then it is spectacle. This could explain why most of the performances of the Workcenter were not so moving for the spectators or witnesses : they were not meant for us. They were meant to transform the performers themselves. But then, at the end of his life, Grotowski thought that through this process of self-transformation, by what he called « induction », something similar could happen to the people witnessing this event. They could be moved or touched – in the most concrete meaning of these terms – by the witnessing of someone undergoing such a transformation.

R. S. Okay, so, first of all, have you read « Oh I know I've been changed » ?

*S. L. Is it the article in *Theatre Research International* you talked about at the beginning of our conversation ? As I said, no, I have not read it yet, but I will !*

R. S. Well you should, because I say exactly the same things : I say that the musical workshops, from where I draw the song « Oh I know I've been changed », were very powerful, but the performances were banal. Why ? I didn't give such a happy answer as you did : I said the performances were banal because the scope of what they are investigating is banal. The Living Room : who gives a damn ? Nothing is really happening ! There is no compelling narrative ! Once you move into storytelling, you have got to tell a good story ! And that explains why you liked the Latin American performances, Sin Fronteras, Gravedad : there was a narration, there was something at stake. At any rate, I'll send you my article, and when you read it you'll see that we came to the same conclusions. Now what was the other point, what were you saying about ... ?

S. L. Induction.

R. S. Oh, induction, yes ! And by the way, I agree with Houseman, I don't know his work, but definitely, the same performance can be ritual under one circumstance, and aesthetics under another. If I am not a believing Catholic, or not Catholic at all, and I walk into Saint Peter's

cathedral and watch all that is happening there, it is a great spectacle ! Maybe Jesus won't mean anything to me, neither these rituals – but the spectacle is extraordinary. So that's absolutely true. On the other hand, if I'm deeply believing in one saint, and I light a candle and I make an offering, I might be absorbed into what that saint might do for me, or is doing for me ! In other words, it's not even the fulfilment of the request, it's the very asking that is the process. So absolutely, that's true. And it does depend on your physical and psychophysical position. The closer in you are physically, the more likely you are to be drawn in the ritual. So in my environmental theatre, in Dionysus in '69 etc., by making the audience inside the performance, or by making the performance all around and inside the audience, I'm more likely to get deep participation. It's very hard to get participation when you're sitting out in a bunch of seats, and somebody is over there and says, « Get up ! Participate ! ». But if you're involved in the same space, this notion of induction is very efficient. It works. Something happens that is literally of the order of vibration : speech is the vibration of air waves, we understand what we are saying because at the physiological level there is a difference in the air pressure, and we hear that as sound. It is a physical vibration. So both as a poetic metaphor, and as an actual physical phenomenon, I think that this business of induction is very accurate. Now, Grotowski himself, at the end of his life, with Art as vehicle, was trying to have a religious experience without a religion. And it's difficult ! Because the ideological superstructure and the narration of religion help the induction of religion. Let's forget about Christianity, let's go to Hinduism. If you believe in Krishna, then doing the Krishna Lila, the Krishna dance, puts you in a certain state, you enter a « Krishna mode », so to speak. If you don't believe in it, the dance will not be as effective. It takes both the physical action and the belief. But they work in positive reinforcement with each other : insofar as you believe, you'll allow the movement and the sound to take over ; insofar as the movement and the sound take over, you begin to believe. Those are inductions. In the workshop at l'Espace Cardin, in 2019, if you were in that room, listening and lying on the floor as I was, or participating to the singing as you were, the singing was so well done – especially when it was led by Cécile [Richards], she was a real master out of it – it was so strong that it caused this phenomenon of induction. By the way you know the Workcenter has been disbanded, right ?

S. L. Yes, I have read Mario Biagini's and Thomas Richards' announcements, and before that I had heard some rumors through a friend of mine who works on the Workcenter.

R. S. All right. I've been in communication mainly with Mario, whom I know very well, after his departure from the Workcenter, and I wrote him I was shocked, but not surprised. I had detected

that Thomas and Mario were going more and more in different directions, Mario exploring this increasingly horizontal, open, social and political work, and Thomas focusing on the vertical continuation of Art as vehicle. And then there was Thomas' announcement, which was both a shock and a surprise to me. I wrote about this in the foreword to the Polish edition of Dominika Laster's Grotowski's Bridge of Memory. Do you know that book ?

S. L. Yes, I have read it.

R. S. *Well if you like, I can send you the foreword I wrote for this Polish edition, maybe you'll find some things in it. I talk about this closing of the Workcenter. Who knows what will happen now ? I'm keeping in touch with Mario, less so with Thomas, even if I know him of course – and I knew Thomas's father, Lloyd Richards, who came from Jamaica, but who was head of the Acting Program in NYU where I teach, and then he became the dean of the Yale School of Drama, where Thomas studied theatre before meeting Cieślak, and then Grotowski. So Lloyd Richards was a major figure in mainstream American Theatre. Here's a funny thing about Grotowski : he was very interested in Thomas's Jamaican origins – but actually Thomas is as Jamaican as I am Polish ! I mean, yes, my grandfather came from Poland, but am I Polish ? I don't believe in blood, let's put it that way. I believe in cultural experience. But that's an interesting thing about Grotowski. And you know about Grotowski's Haitian search, right ? He searched for his own family in Haïti.*

S. L. Yes, because some Polish officer named Grotowski went to Haiti after the Napoleonic Wars. I read something about this, but I think the conclusion was that there was no family connexion whatsoever.

R. S. *Yes, you know the story. Maybe we'll come back to this next time then !*

S. L. I would be glad to do so !

R. S. *Me too, I'm having a great time. And do try to read this article of mine in Theatre Research International, « Oh I know I've been changed » ! I will send it to you.*

R. S. *I will ! Thank you very much for your time.*

S. L. Merci et à bientôt !

2. Entretien du 30 mars 2022

S. L. Hello Richard, how are you ?

R. S. *I'm fine, thank you ! What about you, Sam, since last week ?*

S. L. I'm fine also ! Thank you again for your time today. I also want to thank you for the texts you sent me, which of course I have read in the meantime. Your « Foreword and P.S. » to *Grotowski's Bridge Made of Memory* deals precisely with many things I have been investigating – especially the way in which Grotowski has gradually become more myth than man, and how this myth can still have an impact today, an efficiency, how this myth can serve as a foundation to some kind of community. There is an anecdote I would like to share with you, to begin with : I know a French researcher, Fabrice Nicot, who tried to follow in Grotowski's footsteps, first in India – without much success – then in Haïti. He has worked with voodoo communities, he was initiated as a *hougan*, and now he frequently works with a voodoo group. And as he collaborates with the Grotowski Institute in Wrocław, he organized an event there and in Brzezinka with this group. And he told me that in Brzezinka they did a voodoo ritual invoking Grotowski, almost like a *Loa*, in order to liberate some spirits in a lake near the forest base in Brzezinka ! *[Laughs.]* I don't know quite what to make of this anecdote, but I find it very amusing.

R. S. *Myself being a convinced atheist, the power of the human imagination to make unreal things real always interests me. But then again, that's largely what art is about – and increasingly politics too ! So in this example with these spirits, there is no doubt that there is a manifestation, that something concrete is happening – but it is the manifestation of the community that creates the manifestation, not of the object they think they have created. Obviously, a believer would believe something else again.*

S. L. Absolutely. I did also read your text about the Workcenter's residence in Paris, and indeed our conclusions are pretty much the same ! And as I was re-thinking about this residence and re-reading my notebooks, I remembered that during your talk at the end of the week, you read the notes of a student who attended Grotowski's workshop in New York in 1967, whose name I did not catch for sure, maybe it was Thomas Crawley ?

R. S. *Yes, yes, Tom Crawley, right.*

S. L. These notes were very interesting, but I did not find them anywhere, so I wondered if they were available anywhere, maybe published in *TDR* ...

R. S. *The thing is I'm the only one who has them. They're already fifty-five years old, and I should publish them ! They're not mine, they're the notes of the students in 1967, but I have the rights to publish them. But part of the problem is whether to make any notes on these notes : much of what Tom Crawley wrote is incorrect, even the spelling of the names – including mine – but his misinterpretations are very interesting ! So I would probably publish it with footnotes, to explain, but not change anything to the text. I do have them transcribed and digitized, but I don't feel I should share them until I finally decide to publish them or not. They are interesting only in the sense that they give a very naïve view of Grotowski's work in a period when, at least outside of Poland, he was not known at all : he had not yet shown his performances in the USA, or even in London, Towards a Poor Theatre hadn't been published ... The only things published about Grotowski in English were a couple of texts in *TDR* about his Faustus, and I imagine some things in French and Polish. So this workshop was extraordinary in the sense that there was no aura around Grotowski. These students were simply the advanced students in the school, I was the only one who had ever met and spoken with Grotowski at that point, in America, and the students were just told they were gonna take this class, period ! This 1967 workshop had a huge impact, because I used some of the exercises when I began *The Performance Group*, and André Gregory, who also participated to the workshop, used some of the exercises when he did his work with his own group, *The Manhattan Project*. That was his first encounter with Grotowski. And both of us used some of the performers who were in this workshop in our own work then : some joined his group, some joined mine. So it had a big impact on the future of American theatre ! Hold on a minute. [Pause.] So here's the journal. I can read you som parts of it. So in this workshop, there were people who won't necessarily mean much to you, but their names, listed by Crawley, are : Stacey Hines, Larry [Lawrence] Madison, Dell Lubkeman, Jerry [Gerald] Bamman who worked with Gregory, Stephen Wangh who became a very well-known theatre director, Thomas Crawley of course, Jerry Mayer and Larry Pines who both joined with Gregory, Clyde Burton, Susan Leich, Michael Miller who observed (he was one of the deans, and a classmate of mine back in Tulane), Ted [Theodore] Hoffman who was also a professor in my department, Al Levinson, Patrick McDermott who joined my group, me, Betsy Lumpkin, Lynn Norris, Rae [Rafaella] Allen, Lee De Ross, Tom [Thomas]*

Castello who joined Gregory's group, Leo [Leonardo] Shapiro who became a pretty well-known director, [Trazana] Beverly, and Linda Putnam. Those were the members. I'll read you the very first statement, from Tom Crawley and Jerry Mayer :

Today was the first day of the School of the Arts at NYU with Jerzy Grotowski, for section twelve of the Acting Program. We listened to approximately a half-hour of Mister Grotowski introducing us to his method and approach, in which he told us that he could give no positive techniques or tricks to use, but in place of formulas or whatever, he could give us only a negative training which would remove whatever personal blocks we might have to the expression of creative acts – this, of course, as actors. He then outlined the elements of this negative system of training in three steps : the first step or the first principle consisting of the use of the person, this use of yourself as he said, which means that whenever an actor comes to do a part, he shouldn't construct out of the air, gestures and vocal inflexions. Nor should he so much concentrate on where he is coming from as a character, what the character's objective is, what the character is wearing, what room the character is in – but should concentrate on what the actor personally is displaying or revealing, in the service of the character, certainly, but the first consideration is the personal stuff, and the personal experiences, and the present life and energies and so forth of the actor.

He goes on and on. So, it's interesting, of course, because they had no clue about who was Grotowski.

S. L. Indeed : what interested me when you read some fragments of it at l'Espace Cardin was that there was a very naïve approach to this work, as you said. And if I remember well, there were quite thorough descriptions of how Grotowski behaved in this workshop. I am eager to read it when you publish it !

R. S. *I'm only fifty years late, right ? [Laughs.] Well, here's one thing about Larry Pines singing :*

At one point, Mister Grotowski sat down on the floor; brought Larry down beside him, took his head in his lap, and asked, cuddling him like a father would a child, he asked Larry who was continuing to sing, asked him to sing without effort, from all the parts of his body, which included the top of his head, the back of his neck, of course, his diaphragm, the base of his spine, both of his thighs, and all the way down his legs, telling him that his mouth was in various places, and to make contact with the wall in front of him, the wall in back of him, the wall to one side or the other; with the floor; with the ceiling, to make contact with these surfaces, or with some

imaginary or real partner, at that given distance, or at some greater or lesser distance from him, so that he would have response and echo. In all these exercises, Mister Grotowski insisted on among other things making an echo, making a sound that would reproduce an echo, to which an actor or the performer would listen and respond.

That's very interesting.

S. L. Yes, this resonates very much with the workshops I have done with Jorge Parente, who is the direct heir of Zygmunt Molik – and I think we could do some kind of archaeology of the Theatre Lab and Grotowski and Molik's work, and how it is transmitted in Jorge Parente's work. In his workshops, this idea of placing the mouth in different parts of the body, the hands, the shoulders, the back of the neck, is very important – and also this idea of not listening directly to your own voice, but to the echo you receive, by making contact with the walls, the ceiling, the floor, by working with partners, imaginary or real, so that your voice itself becomes a partner, an indicator of the quality of your work, through the vibration in the space.

R. S. *So in a way Molik's work is still alive, that's great. I remember Molik well, especially in Akropolis.*

S. L. Yes – and I think most of what is described in this Grotowski workshop may have been created or at least inspired by Molik, who was the specialist of the voice in the Theatre Lab, and the most experienced actor of the team. But of course, as we are dealing with teamwork, and as most of their work was done in isolation, it is very difficult to know what came from whom – and even more difficult to prove it ! Anyway, after this 1967 workshop with Grotowski and Cieślak, you founded The Performance Group.

R. S. *It was even during the workshop ! What happened was that I thought this work was so interesting, that at night, I would gather a group of people and I would try to teach what Grotowski had taught, that very same day ! So it overlapped, and that group became The Performance Group. And André Gregory, shortly thereafter, started his own group with all these other people who were in the workshop.*

S. L. And did you yourself work with André Gregory ?

R. S. No, we were friends, and I was even closer friends with his wife, Chiquita [Mercedes Gregory], but we never worked together. Although he did his Alice in Wonderland, which was one of his earlier pieces, in the Performing Garage. But we never worked together artistically.

S. L. Moving back to the Workcenter residence, this will be my last question about it – which is maybe more of a hypothesis that I would like to submit to your judgement. If the difference between ritual and spectacle in this « Efficacy/Entertainment Braid » you write about actually resides in the mode of participation, there must of course be elements, contexts, frames, strategies that guide us to one mode of participation or the other, that push us to receive it more as a ritual or more as a spectacle. And my take is that throughout this Workcenter residence in Paris, in this peculiar time and place, between the workshop room downstairs, the performance room upstairs, the garden outside, and the mixing of performances, conferences, conversations, workshops, etc., everything was done to keep a sense of indetermination, to maintain some kind of liminal or liminoid state, like the difference between « This is play » and « Is this play ? », which provokes a kind of reflexiveness. Personally, I always hesitated between « Is this ritual ? » and « Is this a show ? » : « Am I watching a performance or am I participating to something important and for which I am responsible ? ». And so what I try to explain in my work is that these back and forths, this reflexivity, this indetermination, which are probably very consciously designed and engineered by Richards and Biagini – and which of course are precisely at the heart of the liminal process – create the opportunity for deeper encounters, freer communication : in the workshops, the performances, the conferences, but also in all the sides, the social, informal interactions, the conversations, etc. For instance, at this stage of my research, I would probably not have dared to come and speak with you as freely as I did, in any other circumstance ! To put it in a nutshell : not only the performances or the workshops, but the whole event in itself, with all the social gatherings etc., was highly liminal. Does this seem valid to you ?

R. S. Yes, absolutely, if I follow what you are saying. And I think Victor, if he were alive, would have very much agreed with you !

S. L. Well, that is quite something to hear !

R. S. It's kind of funny that you say you wouldn't have dared come speak to me otherwise : many people come to speak to me like that. I realize I have a reputation, and I get considerable numbers of requests to do what I am doing with you right now. I don't honor them all, but I honor most of

them, because I consider myself a teacher, in other words, it's my profession as well as my gift, and I ought to meet with people, that's part of my obligation – tough of course I don't think of myself as charismatic in Grotowski's sense, or as a spiritual leader. I'm not looking for the vertical connexion. For example, when Grotowski was starting his Objective Drama project, I wanted him to do it at NYU, and I found a place for him, the old studio of Jacob Moreno, the starter of the thing called psycho-drama. But his theatre, which was perfect for Grotowski, was fifty miles outside of New York City, and Grotowski didn't want something quite so far away at that point, and it also would have been very difficult for NYU students to go out there – or it might have been that Grotowski liked Moreno's theatre but NYU did not want to have a branch of their school fifty miles away from New York. So it fell through. But I was the one who wrote with Grotowski the first grant proposal for the Rockefeller Foundation for the Objective Drama program. At any rate, it turned out that he went to the University of California, in Irvine, and I went there to be with him at the beginning of this project – before Lisa Wolford, and even before Thomas got involved with him. I was there at the very beginning of that program. And I remember, one day, we were sitting in a steakhouse where he asked me to take him, I asked him what he wanted to eat, and he exclaimed : « Richard ! And want meat ! Meat ! Red meat with blood ! I need blood and meat ! ». And when he ordered it from this steakhouse, he said, « Do not cook the meat ! Just warm it ! I want it red with blood ! », with his very high voice. Did you ever meet him ?

S. L. No, I'm too young, but I've heard recordings.

R. S. *He had this high voice, and his English was very peculiar. And then he tore into this huge raw steak, saying « I am a wolf ! ». So that is Grotowski, too. Scholars don't talk about how he was in moments like these. I talk about these things in my « Exoduction », of course, you know all that. And at the same time he had this extraordinary charisma, and as he grew older, he went from an apparatchik, looking like a Communist Party boss, to a hippy, to a rabbi or a Hasid, with his free-flowing beard. I'm recalling all this because to my opinion, Thomas just doesn't have this same aura Grotowski had. And of course, he doesn't try to imitate it, nor am I saying that he should try to ! This kind of aura is not something that you can manufacture, even a great actor can only manufacture it temporarily and falsely, for the acting. With Grotowski it was very authentically him, he was the master, and where Thomas is authentic is as his disciple. So obviously he has all this practical knowledge to transmit, this technical work, but if you look at The Living Room, or Action, or any of these pieces, and compare them to Akropolis or The Constant Prince, there is no comparison in the power of the work, both as a piece of spiritual exploration and as a piece of*

theatre. Grotowski's genius was not only technical : he was also a great theatre director, he knew how to weave all the elements together to create a compelling spectacle.

S. L. And Thomas Richards lacks this ability to be a theatre director.

R. S. *Yes, but then again, does he want to ? He probably would say no, but why creating things that look like plays then ?*

S. L. I think Grotowski at the end of his life said that Art as vehicle and Art as presentation were the two extremities of a long performative chain. Maybe Thomas Richards is trying to reconnect the links in this chain, after having gone as far as possible to one extremity. And maybe this vertical work is too far gone from theatre to be directly used in theatre – but I think some things can permeate into theatre work, as was the case in *Gravedad* and in *Sin Fronteras*.

R. S. *The question now is what will happen to Grotowski now that the Workcenter is closed. That's what I ask at the end of the text I sent you, with a metaphor : now that the wheel is detached from this vehicle, will the spokes fly off in all these different directions and plant a hundred Grotowski flowers ; or will this vehicle just stop, and the flowers fade ? Time will tell, I guess.*

S. L. I will keep a keen eye on these matters ! Now I would like to ask you about a few specific events or details. First, I would like to talk about the conference « The New Establishment », which seems to have been quite an event, even a kind of performance in itself.

R. S. *TDR convened this conference at the end of 1965, a few months before we moved its headquarters from New Orleans to New York. The conference was kind of an embodiment of some of the ideas the stuff we published in TDR at that time, for instance there was the « Happenings & Events » issue of TDR, edited by Michael Kirby. Those things really marked out very strong new directions, for the journal, but also for performance, for the theatre. And that's why it was kind of ironic to call this conference « The New Establishment », because of course none of us wanted to be part of the establishment, but at the same time we did, in a way ! The myth of Œdipus is always alive in people : we want to kill our forebearers and to replace them, and to sleep with the mother Culture that gave birth to us, etc. Now I'm on the other side of that divide : I just asked to appear at a conference, and was turned down, because they wanted younger scholars ! Of course I understand that. I'm on the side of the establishment today. But with this « New Establishment »*

conference, the idea was to bring to the forefront this non-commercial art and, not exactly spiritual quest, but non-materialistic, non-commodity way of creating art. That's what the conference was about, and that's what TDR was about in those years.

S. L. Thank you. The second specific event I wanted to ask you about is the BITEF festival in Belgrade, in 1969, where *Dionysus in '69* was performed. If I'm not mistaken, that was the first time that Barba, Grotowski and yourself were all gathered together.

R. S. *Yes – I think it was the only time ! TPG was invited there by Yovhan Ćirilov, the organizer of BITEF. It was the last performance of Dionysus ever : we closed it in New York in 1968, then we did it one last time at BITEF. But to be frank, I don't remember much about the festival, I remember better what happened after it. Because the arrangement we had with Yovhan Ćirilov was that we would come to the festival and do Dionysus one last time, if they could get us one month free board and lodging, somewhere in the beautiful Balkans, in Boka Kotorska, where we could work and rehearse our next production – which was Makbeth.*

S. L. I think I've read in *Environmental Theatre* that this was a problematic period for TPG, problems arose in the group ...

R. S. *Well, the problem that came there was that the Performance Group that did Dionysus was partly a professional theatre and partly a community. So then when we tried to do Makbeth, my version of Macbeth, it was in certain ways successful, but in other ways not at all successful. There were some new people in it, that's where Spalding Gray joined first. But at that point, I said that I wanted to work with trained performers, not just people who were part of the community, and that broke everything up. It's all there in my book *Environmental Theatre*, in which I pretty well detailed what happened. It was my decision, at that point, not to become a community, but to become a professional theatre. Now after that we did a piece called *Commune*, but it was about partly about the Vietnam War, and partly about Charles Manson's commune, which led to murder, so it was very critical of the idea of communes.*

S. L. In the continuation of *Dionysus in '69* : are we ready to dance with Dionysus without ending up like Agavé ...

R. S. *Yes. That period was a big changing point for the Performance Group : so there was a*

Performance Group that did two productions, Dionysus and Makbeth, and then another Performance Group that did a bunch of others, and that led to the Wooster Group. So there really are two groups under the same aegis there.

S. L. I will come back to the Wooster Group in a moment, but first, moving back to your relationship with Grotowski and Barba, I gather from reading your works that you're not very comfortable with what you call Grotowski's « vertical transculturalism » and Barba's « horizontal interculturalism », both of which are in search of universals ...

R. S. *No, no, no, well, it depends what you mean by « comfortable » ! I find them both extremely interesting. As a scholar, I've written extensively about them. So to me Grotowski's theatre anthropology is vertical and Barba's theatre anthropology horizontal. I'm intrigued by both of them. I'm a subscriber to neither of them. Well, I am indeed a subscriber to horizontal interculturalism, or what I call « integrative interculturalism ». But I think Eugenio's theatre anthropology is not exactly anthropology as I understand anthropology, and in retrospect I think a critique could be made that it's to some degree imperialistic, or that it takes from Indian aesthetics, but then it imposes itself on it as well. But both Grotowski and Barba I respect very much. You know, there was this big discussion between Rustom Bharucha and me, that you should see.*

S. L. Was it the exchange that happened in *Asian Theatre Journal* ?

R. S. *Yes, that's it ! And on this matter there is also a series of TDR Comments called « Is Performance Studies Imperialist ? ».*

S. L. Yes, I have read those too.

R. S. *Very well. You're an eager reader ! So what happened between Rustom Bharucha and me, was that he maintained that cultures should be pure and remain themselves, and I maintained that we should take from each other and steal and exchange. Hybridity is the normal way of human cultural exchange, rather than purity of any kind – although obviously I acknowledge what has happened, and is still happening, under colonialism and imperialism and neoliberalism and all that. But anyway, to get back to your question about horizontal and vertical ...*

S. L. About what Barba calls the « barthers », in « From Ritual to Theatre and Back », you write :

« What is disingenuous about barter is that thus far at least the traffic is all one-way ». Does this mean that under the mask of mutual exchange, you consider that these barterers are still a form of imperialism, taking from one culture without actually giving back ?

R. S. Yes, it's like when the British take an artifact from Irak and move it to the British Museum, or like the Elgin marbles : they're called the Elgin marbles, but Elgin is just the guy who stole them ! They are Greek. To some degree I felt that what Eugenio was doing was honoring this great knowledge, but by making it his own – and what was he giving back ?

S. L. But all this happens with the intention of giving their own performing knowledge in exchange ...

R. S. Yes, but to my opinion, there's not much of an exchange, that's what I am saying. I think they are taking much more than they are giving.

S. L. Right. It's different when there's a retribution, something circular – like this story about Theatre of Sources, when Grotowski's team created *The Motions*, there's this anecdote about one young Huichol who took back this exercise to his village, and they adopted it in their own performance techniques, in their ritual actions, and Grotowski said : « Someday, some anthropologist is going to come up to me and say : “I know where you stole this !” ». [*Laughs.*]

R. S. That's a great story ! Where did you get it from ?

S. L. I think it was Michelle Kokosowski who told it to me at l'Espace Cardin in 2019 – but I had already heard it in a recording of Grotowski, in his archives at the IMEC, in Caen. I think Grotowski said that during a meeting with Marc Fumaroli, and maybe Georges Banu, at the end of his life, in 1996 or 1997. So, about Grotowski's post-theatrical work, still in « From Ritual to Theatre and Back », you write : « 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 ». This is problematic : it almost could be considered irresponsible, as if a shaman put someone in a trance, or if some hypnotherapist put someone in an altered state of consciousness, but they didn't guide them back to this world afterwards. So I think in the last phase of his work, Art as vehicle, Grotowski worked much more caferully on how to manage this transition.

R. S. Yes. Remember that essay was written about stuff from the late sixties to early seventies, before *Art as vehicle*. There wasn't any *Art as vehicle* yet. But I think what when Grotowski founded the *Workcenter*; he was paying attention to exactly that. And I think that *Action*, *Downstairs Action*, and *The Living Room*, are attempts to reintegrate that physical knowledge into a theatrical context. And I don't see that reintegration thing as a problem in the work anymore – but I did see this as a problem during the paratheatrical stuff that I participated in, in Poland. That's where I observed what I wrote in that essay : that the ritual process as Turner outlined it, with the reintegration, was not completed. But I don't think that's the final say on that work : that's the way it seemed to me at that time, through the *Holiday* phase, let's put it that way. Later on, Grotowski did work on reintegrating the performers and participants.

S. L. And concerning your own performative works, do you consciously construct them with phases of separation, liminality, reintegration ?

R. S. No. When I'm working on a piece, I'm very much involved in the particular logic of the piece as it evolves inside the workshop process, then in the rehearsal process, and in relationship to the people I'm working with. If you watch the film of my most recent work, *Imagining O*, you'll see a great deal of that collaboration. Obviously, it has some limitations, because you can't have eleven films, but you can get some sense of it.

S. L. Precisely : I have read some descriptions of *Imagining O*, and I wondered how a performance like this, happening at many places at once, and itself containing filmed material, could be recorded. It is even harder to film than *Dionysus in '69*, for which Brian de Palma had this great idea of the split screen – but I wondered how it would be possible to do it for *Imagining O*.

R. S. Well, I'll send it to you, and you'll tell me !

S. L. Wonderful ! Thank you very much ! I'm very eager to discover this work. I'm almost done with all my questions, I only have two more. The first one concerns « *The Future of Ritual* », in which you write that ritual is « a means of conserving and transmitting traditional cultural knowledge and individual patterns of behavior » – an idea to which Grotowski would have fully subscribed, of course. And you have also written similar things about this in « *The “points of contact” between performance and anthropology* ». But at the beginning of « *The Future of Ritual* »,

you also write that it is « 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 ». So there's a contradiction between those two assertions, which I feel is at the very core of the ritual process. Of course I think I understand it a bit, I have read Turner's work on the tension between the conservative elements and the dynamic and generative elements of ritual, but I think that there are some subtleties here that I may have missed, so : could you elaborate on this contradiction ?

R. S. There is indeed a contradiction. I think that fundamentally, in Turner's terms, the more a ritual becomes normative, linked to what he calls « ideological communitas », the more it is a repository or a safe deposit box, that is to say something that transmits accepted knowledge ; and on the other hand, the more it moves to « spontaneous communitas », the more the ritual process becomes dynamic and creative of new values. To put it in another way, when a ritual becomes part of a ideological or religious system, like the Catholic communion, then it tends to preserve and transmit already-known, accepted and very carefully guarded processes. This can also be true in traditional societies. But the ritual process in itself, this process of separation and reidentification which is at work in the ritual, can be used in a very creative way. This leads to what Turner called « spontaneous communitas », what both Turner and Grotowski found in the sixties society in America : they were both fascinated by Woodstock, by the hippies, all this stuff. Grotowski found in it something liberating, and yet powerful, and Turner found in it « spontaneous communitas » outside of the fixed ideology of the Church. So if we think in terms of performance art, we can use this creative ritual process not so much in the rehearsal period, but in the workshop period that precedes the rehearsal phase – you know I talk about three phases of proto-performance – so the workshop is where you're gathering material, you're changing people, you're playing with them, and in the rehearsal, you're already boiling it down, fixing it. In a certain sense, the whole aesthetic process encapsulates both dimensions, because while you're in the workshop phase, you're using the ritual to create, to find new things ; and in the rehearsal phase, you're kind of creating the fixed ideology or structure of the performance, that can be repeated night after night in roughly the same way. So the workshop process is what I talk about at the beginning of the essay ; and the transmission process is what I talk about at the end of the essay, which is more of a structural, diachronic analysis of the particularities of ritual. In that essay I also talk about animal rituals, which are much more fixed than human rituals : a bee can't decide to waggle in a different way, but a human can decide to take the Roman Catholic mass and do it in a completely bizarre way ! So we have the ability to change our patterns of behavior, while many other animals do not. In fact,

biological evolution is probably measurable in one way by the amount of flexibility in the behavior : as you move up the evolutionary ladder, the animals become more and more flexible, so great apes can have distinct groups that have different ways of behaving, even if they have the same biology ; but if you take a set of honey bees, no matter where you find them, they're gonna behave the same. At a human level, we can create behavioral differences from family to family, from individual to individual, with a vast degree of possible improvisation – which is our glory and is also sometimes our undoing.

S. L. Thank you, it's much clearer now !

R. S. *Well, I'm sorry : I should have written it more clearly in the first place !* [Laughs.]

S. L. My last question is about your own influence and legacy in the theatrical and performative field. Of course, your theoretical impact on the field of performance studies is self-evident, but I would like to discuss your practical influence, through your own works and your workshops, through *rasaboxes* for instance. To take an example, Grotowski chose Richards and Biagini as his rightful heirs, and there is also a vast network of practitioners who are in his wake ; and Barba crafted this « Secret People » of Odin. But to my knowledge at least, you're not doing this – choosing your own heirs and officially anointing them like Grotowski, or fostering a sense of community like Barba.

R. S. *No, that's not my motive in existence, indeed !* [Laughs.]

S. L. So in a few words, who are, or would be, or could be your heirs, for instance what is your relationship to the Wooster Group ?

R. S. *Well of course, the Wooster Group is an obvious answer. Elizabeth LeCompte was not only an actress in my plays : she was my assistant director, and she took up the physical space that I used. If you look at the first productions that The Wooster Group claim are theirs, historically, the programs all say « Performance Group ». Anything before 1981 says « Performance Group ». The name « Wooster Group » itself is the corporate name that I chose in 1968 when I incorporated the group : it was called « Wooster Group Incorporated, doing business as The Performance Group ». And Liz [Elizabeth LeCompte] simply dropped the « Performance Group » and kept the « Wooster Group ». But that's not important. The important thing is that when she came to the Performing Garage, she*

was a visual artist, and the significant other of Spalding Gray. So anything she learned formally about the theatre, she learned on her own and with me, because she never studied theatre. And so I appointed her as my assistant director : when we were doing Commune in Poland in 1971, I left the group to go to India for the first time (thanks to Porter McCray, the head of the Rockefeller Foundation), and I told Liz that she should take over the directing of Commune at that point – which she did. Then when I came back, she also performed in Tooth of Crime, in a piece called Cops, and in Mother Courage and her children, etc. So she performed in all of those pieces that I directed, and then she began directing her own work, as well as other people in TPG : Steve [Stephen] Borst did his own things, Jim Griffiths and Timothy Shelton did their own things – and of course Liz and Spalding [Gray], their work became very well known, much more than the others'. And also Leeny Sack did individual performances as part of TPG. Because at that time I wanted to help diversify and have people working their own projects. Then the other influences are the people who do rasaboxes, particularly Rachel Bowditch, and Michele Minnick, and Paula Murray Cole, and Fernando Calzadilla ... There are a number of people who did rasaboxes with me extensively, and who transmit it or the propagate it, but they also make their own thing out of it. But again I'm not the kind of person who wants to say : « This is my method, and you must do it my way ». If I were to think of myself in the theatre, I would think of myself more as an emotional brother of Meyerhold than of Stanislavski. I want people to go on their own path, guided by the same impulses that I have had, or by pieces of knowledge that I might have helped them find or develop, rather than creating a kind of new orthodoxy. I don't want to become a Church or a Nation. I don't want my legacy to be : « He started a Church or a Nation ». I want my legacy to be : « He helped people find the processes that would lead them to their own inventions and discoveries. And some of his ideas are good and should be continued and elaborated on, and some should be tossed aside ». It's the scientific method : one hypothesis replaces another. But yes, I think I did achieve a paradigm shift in theatre studies, making it performance studies. So I think for a long time now, after my work, people will not be able to think of theatre just as something text-based, and that takes place in dark rooms like in the Italian theatre : they will think of theatre in terms of performance art. Now before me you have the surrealists, and the dadaists, and the actionists, this all converges in this direction. And of course I take my hat off to Victor and Edith Turner, to Erving Goffman, to Milton Singer, to Kenneth Burke, to Nietzsche, who came before all this. But I did help theorize and institutionalize and diffuse performance studies, and maybe my most enduring legacy will be in academic discourse, where there will be people like you, and others, who can be inspired by their work and make it their own – and there are now many departments of Theatre and Performance Studies (TAPS). In my time it wasn't like that. And I would like to say : people often say that it was

Turner and I who created that, but actually it wasn't. I did. Of course, his ideas are important, even fundamental, but he didn't have anything to do with the formation of the department of Performance Studies in NYU : he was in an anthropology department, in Chicago, and then in Virginia, that's where he stayed – and that was good ! But when he tragically died in 1983, which broke my heart because he was one of my best friends, performance studies were just beginning. So Turner did take part in what I was doing in NYU in the seventies, and Grotowski also came to NYU, and they both lectured and took part in the program – but I was the one developing this program. They were taking part of it, but hey had their own things. So that academic legacy I cherish and I'm proud of. I was just asked to do the fifth edition of Performance Studies : An Introduction. For this new edition, I have to take into account COVID, the war in Ukraine, global warming, and all that. That's the only book of mine that's had more than one edition, so I'm very happy about it. I'm also proud of the book called Between Theatre and Anthropology, and of Performance Theory. Of course I like all my books, but those are special books. I think they pointed the way, they were important milestones in the birth of performance studies as they are today. And also I think one of the things that I have done well is being both a scholar and an artist, both at a high level. Grotowski wrote – or rather said and then published – an enormous amount, but it wasn't so much scholarship, it was his ideas about life and performance process ; and there are great scholars like Turner and Roy Rappaport and others who have written about ritual, but they didn't do artistic work. If I never had written a book, people would still remember some of my theatre productions ; and if I never did a theatre production, people would remember some of my writing. But I did both – or I still do both !

S. L. Indeed. One last question comes to my mind while listening to you : are you currently preparing a new performance ?

R. S. *Before the pandemic, I worked for five or six months on a project called Dark Yes, which combined Joseph Conrad's Heart of Darkness and Molly Bloom's soliloquy in James Joyce's Ulysses, but I don't know if I'll ever be able to do it. In 2023 I will re-stage Three Sisters at the University of Florida : they want me to restage the performance as I did it – and I did it in four different production styles. I'm looking forward to doing that : it's the first time I will restage a performance of mine. Dionysus has been redone several times, but I have never been involved in it. And I'm also working on an exhibition and a book about the Ramlila of Ramnagar, which is an Indian 31-day performance. So these are things that I'm currently involved with. And of course I continue editing TDR. I've been editor of TDR, on and off, since 1962 : what other scholarly journal has had an editor for fifty-five years, and is still the number one theatre journal in the*

world ? And it's not an old man's journal, it's alive and still growing : there's TDR Arabic which is about to come out, which will be the north-African version of TDR, as well as TDR China. I feel that's a great accomplishment too. And I talk to people like you !

S. L. And I'm very grateful for that !

R. S. *No, no, you ask very good questions, so I enjoyed myself ! Good luck with your writing then, Samuel, and if you have more stuff that you need to know, don't hesitate to contact me. À bientôt then !*

S. L. Au revoir !

BIBLIOGRAPHIE

I – CONSTELLATION DE JERZY GROTOWSKI, DU THÉÂTRE LABORATOIRE ET DE SES HÉRITIERS

Les ouvrages et articles de et autour de Grotowski écrits en polonais ne nous ayant été accessibles que *via* leurs citations traduites en français, en italien ou en anglais dans d'autres ouvrages, nous avons choisi de ne mentionner dans cette bibliographie que les ouvrages qui les citaient. Par ailleurs, de très nombreux articles de Grotowski et de ses collaborateurs ont été reproduits – parfois dans différentes versions et traductions – dans des ouvrages de recherche, des revues, des recueils et des anthologies, notamment *Vers un Théâtre pauvre* et *The Grotowski Sourcebook* : par souci de lisibilité, nous avons choisi de ne pas mentionner ces articles qui figuraient dans des ouvrages déjà cités. Les variations significatives entre les différentes versions ont été signalées et étudiées, lorsque c'était nécessaire, dans le corps de la thèse.

A. LIVRES ET OUVRAGES IMPRIMÉS

A.A.V.V., *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski – Workcenter of Jerzy Grotowski*, brochure éditée par le Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1987.

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.

ALLAIN Paul, *Gardzienice: Polish Theatre in Transition [Gardzienice : Le théâtre polonais en transition]*, Routledge, Londres et New York, 1998.

ALLAIN Paul, *Grotowski's Empty Room [La Chambre vide de Grotowski]*, Seagull Books, Londres – New York – Calcutta 2009.

ALLAIN Paul, BANU Georges, BROOK Peter *et al.* (éds.), *With Grotowski : Theatre Is Just a Form*

- [Avec Grotowski : *Le théâtre est seulement une forme*], Institut Grotowski, Wrocław, 2009.
- ALLAIN Paul, ZIÓLKOWSKI Grzegorz (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.
- ALLI Antero, *State of Emergence : Experiments in Group Ritual Dynamics [État d'émergence : Expériences sur la dynamique des rituels de groupe]*, Original Falcon Press, Tempe, 2020.
- ATTISANI Antonio, *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.
- ATTISANI Antonio, BIAGINI Mario (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.
- ATTISANI Antonio, BIAGINI Mario (éds.), *Opere e sentieri [Oeuvres et Sentiers]*, vol. II, *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998 [Jerzy Grotowski. Textes 1968-1998]*, Bulzoni Editore, Rome, 2007.
- ATTISANI Antonio, BIAGINI Mario (éds.), *Opere e sentieri [Oeuvres et Sentiers]*, vol. III, *Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo [Réflexions et témoignages sur l'art comme véhicule]*, Bulzoni Editore, Rome, 2008.
- ATTISANI Antonio (éd.), *Jerzy Grotowski. L'Eredità vivente [Jerzy Grotowski. L'Héritage vivant]*, Accademia University Press, Turin, 2012.
- BANU Georges (dir.), *Ryszard Cieślak, acteur-emblème des années soixante*, Actes Sud, Paris, 1992.
- BANU Georges (dir.), *De la parole aux chants*, Actes Sud, Académie Expérimentale des Théâtres, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Arles, 1995.
- BANU Georges, TRIAU Christophe (dirs.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabilly*, 2001.
- BARBA Eugenio, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca [À la Recherche du théâtre perdu. Une proposition de l'avant-garde polonaise]*, Marsilio Editori, Padoue, 1965.
- BARBA Eugenio, DESCHAMPS-PRIA Éliane (trad.), *La Terre de cendres et de diamants : Mon apprentissage en Pologne, suivi de 26 lettres de Jerzy Grotowski à Eugenio Barba*, L'Entretemps, Saussan, 2000.

- BIAGINI Mario, WOLFORD Lisa (éds.), *Doorways: Performing as a Vehicle at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Portes d'entrée : La performance comme véhicule au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards]*, Seagull Books, Londres, 2007.
- BORIE Monique, *Mythe et Théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?...*, Publications de la Sorbonne, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1981.
- BROOK Peter, *Avec Grotowski*, Actes Sud, Arles, 2009.
- CAMPO Giuliano, MOLIK Zygmunt, *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, Abingdon et New York, 2010.
- CHAIKIN Joseph, *The Presence of the Actor [La Présence de l'acteur]*, Theatre Communications Group, New York, 1972.
- CHRISTOF Catharine, *Rethinking Religion in the Theatre of Grotowski [Repenser la Religion dans le théâtre de Grotowski]*, Routledge, New York, 2017.
- CIOFFI Kathleen (éd.), *Mime Journal*, vol. 25, *Grotowski and his Legacy in Poland [Grotowski et son héritage en Pologne]*, janvier 2014.
- CROYDEN Margaret, *In the Shadow of the Flame : Three Journeys [À l'ombre de la flamme : Trois voyages]*, Continuum, New York, 1993.
- CUESTA Jairo, SLOWIAK James, *Jerzy Grotowski*, Routledge, Londres et New York, 2007.
- CYNKUTIS Zbigniew, ALLAIN Paul (éd.), TYABJI Khalid (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.
- DE MARINIS Marco (éd.), *Intorno a Grotowski [À propos de Grotowski]*, numéro spécial de *Culture Teatralli*, n°9 (Automne, 2003).
- FLASZEN Ludwik, *Le Chirographe*, Éditions La Découverte, Paris, 1990.
- FLASZEN Ludwik, *Grotowski et compagnie*, L'Entretemps, Laverune, 2015.
- FLASZEN Ludwik, DE BRESSON Thierry (éd.), VEAUX Erik (trad.), *Kaddish : « Gente Iudaeus, natione Poloneus [Juif d'origine, de nation polonaise] »*, plaquette imprimée à circulation restreinte, contenant des textes inédits de Ludwik Flaszen, assemblée par Thierry de Bresson à l'occasion d'une cérémonie d'hommage à Ludwik Flaszen, Paris, novembre 2021.

FRET Jaroslaw, MASŁOWSKI Michel (dir.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2013.

GAUTHARD Nathalie, MAGNAT Virginie (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.

GREGORY André, SHAWN Wallace, *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.

GROTOWSKI Jerzy, *Towards a Poor Theatre [Vers un Théâtre pauvre]*, Routledge, New York, 2002 [Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968].

GROTOWSKI Jerzy, *Jour Saint et autres textes*, Gallimard, Paris, 1973.

GROTOWSKI Jerzy, LEVENSON Claude B. (trad.), *Vers un Théâtre pauvre*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1971.

GROTOWSKI Jerzy, TINTI Luisa, *Tecniche originarie dell'attore [Les techniques originelles de l'acteur]*, transcription partielle en italien par Luisa 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.

GROTOWSKI Jerzy, *Lo que fue [Ce qui fut]*, Separata Gestus, Ministerio de Cultura, Colombia, 2002.

GROTOWSKI Jerzy, *Holiday e Teatro delle Fonti [Holiday et Théâtre des Sources]*, La Casa Usher, Florence, 2005.

GROTOWSKI Jerzy, FLASZEN Ludwik, MOLINARI Renata, POLLASTRELLI Carla (éds. et trads.), *Il Teatr Laboratorio 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.

GROTOWSKI Jerzy, POLLASTRELLI Carla (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.

GROTOWSKI Jerzy, POLLASTRELLI Carla (trad.), *Grotowski : Testi 1954-1998 [Grotowski : Textes 1954-1998]*, vol. II, *Il Teatro povero (1965-1969) [Le Théâtre pauvre (1965-1969)]*, La Casa Usher, Florence, 2015.

GROTOWSKI Jerzy, POLLASTRELLI Carla (trad.), *Grotowski : Testi 1954-1998 [Grotowski : Textes 1954-1998]*, vol. III, *Oltre il teatro (1970-1984) [Au-delà du théâtre (1970-1984)]*, La Casa Usher, Florence, 2016.

GROTOWSKI Jerzy, POLLASTRELLI Carla (trad.), *Grotowski : Testi 1954-1998 [Grotowski : Textes 1954-1998]*, vol. IV, *L'Arte come veicolo (1984-1998) [L'Art comme véhicule (1984-1998)]*, La Casa Usher, Florence, 2016.

HODGE Alison, STANIEWSKI Włodzimierz, *Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice [Territoires cachés : Le Théâtre de Gardzienice]*, Routledge, Londres et New York, 2004.

JACQUOT Jean (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.

KAHN François, *Le Jardin : Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, Accademia University Press, Turin, 2016.

KOLANKIEWICZ Leszek (éd.), TABORSKI Bolesław (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.

KUMIEGA Jennifer, *The Theatre of Grotowski [Le Théâtre de Grotowski]*, Methuen, Londres et New York, 1987 [1985].

KOTT Jan, *The Theater of Essence and Other Essays [Le Théâtre de l'essence et autres essais]*, Northwestern University Press, Evanston, 1984.

LACASCADE Éric, *Au Cœur du réel*, Actes Sud, Arles, 2017.

LASTER Dominika, *Grotowski's Bridge Made of Memory [Le Pont fait de mémoire de Grotowski]*, Seagull Books, Calcutta, 2016.

LUPO Stéphanie, *Anatoli Vassiliev. Au Cœur de la pédagogie théâtrale : Rigueur et anarchie*, L'Entretemps, Lavérune, 2006.

MAGNAT Virginie, *Grotowski, Women, and Contemporary Performance : Meetings with Remarkable Women [Grotowski, les femmes et la performance contemporaine : Rencontres avec des femmes remarquables]*, Routledge, Abingdon et New York, 2015.

MOLINARI Renata, *Diario dal Teatro delle Fonti :Polonia 1980 [Journal du Théâtre des Sources :*

Pologne 1980], La Casa Usher, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2006.

NAJAFI ARDABILI Masoud, KOCUR Mirosław (éd.), *Grotowski in Iran [Grotowski en Iran]*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Berlin, 2019.

NÚÑEZ Nicolás, FITZSIMONS Ronan J. (trad.), *Anthropocosmic Theatre: Rite in the Dynamics of Theatre [Le Théâtre anthropocosmique : Le rite dans la dynamique du théâtre]*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.

OSIŃSKI Zbigniew, *Jerzy Grotowski e il suo Laboratorio : Dagli spettacoli a l'Arte come veicolo [Jerzy Grotowski et son Laboratoire : Des spectacles à l'Art comme véhicule]*, Bulzoni Editore, Rome, 2011.

OSIŃSKI Zbigniew, *Jerzy Grotowski's Journeys to the East : History, Philosophy & Economics [Les Voyages à l'Est de Jerzy Grotowski : Histoire, philosophie et économie]*, Routledge, Londres et New York, 2014.

PAAVOLAINEN Teemu, *Theatre/Ecology/Cognition : Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold [Théâtre/écologie/cognition : Théorisation de l'interaction performeur-objet chez Grotowski, Kantor et Meyerhold]*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.

QUADRI Franco (éd.), *Sipario*, n°208-209, *Teatro Polacco [Le Théâtre polonais]*, Milan, 1963. Numéro spécial en réalité édité de manière anonyme par Eugenio Barba.

RICHARDS Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions, with preface and the essay « From the Theatre Company to Art as Vehicle » by Jerzy Grotowski [Travailler avec Grotowski sur les actions physiques, avec une préface et l'essai « De la compagnie théâtrale à l'Art comme véhicule » de Jerzy Grotowski*, Routledge, Londres et New York, 1995. Traduction française : RICHARDS Thomas, MOOS Michel A. (trad.), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques. Préface et essai de Jerzy Grotowski*, Actes Sud, Arles, 1995.

RICHARDS Thomas, WOLFORD Lisa, *The Edge-Point of Performance [Le Point limite de la performance]*, Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera 1997.

RICHARDS Thomas, PRALON Adélaïde (trad.), *Au Cœur d'une pratique. The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, préface d'André Gregory, Actes Sud, Arles, 2015.

ROMANSKA Magda, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class [Le Théâtre post-traumatique de Grotowski et Kantor : Histoire et holocauste dans Akropolis et La Classe morte]*, Anthem Press, Londres, 2012.

SALATA Kris, WOLFORD Lisa (éds.), *TDR*, vol. 52, n°2, *Special Issue: Re-Reading Grotowski [Numéro spécial : Relire Grotowski]*, Été 2008.

SALATA Kris, *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.

SALATA Kris, *Acting after Grotowski: Theatre's Carnal Prayer [Jouer après Grotowski : La prière charnelle du théâtre]*, Routledge, Londres et New York, 2020.

SCHECHNER Richard, WOLFORD Lisa (éds.), *The Grotowski Sourcebook [Le Livre de référence sur Grotowski]*, Routledge, Londres et New York, 1997.

SCHINO Mirella, *Il crocevia del Ponte d'Era : storie e voci di una generazione teatrale, 1974-1995 [Le Carrefour de Pontedera {du Pont des Ères} : histoires et voix d'une génération théâtrale, 1974-1995]*, Bulzoni Editore, Rome, 1996.

SCHINO Mirella, *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.

TEMKINE Raymonde, *Grotowski*, La Cité, Lausanne, 1968.

VACIS Gabriele, *Awareness : Dieci giorni con Jerzy Grotowski [Awareness : Dix jours avec Jerzy Grotowski]*, BUR, Milan, 2002.

WANGH Stephen, *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.

WOLFORD Lisa, *Grotowski's Objective Drama Research [La Recherche de Grotowski dans le projet Objective Drama]*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996.

ZARRILI Philip, *(Toward) A Phenomenology of Acting [(Vers) Une Phénoménologie du jeu d'acteur]*, Routledge, Londres et New York, 2019.

B. ARTICLES DE REVUES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

A.A.V.V., « Grotowski Invades Czechoslovakia! [Grotowski envahit la Tchécoslovaquie !] », *TDR*, vol. 13, n°2, (Hiver, 1968), p. 27.

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. 1-24.

AHRNE Marianne, GROTOWSKI Jerzy, « Intervista di Marianne Ahrne (Pontedera 1992) [Entretien avec Marianne Ahrne (Pontedera, 1992)] », *Teatro e Storia*, anno XIII, vol. 20-21, annales de 1998-1999, p. 429-434.

ALEXANDER Bobby C., « 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. 62-83.

ALLAIN Paul, « 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.

ALLAIN Paul, « After Grotowski – The Next Generation [Après Grotowski – La nouvelle génération] », *New Theatre Quarterly*, vol. 18, n°1, février 2002, p. 59–65.

ALLAIN Paul, « Grotowski's Ghosts [Les fantômes de Grotowski] », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, n°1, p. 46-58.

ATTISANI Antonio, DUNKELBERG Kermit, KOLANKIEWICZ Leszek *et al.*, « Re-Reading “Re-Reading Grotowski” [Relire “Re-Reading Grotowski”] », *TDR*, vol. 53, n°2 (Été, 2009), p. 12-15.

ATTISANI Antonio, WEIR Mark (trad.), « 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] », *Active Archive Essays – Acting Archives Review Supplement*, n°8, avril 2011, p. 1-18.

BAKER-WHITE Robert, « Artaud's Legacy in the Collectivist Avant-Garde : Community and Representation in Works by Grotowski, Chaikin, and Schechner [L'héritage d'Artaud dans l'avant-garde collectiviste : communauté et représentation dans les œuvres de Grotowski, Chaikin et Schechner] », PLUNKA Gene A., DICKINSON Fairleigh (éd.), *Antonin Artaud and the Modern Theater [Antonin Artaud et le théâtre moderne]*, University Press, Londres et Toronto, 1994, p. 199-221.

BANU Georges, « Grotowski à l'académie de Pontedera » *Art Press*, n°114, mai 1987, p. 40-41.

BARBA Eugenio, « Lettera a Grotowski [Lettre à Grotowski] », *Teatro e Storia*, anno XIII, vol. 20-21, annales de 1998-1999, p. 445-446.

BARBA Eugenio, FLASZEN Ludwik, SANZENBACH Simone (trad.), « A Theatre of Magic and Sacrilege [Un théâtre magique et sacrilège] », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 166-189.

BARBA Eugenio, SANZENBACH Simone (trad.) « Theatre Laboratory 13 Rzędów [Le Théâtre Laboratoire des 13 Rangs] », *TDR*, vol. 9, n°3 (Printemps, 1965), p. 153-165.

BARBA Eugenio, SCHECHNER Richard (trad.), « Doctor Faustus in Poland [Le Docteur Faust en Pologne] », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964), p. 120-133.

BAUMRIN Seth, « Ketmanship in Opole : Jerzy Grotowski and the Price of Artistic Freedom [Le “ketmanship” à Opole : Jerzy Grotowski et le prix de la liberté artistique] », *TDR*, vol. 53, n°4 (Automne, 2009), p. 49-78.

BIAGINI Mario, « 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.

BIAGINI Mario, FRANCOBANDERA Renzi, « 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/>

BIAGINI Mario, RICHARDS Thomas, TEMKINE Raymonde, « Une continuité assurée ... Entretien avec Thomas Richards et Mario Biagini », *CDN de Normandie, Comédie de Caen*, Programme du Centre Dramatique National de Normandie, avril-mai-juin 2000.

BIAGINI Mario, RICHARDS Thomas, « With and After Grotowski [Avec et après Grotowski] », *New Theatre Quarterly*, vol. 25, n°4, novembre 2009, p. 336-359.

BLOŃSKI Jan, « Grotowski and his Laboratory Theatre [Grotowski et son Théâtre Laboratoire] », *Dialog*, édition spéciale en anglais, 1970, p. 142-150.

BORIE Monique, « Grotowski et la formation comme quête », GOURDON Anne-Marie (éd.), *Les Voies de la création théâtrale*, vol. IX, *La Formation du comédien*, CNRS, Paris, 1981, p. 63-78.

BORIE Monique, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », *Études Théâtrales*, n°47-48, 2010, p. 55-65.

BOTTOMS Stephen J., « Poor Theater: A Series of Simulacra (review) [Théâtre Pauvre : Une série de simulacres (critique)] », *Theatre Journal*, vol. 56, n°4, décembre 2004, p. 693-695.

- BRAUN Kazimierz, « Where is Grotowski ? [Où est Grotowski?] », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 226-240.
- BURZYŃSKI Tadeusz, « Grotowski's Exit from Theatre [La sortie du théâtre de Grotowski] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°7, 1975, p. 15-16.
- BURZYŃSKI Tadeusz, « University of Research [L'Université de Recherche] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°11-12, 1975, p. 49-54.
- BURZYŃSKI Tadeusz, « 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.
- BURZYŃSKI Tadeusz, GROTOWSKI Jerzy, « Jerzy Grotowski on the Theatre of Sources [Jerzy Grotowski à propos du Théâtre des Sources] », *The Theatre in Poland / Le théâtre en Pologne*, n°11, 1979, p. 24.
- BURZYŃSKI Tadeusz, « 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.
- CAMPO Giuliano, « Storia del Gruppo Internazionale l'Avventura (1982-1985) [Histoire du Groupe International l'Avventura] », *Teatro e Storia*, anno XVI, n°3, 2001, p. 369-400.
- CAMPOS DE ALMEIDA Karina, OLINTO Lidia, « Grotowski e a Política [Grotowski et la politique] », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 8, n°1, Porto Alegre, janvier-mars 2019, consulté le 24/08/2022 : <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266072164>
- CIEŚLAK Ryszard, FLASZEN Ludwik, MIRECKA Rena, MOLIĆ Zygmunt, « Teatr Laboratorium Has Decided to Break Up [Le Théâtre Laboratoire a décidé de se séparer] », *TDR*, vol. 30, n°3 (Automne, 1986), p. 200.
- CIOFFI Kathleen, « 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.
- CIOFFI Kathleen, « Grotowski's Anniversary, Grotowski's Legacy [L'anniversaire de Grotowski, l'héritage de Grotowski] », *Theater*, vol. 40, n°2, 2010, p. 121-132.
- COPFERMANN Émile, PLANCHON Roger, « Conversations avec Roger Planchon », *Les Lettres Françaises*, 12-18 janvier 1967, p. 16-17.
- CROYDEN Margaret, « New Theatre Rule: No Watching Allowed [Nouvelle règle du théâtre : Interdiction de regarder] », *Vogue*, décembre 1975, p. 196-197.

CROYDEN Margaret, « Images that Recall the Polish Past [Des images qui rappellent le passé polonais] », *New York Times*, 9 mai 1982, p. 4.

CROYDEN Margaret, « Jerzy Grotowski : The Experiment Continues [Jerzy Grotowski : L'expérience continue] », *American Theatre*, vol. 9, n°5, septembre 1992, p. 42-43.

CROYDEN Margaret, GROTOWSKI Jerzy, « Notes From the Temple : A Grotowski Seminar [Notes du temple : Un séminaire de Grotowski] », *TDR*, vol. 14, n°1 (Automne, 1969), p. 178-183.

CRUCIANI Fabrizio, « Di fronte al testo testimonianza [Faire face au texte du témoignage] », *Teatro e Storia*, anno III, n°5, octobre 1998, p. 281-286.

DE MARINIS Marco, « Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento [Refaire le corps. Travail personnel et recherche sur les actions physiques dans et hors du théâtre du vingtième siècle] », *Teatro e Storia*, vol. 19, annales de 1997, p. 161-182.

DE MARINIS Marco, « Grotowski e il segreto del Novecento teatrale [Grotowski et le secret du vingtième siècle théâtral] », *Culture Teatrali*, n° 5 (Automne, 2001), p. 7-21.

DE ZUVILLAGA Javier Navarro, « The Disintegration of Theatrical Space. Mobile Theatre [La Désintégration de l'espace théâtral. Le théâtre mobile] », *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, n°4, 1976, p. 24-31.

DUMUR Guy, « Les Exercices de Grotowski », *Le Nouvel Observateur*, 29 juin 1966, p. 33.

FÉRAL Josette, « Jerzy Grotowski. Une leçon magistrale au Collège de France », *Du Théâtre*, n°20 (Printemps, 1998), p. 25-28.

FILIPOWICZ Halina, « Expedition into Culture: The Gardzienice (Poland) [Expédition dans la culture : Le groupe Gardzienice (Pologne)] », *TDR*, vol. 27, n°1 (Printemps, 1983), p. 54-71.

FINDLAY Robert, « Grotowski's "Cultural Explorations Bordering on Art, Especially Theatre" [Les "Explorations culturelles à la limite de l'art, en particulier du théâtre" de Grotowski] », *Theatre Journal*, vol. 32, n°3, octobre 1980, p. 349-356.

FINDLAY Robert, « Grotowski's *Akropolis*: A Retrospective [L'*Akropolis* de Grotowski : Une rétrospective] », *Modern Drama*, vol. 27, n°1, mars 1984, p. 1-20.

FINDLAY Robert, « Grotowski at Fifty-Nine: The Ten-Day Conference at Irvine (August 1992) and the Six-Day Mini-Course at NYU (February 1993) [Grotowski à cinquante-neuf ans : La conférence de dix jours à Irvine (août 1992) et le mini-cours de six jours à NYU (février 1993)] », *Slavic and*

East European Performance, vol. 13, n°2 (Été, 1993), p. 23-30.

FOWLER Richard, « The Four Theatres of Jerzy Grotowski: an Introductory Assessment [Les quatre théâtres de Jerzy Grotowski : une évaluation introductive] », *New Theatre Quarterly*, vol. 1, n°2, mai 1985, p. 173-178.

FLASZEN Ludwik, FORSYTHE Eric, « Conversations with Ludwik Flaszen », *Educational Theatre Journal*, vol. 30, n°3, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 301-328.

GAUTHARD Nathalie, « 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>

GAWLIK Jan Pawel, « Grotowski and the Poor Theatre [Grotowski et le théâtre pauvre] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°12, 1968, p. 17.

GEROULD Daniel, « Jerzy Grotowski's Theatrical and Paratheatrical Activities as Cosmic Drama: Roots and Continuities in the Polish Romantic Tradition [Les activités théâtrales et parathéâtrales de Jerzy Grotowski en tant que drame cosmique : Racines et continuités dans la tradition romantique polonaise] », *World Literature Today*, vol. 54, n°3 (Été, 1980), p. 381-383.

GODARD Colette, « Grotowski à Paris. Après l'expérience américaine », *Le Monde*, 18 octobre 1973, p. 29.

GODARD Colette, « Mort de Jerzy Grotowski. Toutes les richesses d'un théâtre pauvre », *Le Monde*, 17 janvier 1999.

GODARD Colette, GROTOWSKI Jerzy, « 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.

GROTOWSKI Jerzy, « Vers un Théâtre Pauvre », *Cahiers Renaud-Barrault*, mai 1966, p. 52-65.

GROTOWSKI Jerzy, « Au delà de l'art dramatique », *Les Nouvelles Littéraires*, 10 octobre 1968, p. 13.

GROTOWSKI Jerzy, « Letter From Grotowski concerning the Laboratory Theatre [Lettre de Grotowski concernant le Théâtre Laboratoire] », document ronéotypé inclus dans les programmes de salle 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, consulté le 15/08/2022 : <https://levyarchive.bam.org/Detail/objects/5222/overlay/1>

GROTOWSKI Jerzy, « Un inédit de Jerzy Grotowski – L'obscénité au théâtre », *La Quinzaine Littéraire*, vol. 1, n°101, 15 septembre 1970, p. 26-28.

GROTOWSKI Jerzy, « La Voix », *Le Théâtre*, n°1, 1971, p. 87-131.

GROTOWSKI Jerzy, « Les Exercices », *Action Culturelle du Sud-Est*, supplément au n°6, 1971, p. 13-23.

GROTOWSKI Jerzy, « Meeting with Grotowski [Rencontre avec Grotowski] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°7, 1972, p. 8-10.

GROTOWSKI Jerzy, « How one could live [Comment vivre] », *The theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°4-5, 1975, p. 33-34.

GROTOWSKI Jerzy, « C'était une sorte de volcan », DE PANAFIEU Bruno (éd.), *Georges Ivanovitch Gurdjieff, L'Âge d'Homme*, Paris, 1992, p. 98-115.

GROTOWSKI Jerzy, « Anthropologie Théâtrale. Résumé des cours et travaux », *Annuaire du Collège de France 1996-1997*, 97ème année, Paris, p. 635-641.

GROTOWSKI Jerzy, « Anthropologie Théâtrale. Résumé des cours et travaux », *Annuaire du Collège de France 1997-1998*, 98ème année, Paris, p. 645-650.

GROTOWSKI Jerzy, BIAGINI Mario (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. 11-12.

GROTOWSKI Jerzy, QUADRI Franco, « 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. 109-112.

GROTOWSKI Jerzy, RAIMONDO Mario, « Intervista di Mario Raimondo (Holstebro – Primavera 1975) [Entretien avec Mario Raimondo (Holstebro – Printemps 1975)] », *Teatro e Storia*, anno XIII, vol. 20-21, annales de 1998-1999, p. 421-429.

GROTOWSKI Jerzy, SALATA Kris (trad.), « Reply to Stanislavsky [Réponse à Stanislavski] », *TDR*, vol. 52, n°2 (Été, 2008), p. 31-39.

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

GROTOWSKI Jerzy, THIBAUDAT Jean-Pierre, « 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-travailmene-par-stanislavski-jerzy-grotowski-va-plus-loin-et-souha_137676/

GROTOWSKI Jerzy, VOLLI Ugo, « Jerzy Grotowski : vent'anni di attività [Jerzy Grotowski : vingt ans d'activité] », *Sipario*, n°104, 1980, p. 33-41.

GUSSOW Mel, « 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 Chengzhou, « Theatre as “An Encounter” : Grotowski's Cosmopolitanism in the Cold War Era [Le théâtre comme “rencontre” : Le cosmopolitisme de Grotowski à l'époque de la guerre froide] », *European Review*, vol. 28, n°1, p. 76-89.

KŁOSSOWICZ Jan, « Grotowski in Poland [Grotowski en Pologne] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°5, 1971, p. 3-10.

KŁOSSOWICZ Jan, « The Theatre Reform in Poland [La réforme théâtrale en Pologne] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°3, 1975, p. 24-25.

KOLANKIEWICZ Leszek, KACZMAREK Olga (trad.), « Grotowski in a Maze of Haitian Narration [Grotowski dans le labyrinthe de la narration haïtienne] », *TDR*, vol. 56, n°3 (Automne, 2012), p. 131-140.

KOSIŃSKI Dariusz, « Teatr ZAR: Theatre Out of Death [Teatr ZAR : Un théâtre de la mort] », *TDR*, vol. 64, n°1 (Printemps, 2020), p. 62-87.

KUSTOW Michael, « Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum », *Encore*, octobre 1963, p. 9–14.

LASTER Dominika, « 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. 211-229.

LAVY Jennifer, « Theoretical Foundations of Grotowski's Total Act, Via Negativa, and Conjunctio Oppositorum [Les fondations théoriques de l'acte total, de la *via negativa*, et de la *conjunctio oppositorum* de Grotowski] », *The Journal of Religion and Theatre*, vol. 4, n°2, 2005, p. 175-188.

LIN Wen-Ling, « 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.

MAGNAT Virginie, « Cette vie n'est pas suffisante : De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski », *Théâtre/Public*, n°153, *Jerzy Grotowski-Konstantin Stanislavski : Théâtres de ville et compagnies théâtrales*, mai-juin 2000, p. 4-19.

MAGNAT Virginie, « Theatricality From the Performative Perspective [La théâtralité du point de vue de la performance] », *SubStance*, vol. 31, n°2/3, *Theatricality*, 2002, p. 147-166.

MAGNAT Virginie, « 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. 213-227.

MARCHIORI Nicoletta, « 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.

MARS Louis, « La possession rituelle en Haïti », *Revue de Psychologie des Peuples*, 17ème année, n°1, 1962, p. 6-22.

MASŁOWSKI Michel, « Le geste, le symbole et les rites du théâtre romantique polonais », *Revue des études slaves*, t. 55, n°2, 1983, p. 353-358.

MASŁOWSKI Michel, « Les recherches rituelles dans le théâtre polonais », *Ligeia*, 2008/2, n°85-88, p. 161-169.

MENNEN Richard « Grotowski's Paratheatrical Projects [Les projets parathéâtraux de Grotowski] », *TDR*, vol. 19, n°4, décembre 1975, p. 58-69.

MIDDLETON Deborah K., « 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.

MIRECKA Rena, « È una questione d'amore [C'est une question d'amour] », *Culture Teatralli*, n°1, automne 1999, p. 109-112.

MYERS Lars, « Postscript in New York: Grotowski after Grotowski [Post-scriptum à New York : Grotowski après Grotowski] », *Slavic and East European Performance*, vol. 20, n°2 (Été, 2000), p. 43-47.

NASCIMENTO Cláudia Tatinge, « Calls for Remembrance: At Work with Traditional Chants [Appels à

se souvenir : Travailler sur les chants traditionnels] », *Theatre Research International*, vol. 33, n°2, juillet 2008, p. 145-160.

NASCIMENTO Cláudia Tatinge, « 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.

OSIŃSKI Zbigniew, « Twenty years of Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre [Vingt ans du Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n° 5, 1980, p. 7-9.

OSIŃSKI Zbigniew, FABBRI Marina (trad.), « La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio [La tradition de la Reduta chez Grotowski et au Théâtre Laboratoire] », *Teatro e Storia*, anno V, vol. 9, n°2, octobre 1990, p. 259-300.

OSIŃSKI Zbigniew, FALTELLI Clelia (trad.), « Il Centro di Studi Grotowskiani e di Ricerca culturale e teatrale [Le Centre d'étude de l'œuvre de Jerzy Grotowski et de recherches culturelles et théâtrales] », *Teatro e Storia*, anno XI, vol. 18, annales de 1996, p 391-397.

OSTROWSKA Joanna, CYNKUTIS Jolestic (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. 186-191.

OUAKNINE Serge, « Techniques et esthétiques d'une création chez Grotowski », *Théâtre et Université*, n°12, 1968, p. 3-40.

OUAKNINE Serge, « Grotowski : un passage vers la lumière », *Jeu*, n°90, 1999, p. 9-13.

PELAGALLI Paola, « Configurations du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », *L'Ethnographie : Création, pratiques, publics*, n°3-4, 26 octobre 2020, consulté le 06/09/2022 : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=659>

PELAGALLI Paola, « Les enjeux thérapeutiques du mythe dans le théâtre de Jerzy Grotowski », CHANTRAINE Braillon Cécile, DUBATTI Jorge (dirs.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Éditions des archives contemporaines, 2022, p. 263-278.

PERRELLI Franco, « Un'arte verticale. Grotowski: gli ultimi anni [Un art vertical. Grotowski : les dernières années] », *Il Castello di Elsinore*, vol. 58, 2008, p. 49-71.

PERRELLI Franco, « Grotowski's First Tour Abroad: *The Constant Prince* in Scandinavia [La première tournée à l'étranger de Grotowski : *Le Prince constant* en Scandinavie] », *New Theatre*

Quarterly, vol. 26, n°4, novembre 2010, p. 307-318.

PESLIN Daniela, « Jerzy Grotowski au Théâtre des Nations », *Le Théâtre des Nations : Une aventure théâtrale à redécouvrir*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 282-304.

PILIKIAN Hovhannes I., « Grotowski: Seen From Poland [Grotowski : vu de Pologne] », *Drama: The Quarterly Theatre Review*, n° 95 (Hiver, 1969), p. 61-63.

POLLASTRELLI Carla, « Dieci anni del Workcenter of Jerzy Grotowski a Pontedera [Les dix ans du Workcenter of Jerzy Grotowski à Pontedera] », *Pontedera Teatro – 20 anni*, Pontedera, 1996, p. 3.

POLLASTRELLI Carla, SHEVTSOVA Maria, « “Art as Vehicle” : Grotowski in Pontedera [“L'Art comme véhicule” : Grotowski à Pontedera] », *New Theatre Quarterly*, vol. 25, n°4, novembre 2009, p. 333-335.

PUNZO Armando, SCHINO Mirella, « L'Avventura. In ricordo : Una lettera [L'Avventura. Pour mémoire : Une lettre] », *Teatro e Storia*, n°41, 2020, p. 169-187.

PUZYNA Konstanty, CONRAD Jacob (trad.), « Grotowski and Polish Romantic Drama [Grotowski et le Théâtre romantique polonais] », *Theatre Three*, n°4 (Printemps, 1988), p. 45–50.

RICHARDS Thomas, « Zero Budget Festival Program [Programme du Festival à Zéro Budget] », *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Wrocław, 26 octobre 2009, p. 1-18.

RICHARDS Thomas, « 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.

RICHARDS Thomas, SACHAROW Larry, « Work on the songs is like a research into oneself [Le travail sur les chants est comme une recherche en soi-même] », *The New York Times*, 20 août 2000, p. 8.

RONEN Dan, « A Workshop with Ryszard Cieślak [Un stage avec Ryszard Cieślak] », *TDR*, vol. 22, n°4, décembre 1978, p. 67-76.

RUFFINI Franco, « Precisione e corpo-mente. Sul valore del teatro [Précision et corps-esprit. Sur la valeur du théâtre] », *Teatro e Storia*, anno VIII, n°2, octobre 1993, p. 209-239.

RUFFINI Franco, « La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski [La chambre vide. Une étude du livre de Jerzy Grotowski] », *Teatro e Storia*, anno XIII, vol. 20-21, annales de 1998-1999, p. 451-485.

SACHAROW Lawrence, « Students Get a Taste of Acting's Raw Power [Des étudiants goûtent à la puissance brute du jeu d'acteur] », *The New York Times*, 20 août 2000, p. 5-8.

SALATA Kris, « An Actor Proposes: Poetics of the Encounter at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards [Un Acteur propose : Poétique de la rencontre au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards] », MEDEROS SYSSOYEVA Kathryn, PROUDFIT Scott (éds.), *Collective Creation in Contemporary Performance [La Création collective dans la performance contemporaine]*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.

SALINO Brigitte, « Jerzy Grotowski bouleverse le rite du Collège de France », *Le Monde*, 26 mars 1997, p. 27.

SAUREL Renée, « À la recherche du théâtre perdu », *Les Temps Modernes*, n°233, octobre 1965, p. 754-763.

SCHECHNER Richard, « A Mentor With Wisdom And a Drive to Learn [A Mentor With Wisdom And a Drive to Learn [Un mentor plein de sagesse et passionné par l'apprentissage] », *The New York Times*, 31 janvier 1999, p. 10.

SCHECHNER Richard, « Jerzy Grotowski, 1933 – 1999. “I Do Not Put on a Play to Teach Others What I Already know” [Jerzy Grotowski, 1933 – 1999. “Je ne mets pas en scène une pièce pour apprendre à d'autres ce que je sais déjà”] », *TDR*, vol. 43, n°2 (Été, 1999), p. 5-8.

SHEVTSOVA Maria, « Stanislavsky to Grotowski: Actor to Performer/Doer [De Stanislavski à Grotowski : De l'acteur au Performer/Doer] », *New Theatre Quarterly*, vol. 30, n°4, novembre 2014, p. 333-340.

SEYMOUR Alan, « Revelations in Poland [Révélation en Pologne] », *Plays and Players*, octobre 1963, p. 33-34.

TAVIANI Ferdinando, « Commento a il “Performer” [Commentaire du “Performer”] », *Teatro e Storia*, anno III, n°5, octobre 1998, p. 259–272.

TEMKINE Raymonde, « Bientôt une biennale du théâtre d'avant-garde ? », *Combat*, 25 décembre 1962, p. 4.

TEMKINE Raymonde, « Jerzy Grotowski et son Théâtre-Laboratoire », *Pour l'Art*, n°89, Lausanne, mars-avril 1963, p. 36-39.

TEMKINE Raymonde, « Le théâtre psycho-dynamique de Jerzy Grotowski. Expérience de théâtre

total », *Les Lettres Nouvelles*, n°31, octobre 1963, p. 121-133.

TEMKINE Raymonde, « The Polish-French seminar on theatre at Royaumont [Le séminaire franco-polonais sur le théâtre à Royaumont] », *The Theatre in Poland / Le Théâtre en Pologne*, n°6, 1973, p. 5-6.

TEMKINE Raymonde, « Le Théâtre des Nations à Varsovie et Wrocław », *Europe*, n°10, 1975, p. 2-11.

TEMKINE Raymonde, « Jerzy Grotowski et Thomas Richards, son collaborateur essentiel », *Théâtre/Public*, n°127, janvier-février 1996, p. 81-82.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Grotowski : un véhicule du théâtre. Parution d'un livre témoin consacré à ce grand maître du jeu de l'acteur », *Libération*, 26 juillet 1995, consulté le 07/09/2022 : https://www.liberation.fr/culture/1995/07/26/grotowski-un-vehicule-du-theatreparution-d-un-livre-temoin-consacre-a-ce-grand-maitre-du-jeu-de-l-ac_137675/

THIBAUDAT Jean-Pierre, « 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-chairepour-son-entree-au-college-de-france-lecon-inaugurale-du-maitre-polona_199090/

WALDMANN Max, « *The Constant Prince – A Portfolio* [*Le Prince constant – Un portfolio*] », *TDR*, vol. 14, n°2 (Hiver, 1970), p. 164-177.

WARDLE Irving, « Big catch from Poland [Grosse prise de Pologne] », *The Times*, 24 août 1968, p. 18.

WARDLE Irving, « Polish Avant-Garde Stages Acropolis at Edinburgh Fete [L'Avant-garde polonaise monte *Akropolis* au Festival d'Édimbourg] », *The New York Times*, 24 août 1968, p. 24.

WINTERBOTTOM Jr. Philip, « Two Years before the Master [Deux ans auprès du Maître] », *TDR*, vol. 35, n°1 (Printemps, 1991), p. 140-154.

WOLFORD Lisa, « Re/Membering Home and Heritage : The New World Performance Laboratory [Se rappeler et incarner la maison et l'héritage : le New World Performance Laboratory] », *TDR*, vol. 38, n°3, 1994, p. 128-151.

WOLFORD Lisa, « Approaching Grotowski's Work-Without-Witness [Approche du travail-sans-témoins de Grotowski] », *Slavic and East European Performance*, vol. 15, n°3 (Automne, 1995), p. 16-25.

WOLFORD Lisa, « Seminal Teachings: the Grotowski Influence, a Reassessment [Enseignements fondamentaux : Une réévaluation de l'influence de Grotowski] », *Canadian Theatre Review*, n°88 (Automne, 1996), p. 38-43.

WOLFORD Lisa, « Grotowski's Art as Vehicle: the Invention of an Esoteric Tradition [L'Art comme véhicule de Grotowski : L'invention d'une tradition ésotérique] », *Performance Research*, vol. 3, n°3 (Hiver, 1998), p. 85-95.

WOŹNIAK Katarzyna, « Sulle tracce di Jerzy Grotowski : La tappa di Breslavia [Sur les traces de Jerzy Grotowski : L'étape de Wrocław], *Italica Wratislaviensia*, n°5, 2014, p. 221-234.

C. THÈSES ET MÉMOIRES

ALANIZ Sirlei, *Le Corps qui pense, l'esprit qui danse – L'Acteur dans sa quête de l'unité perdue*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction de Georges BANU, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2014.

BECHETTI Patrizia, *Anthropologie du performer : Parcours et pratiques de « l'art comme véhicule » auprès du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, thèse de doctorat en Ethnologie, sous la direction de Piergiorgio GIACCHÈ et Michael HOUSEMAN, Université Paris Nanterre, Università degli Studi di Perugia, 2011.

BOCKLER Jessica, *Theatre as Transformative Practice : A heuristic exploration of the psychosomatic dynamics of self-expressive Theatre practices [Le théâtre comme pratique transformatrice : Une exploration heuristique de la dynamique psychosomatique des pratiques théâtrales de l'expression de soi]*, thèse de doctorat en Philosophie, psychologie et religion, sous la direction de Noel SHEEHY, Liverpool John Moores University, 2011.

CHANG Chia-Feng, *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.

CHEN Fanfang, *La Quête de l'identité taiwanaise 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.

DUNKELBERG Kermit, *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.

FANTI Elena, *I passi magici di Don Juan. Carlos Castaneda e la tensegrità [Les Passes magiques de Don Juan. Carlos Castaneda et la tensegrité]*, thèse de doctorat en Sémiologie du spectacle, sous la direction de Marco DE MARINIS, Université de Bologne, 2003.

HEDAYATIFAR Kaveh, *Les apports des traditions performatives et musicales iraniennes au sein du processus de création de l'acteur*, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, sous la direction d'Isabelle STARKIER, Université Paris-Saclay, 2021.

MATSON Cole, *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]*, thèse de doctorat en Théologie, imagination et arts [Institute for Theology, Imagination and the Arts (ITIA)], sous la direction de Trevor HART, University of Saint Andrews, 2016.

NAZERAN Kiasa, *L'Acteur européen en quête de l'organicité au XXème siècle*, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art, sous la direction de Guy FREIXE, Université Bourgogne Franche-Comté, 2020.

PARFONDY Olivier, *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.

SONG Jong Hyuk, *In Search of the Performer's Way: The Work of Jerzy Grotowski From the Perspective of Daoism [À la recherche de la voie du performeur : L'Oeuvre de Jerzy Grotowski à la lumière du taoïsme]*, thèse de doctorat en Théâtre et performance, sous la direction de Robert Gordon, Goldsmiths, University of London, 2019.

D. RESSOURCES AUDIOVISUELLES

AHRNE Marianne (réal.), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski [Le Théâtre Laboratoire de*

Jerzy Grotowski], en collaboration avec Roberto Bacci et Ferdinando Taviani, Pontedera Teatro et RAI (Radiotelevisione Italiana), 1993.

BROCKWAY Merrill (réal. et prod.), *Jerzy Grotowski Interview : 1970 [Entretien avec Jerzy Grotowski : 1970]*, entretien avec Jerzy Grotowski mené par Margaret Croyden et traduit par Jacques Chwat, Columbia Broadcasting System (Creative Arts Television), 1970. Consulté le 07/09/2022 : <https://video.alexanderstreet.com/watch/jerzy-grotowski-interview-1970>

BROCKWAY Merrill (réal. et prod.), *Jerzy Grotowski Interview: 1973 [Entretien avec Jerzy Grotowski : 1973]*, entretien avec Jerzy Grotowski mené par Margaret Croyden et traduit par Jacques Chwat, Columbia Broadcasting System (Creative Arts Television), 1973. Consulté le 07/09/2022 : <https://video.alexanderstreet.com/watch/jerzy-grotowski-interview-1973>

CAMPO Giuliano (réal.), MOLIK Zygmunt, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work [Le Travail Voice and Body de Zygmunt Molik]*, DVD créé par Peter HULTON, Arts Archives, Routledge, Abingdon et New York, 2010.

ELSTER Mike (réal.), *Lettre d'Opole [Letter From Opole / List z Opola]*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa, Łódź, 1963.

GOLDMILOW Jill (réal.), GREGORY Mercedes (prod.), *With Jerzy Grotowski, Nieładówka 1980 [Avec Grotowski, Nieładówka 1980]*, The Manhattan Project, Atlas Theatre Company, Facets Video, 1980.

GOLDMILOW Jill (réal.), GREGORY Mercedes (prod.), *The Vigil [La Veillée]*, Atlas Theatre Company, Facets Video, 1981.

GREGORY Mercedes (réal. et prod.), *Art as Vehicle [L'Art comme véhicule]*, 1989. Film documentant *Downstairs Action*, réalisé au Workcenter of Jerzy Grotowski à Pontedera en 1989.

GROTOWSKI Jerzy, *Anthropologie théâtrale, Leçon Inaugurale, Théâtre des Bouffes du Nord*, enregistrement audio sur cassette de la Leçon Inaugurale de la chaire d'Anthropologie théâtrale du Collège de France, le 24 mars 1997, *Le livre qui parle*, Collection Collège de France, Villefranche du Périgord, 1998.

GROTOWSKI Jerzy, *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 (sessions du 2, 16 et 23 juin 1997 au Théâtre de l'Odéon, sessions du 6, 13, 20 octobre 1997 au Théâtre du Conservatoire National d'Art Dramatique, sessions du 12 janvier et du 26 février 1998 au Théâtre du Rond-Point), *Le livre qui parle*, Collection Collège de France,

Villefranche du Périgord, 1998.

MALLE Louis, *My Dinner with André [Mon Dîner avec André]*, The Criterion Collection, New York, 2015 [1981].

MAROTTI Ferruccio, CIAMARRA Anna Rita et TINTI Luisa (éds.), *Principe Costante. Ricostruzione [Le Prince constant. Reconstruction]*, Centro Teatro Ateneo, 2005. Reconstruction audiovisuelle restaurée en 2005 par Luisa Tinti et Anna Rita Ciamarra à l'Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza", en synchronisant un film documentaire en 16mm en noir et blanc, sans son, provenant des archives du Théâtre Laboratoire à Wrocław, et une gravure audio effectuée secrètement par Ferruccio Marotti, à Spoleto, en 1967.

MCTAGGART James (réal.), FREEDMAN Lewis (prod.), *Akropolis*, Public Broadcast Laboratory, Arthur Cantor Films, New York, 1968.

MUSILI John (réal. et prod.), *Ryszard Cieślak : The Body Speaks [Ryszard Cieślak : le corps parle]*, entretien avec Ryszard Cieślak mené par Margaret Croyden, Columbia Broadcasting System (Creative Arts Television), 1975.

OLMI Ermanno (réal.), *Apocalypsis cum figuris*, CRT (Centro di Ricerca per il Teatro) Milan, RAI (Radiotelevisione Italiana), Milan, 1979.

VETTER Jacques (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, dans le cadre du projet *Tracing Roads Across*, en août 2003.

VETTER Jacques (réal.), *ACTION in Vallicelle [ACTION à Vallicelle]*, Tarmak Films, 2006. Captation réalisée au Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards à Pontedera, dans le cadre du projet *Tracing Roads Across*, en avril 2006.

VETTER Jacques (réal.), *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, dans le cadre du projet *Tracing Roads Across*, en avril 2006.

WETHAL Torgeir (réal.), *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.

E. LIENS UTILES

Site internet du Akropolis Performance Lab à Seattle, consulté le 09/09/2022 : <http://www.akropolisperformancelab.com/>

Site internet du Centre Artistique de Las Téoulères, où Maud Robart, Katharina Seyferth et Ryszard Nieoczym donnent régulièrement des ateliers, consulté le 09/09/2022 : <https://www.toule.net/bienvenue/>

Site internet du Groupe de la Veillée, auquel ont participé Elizabeth Albahaca et Teo Spychalski, consulté le 09/09/2022 : <https://theatreprospero.com/le-prospero/le-groupe-de-la-veillee>

Site internet de l'Institut Grotowski à Wrocław, rassemblant une encyclopédie et une bibliographie autour de l'œuvre de Grotowski, une chronologie des activités du Théâtre Laboratoire, et de nombreuses autres ressources documentaires, notamment des enregistrements vidéo du travail parathéâtral de Rena Mirecka et des ateliers *Acting Therapy* dirigés par Zygmunt Molik, consulté le 09/09/2022 : <https://grotowski.net/en>

Site internet du Laboratorio de Artes Escénicas, fondé par Jaime Soriano, consulté le 09/09/2022 : <https://lartes.mx/>

Site internet du New World Performance Laboratory (NWPL), dirigé par Jairo Cuesta et James Slowiak, consulté le 09/09/2022 : <https://nwplab.com/>

Site internet de LeTHAL – Le Théâtre de l'Homme Actor's Laboratorium, dirigé par Ryszard Nieoczym, consulté le 09/09/2022 : <https://imaginaltheatre.wordpress.com/>

Site internet de Jorge Parente, contenant des informations sur Zygmunt Molik et sur les stages *Voice and Body*, consulté le 09/09/2022 : <https://jorgeparente.com/conteudo/indexFR.html>

Site internet de Maud Robart, consulté le 09/09/2022 : <https://www.maudrobart.com/>

Site internet de ParaTheatrical ReSearch, fondé par Antero Alli, consulté le 09/09/2022 : <https://www.paratheatrical.com/info.html>

Site internet du Site de Pratiques Théâtrales de Lavauzelle, consulté le 09/09/2022 : <https://lavauzelle.org/>

Site internet de Teo Spychalski, rassemblant des textes inédits sur son travail au Théâtre Laboratoire et sa relation avec Grotowski, et des archives d'Elizabeth Albahaca, consulté le 09/09/2022 :

<https://teospsychalski.wordpress.com/francais/>

Site internet du Teatr Pieśń Kozła [Song of the Goat Theatre / Théâtre du Chant du Bouc], consulté le 09/09/2022 : <http://piesnkozla.pl/en>

Site internet du Teatr ZAR, rassemblant des informations sur l'histoire de la compagnie et sur les sources sur lesquelles le groupe s'appuie dans sa recherche, ainsi que des captations de performances, consulté le 09/09/2022 : <http://www.teatrzar.net/en/>

Site internet du projet *Tracing Roads Across*, du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, contenant des informations sur les activités menées pendant les trois années du projet international, ainsi qu'une bibliographie très complète autour du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, consulté le 09/09/2022 : <http://tra.scharf.net/infos/>

Site internet de Stephen Wangh, consulté le 09/09/2022 : <https://www.stephenwangh.com/>

II – CONSTELLATION D'EUGENIO BARBA, DE L'ODIN TEATRET ET DE L'INTERCULTURALISME

De la même façon – et plus encore même – que Grotowski, Eugenio Barba, en écrivain prolifique, a rédigé de très nombreux textes et articles qui ont ensuite été rassemblés sous forme de livres et de recueils. Lluís Masgrau a pour cette raison établi une « Bibliographie systématique des écrits d'Eugenio Barba¹ » et un « Index des concepts dans les écrits d'Eugenio Barba² », deux documents extrêmement utiles pour que les chercheurs puissent s'orienter dans ce foisonnement de traductions et de réimpressions. L'ensemble représentant plus de cent cinquante pages, nous avons choisi de ne pas mentionner les articles qui étaient présentés dans des ouvrages déjà cités – et de ne faire figurer dans notre bibliographie que les textes qui ont été directement cités ou consultés pour notre recherche, dans la traduction à partir de laquelle nous avons travaillé. Dans cette section se trouvent également des travaux qui ne traitent pas directement du travail d'Eugenio Barba ou de l'Odin Teatret, mais interrogent, développent ou remettent en question la notion d'interculturalisme.

A. LIVRES ET OUVRAGES IMPRIMÉS

A.A.V.V., *Odin Teatret Experiences*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1973.

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.

ANDREASEN Johnn, KUHLMANN Annelis (éds.), *Odin Teatret 2000*, Aarhus University Press, Aarhus, 2001.

BARBA Eugenio, *A mis espectadores : Notas de 40 años de espectáculos [À mes spectateurs. Notes sur quarante ans de spectacles]*, Oris Teatro, Gijón, 2004.

BARBA Eugenio, *La corsa dei contrari : Antropologia teatrale [La Course des contraires : Anthropologie théâtrale]*, Edizioni di Pagina, Bari, 2019.

1 L. MASGRAU, « A Systematic Bibliography of Eugenio Barba's Writings [Bibliographie systématique des écrits d'Eugenio Barba] », *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, 30 septembre 2010, consulté le 10/09/2022 : <https://odinteatret.dk/media/3807/a-cronos-sept-10-systematic-bibliography-made-by-llu%C3%ADs-masgrau.pdf>

2 L. MASGRAU, « Index of Concepts in Eugenio Barba's Writings [Index des concepts dans les écrits d'Eugenio Barba] », *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, 30 septembre 2010, consulté le 10/09/2022 : <https://odinteatret.dk/media/3808/index-of-concepts-sept-10-en-eugenio-barba-made-by-llu%C3%ADs-masgrau.pdf>

- BARBA Eugenio (éd.), *Journal of Theatre Anthropology [Journal d'Anthropologie Théâtrale]*, n°1, *The Origins [Les Origines]*, mars 2021.
- BARBA Eugenio, BARBA Judy (trad.), *Beyond the Floating Islands [Au-delà de l'archipel du théâtre]*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1986.
- BARBA Eugenio, BARBA Judy (trad.), *On Directing and Dramaturgy : Burning the House [Brûler sa maison : Origines d'un metteur en scène]*, Routledge, Londres et New York, 2010.
- BARBA Eugenio, DESCHAMPS-PRIA Éliane (trad.), *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, L'Entretemps, Saussan, 1999.
- BARBA Eugenio, DESCHAMPS-PRIA Éliane (trad.), *Le Canoë de papier : Traité d'Anthropologie Théâtrale*, L'Entretemps, Saussan, 2004.
- BARBA Eugenio, D'URSO Tony (trad.), *Voyages with Odin Teatret – Viaggi con l'Odin [Voyages avec l'Odin Teatret]*, troisième édition, Milan, Ubulibri, 2000.
- BARBA Eugenio, LIEBERT Yves (trad.) *L'Archipel du théâtre*, Bouffonneries, Cazilhac, 1982.
- BARBA Eugenio, MASGRAU Lluís, *Arar el cielo : Diálogos latinoamericanos [Labourer le ciel : Dialogues latino-américains]*, Fondo editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002.
- BARBA Eugenio, MASGRAU Lluís (éd.), *The Moon Rises From the Ganges : My Journey through Asian Acting Techniques [La Lune se lève du Gange : Mon voyage à travers les techniques théâtrales asiatiques]*, Routledge, Londres et New York, 2016.
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola, DESCHAMPS-PRIA Éliane (trad.), *Anatomie de l'acteur : Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Bouffonneries, Cazilhac, 1985.
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola, DESCHAMPS-PRIA Éliane (trad.), *L'Énergie qui danse : Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, Montpellier, 2008.
- BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola, DESCHAMPS-PRIA Éliane (trad.), *Les Cinq continents du théâtre : Faits et légendes de la culture matérielle de l'acteur*, Éditions Deuxième Époque, Montpellier, 2018.
- BASSNETT Susan, *Magdalena: International Women's Experimental Theatre [Magdalena : Théâtre expérimental de femmes internationales]*, Berg Publishers, Oxford – New York – Munich, 1989.
- BLAKING John, *The Anthropology of the Body [L'Anthropologie du corps]*, Academic Press, Londres, 1977.
- CARRERI Roberta, *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.
- CHEMI Tatiana, *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity : Odin Teatret and Group Learning [Une Approche de la pédagogie et de la créativité par le théâtre laboratoire : L'Odin Teatret et l'apprentissage en groupe]*, Palgrave Macmillan, Danemark, 2018.
- CHRISTOFFERSEN Erik Exe, *The Actor's Way [La Voie de l'acteur]*, Routledge, Londres, 1993.
- DAETWYLER Jean-Jacques, *L'Odin Teatret et la naissance du Tiers Théâtre*, Palindrome, Berne, 1980.
- DASGUPTA Gautam, MARRANCA Bonnie (éds.), *Interculturalism and Performance [Interculturalisme et Performance]*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1991.
- DE MARINIS Marco (éd.), *Teatro Eurasiano, n°3, Drammaturgia dell'attore [La Dramaturgie de l'acteur]*, I Quaderni del Battello Ebbro, Alto Reno Terme, 1996.
- DE MARINIS Marco, *Il Teatro dell'altro : Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea [Le Théâtre de l'autre : Interculturalisme et transculturalisme sur la scène contemporaine]*, La Casa Usher, Florence, 2011.
- FRY Chris, *The Way of Magdalena [La Voie de Magdalena]*, Odin Teatrets Forlag, Open Page Publications, Holstebro, 2007.
- GIACCHÈ Piergiorgio, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro [Le spectateur participant. Contributions à une anthropologie du théâtre]*, Guerini Studio, Milan, 1988.
- GIACCHÈ Piergiorgio, *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.
- HASTRUP Kirsten (éd.), *The Performers' Village : Times, Techniques and Theories at ISTA [Le Village des performeurs : Temps, techniques et théories à l'ISTA]*, Drama, Danemark, 1996.
- KOWALEWICZ Kazimierz (éd.), *Living in the Performers' Village [Vivre dans le village des performeurs]*, Łódź University Press, Łódź, 1999.
- KUHLMANN Annelis, LEDGER Adam J., *Eugenio Barba. L'Albero della conoscenza dello spettacolo [Eugenio Barba. L'Arbre de la connaissance du spectacle]*, Cue Press, Imola, 2021.
- LABORIT Henri, *L'Inhibition de l'action. Biologie, physiologie, psychologie, sociologie*, Masson, Paris, 1979.
- LEDGER Adam J., *Odin Teatret : Theatre in a New Century [L'Odin Teatret : Le théâtre dans siècle*

nouveau], Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012.

McLUHAN Marshall, *The Global Village [Le Village global]*, Oxford University Press, New York, 1989.

PAVIS Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris, 1990.

PAVIS Patrice (dir.), *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, Prépublications du petit bricoleur de Paris, Robert, Saint-Cyr L'École, 1994.

PAVIS Patrice (éd.), *The Intercultural Performance Reader [Le Lecteur de la performance interculturelle]*, Routledge, Londres et New York, 1996.

PAVIS Patrice (éd.), *Degrés*, n°97-98-99, *La Dramaturgie de l'actrice*, Bruxelles, 1999.

PERRELLI Franco, *Gli spettacoli di Odino : La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret [Les Spectacles d'Odin : L'histoire d'Eugenio Barba et de l'Odin Teatret]*, Edizioni di Pagina, Bari, 2005.

PERRELLI Franco, *Bricks to Build a Teaterlaboratorium : Odin Teatret and Christian Ludvigsen [Briques pour construire un Théâtre Laboratoire : L'Odin Teatret et Christian Ludvigsen]*, Edizioni di Pagina, Bari, 2013.

POP-CURŞEU Ştefana (éd.), *Dramatica*, n°1, *Celebrating 50 Years with Odin Teatret [Célébration des 50 ans de l'Odin Teatret]*, Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Roumanie, 2014.

RASMUSSEN Iben Nagel, *The Blind Horse : Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings [Le Cheval aveugle : Dialogues avec Eugenio Barba et autres écrits]*, The Netherland, Enschede, 2018.

RUFFINI Franco, *Theatre and Boxing : The Actor who Flies [Le Théâtre et la boxe : L'Acteur qui vole]*, Routledge, Londres et New York, 2014.

SAVARESE Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente [Théâtre et spectacle entre orient et occident]*, Laterza, Bari, 1992.

SAVARESE Nicola, *Eurasian Theatre : Drama and Performance between East and West From Classical Antiquity to the Present [Théâtre eurasien : Drame et performance entre l'Orient et l'Occident de l'Antiquité classique à nos jours]*, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro – Malte – Wrocław, 2010.

SCHINO Mirella (éd.), *Teatro e Storia*, anno XVIII, n°25, *Odin Quaranta : Dossier [Les Quarante ans de l'Odin : Dossier]*, Bulzoni Editore, Rome, 2004.

SCHINO Mirella (éd.), *Teatro e Storia*, anno XXVIII, n°6, *L'Altra metà dell'Odin [L'Autre moitié de l'Odin]*, Bulzoni Editore, Rome, 2014.

SCHINO Mirella (éd.), *Teatro e Storia*, anno XXXV, n°13, *Festa per Nando [Fête pour Nando]*, Bulzoni Editore, Rome, 2021.

SCHINO Mirella, SACCO Gabriella (trad.), *The Odin Teatret Archives [Les Archives de l'Odin Teatret]*, Routledge, Londres et New York, 2018.

SCHINO Mirella, TAVIANI Ferdinando, LIEBERT Yves (trad.), *Le secret de la Commedia dell'Arte. La mémoire des compagnies italiennes aux XVIème, XVIIème, XVIIIème siècles*, Bouffonneries-Bouffonneries, Cazilhac, 1984.

SKEEL Rina, BARBA Judy, SYKES Leo (trads.), *The Tradition of ISTA [La Tradition de l'ISTA]*, FILO, Londrina, 1994.

TAVIANI Ferdinando (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.

TIAN Min, *The Use of Asian Theatre for Modern Western Theatre : The Displaced Mirror [L'Utilisation du théâtre asiatique dans le théâtre occidental moderne : Le Miroir déplacé]*, Palgrave Macmillan, Springer Nature, Cham, 2018.

TURNER Jane, *Eugenio Barba*, Routledge, Londres et New York, 2000.

VARLEY Julia, *Wind in the West : A Character's Novel [Vent à l'Ouest : Le Roman d'un personnage]*, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1997.

VARLEY Julia, Deschamps-Pria Éliane (trad.), *Pierres d'eau. Carnet d'une actrice de l'Odin Teatret*, L'Entretemps, Montpellier, 2009.

WATSON Ian, *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.

WATSON Ian (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.

ZARRILI Philip, *The Kathakali Complex : Actor, Performance, Structure [Le Complexe du kathakali : Acteur, performance, structure]*, Abhinav, New Delhi, 1984.

ZARRILI Philip, *When the Body Becomes All Eyes : Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalaripayattu, a South Indian Martial Art [Quand le corps devient tout yeux : Paradigmes, discours et pratiques du pouvoir dans le Kalaripayattu, un art martial de l'Inde du Sud]*, Oxford University Press, New Delhi, 1998.

ZARRILI Philip, *Kathakali Dance Drama : Where Gods and Demons Come to Play [Le Théâtre-danse du kathakali : Où les dieux et les démons viennent jouer]*, Routledge, Londres et New York, 2000.

B. ARTICLES DE REVUES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

BANU Georges, « 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. 88-91.

BANU Georges, « 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>

BARBA Eugenio, « Anthropologie Théâtrale en action : premières hypothèses », *Théâtre International*, n° 1, revue trimestrielle de l'Institut International du Théâtre (ITI), UNESCO, Paris, 1981, p. 11-18.

BARBA Eugenio, « Dans les entrailles du monstre », discours prononcé à l'occasion de la réception du titre de docteur *honoris causa* de l'Instituto Superior de Artes de La Havane, le 6 février 2002, *Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratorium*, janvier 2010, consulté le 09/09/2022 : <https://odinteatret.dk/media/4752/2002-havana-univ-fr-discurso-honoris-causa.pdf>

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

BARBA Eugenio, « 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.

BARBA Eugenio, « L'Instinct de Laboratoire », discours prononcé à la réception du titre de docteur

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>

BARBA Eugenio, « 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>

BARBA Eugenio, FOWLER Richard (trad.), « Four Spectators [Quatre spectateurs] », *TDR*, vol. 34, n°1 (Printemps, 1990), p. 96-101.

BARBA Eugenio, ZARRILI Phillip, « Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the Visible and the Invisible in the Theatre and about ISTA in Particular [Eugenio Barba à Phillip Zarrilli : 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.

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.

BOILARD Jean, « Impressions sur un stage avec Eugenio Barba », *Jeu*, n°70, 1994, p. 73-80.

BORIE Monique, « Eugenio Barba et son école », *Théâtre/Public*, n°38, Paris, 1981.

BORIE Monique, « Eugenio Barba : une pédagogie pour le théâtre de groupe », *Théâtre/Public*, n°46-47, juillet-octobre 1982, p. 40-43.

BORIE Monique, « Le regard et l'autre, une école de l'acteur vivant, Eugenio Barba et l'Odin Teatret aujourd'hui », *Théâtre/Public*, n°76-77, juillet-octobre 1987, p. 32-34.

BORIE Monique, « Enseignement et création, un même chemin – Grotowski et Barba », *L'Art du Théâtre*, n°8, hiver 1987 – printemps 1988, p. 127-132.

ĆIROLOV Jovan, « Yougoslavie : Un festival ouvert à tous », *Le Courrier de l'UNESCO : Une fenêtre ouverte sur le monde*, vol. XXXVI, n°4, avril 1983, p. 29.

CHEMI Tatiana, « "Mente" sapendo di mentire : Il concetto di Mente-Corpo nell'Antropologia Teatrale [L'"Esprit" sachant mentir : le concept de corps-esprit dans l'anthropologie théâtrale] », *Porta di Massa*, n°7, 2000, p. 56-59.

D'AGOSTINO Selene, « 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>

DASGUPTA Gautam, « “The Mahabharata” : Peter Brook's “Orientalism” [Le Mahābhārata : l’“orientalisme” de Peter Brook] », *Performing Arts Journal*, vol. 10, n°3, 1987, p. 9-16.

DE ITA Fernando, « El Odin Teatret y Latinoamérica [L’Odin Teatret et l’Amérique latine] », *Latin American Theatre Review*, vol. 22, n°1 (Automne, 1988), p. 91-99.

DE MARINIS Marco, « 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.

DE MARINIS Marco, « L’expérience de l’altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L’Annuaire théâtral : revue québécoise d’études théâtrales*, n° 26, 1999, p. 84–102.

DE SANCTIS Arianna Berenice, « Renforcer, renouer et étendre les liens: l’Odin Teatret à Cuba et en Uruguay au XXIème siècle », *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 9, n°3 (juillet – septembre 2019), p. 1-34.

DOYON Raphaëlle, « L’Anthropologie Théâtrale ou le parcours de vie d’Eugenio Barba », Abdelkader Yamna, Bazile Sandrine, Fertat Omar (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003, p. 373-385.

DOYON Raphaëlle, « Culturalisme et réappropriation conceptuelle, l’inévitable paradoxe de l’ISTA », *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, vol. 9, n°3, Porto Alegre, 2019, p. 1-12.

DOYON Raphaëlle, WETHAL Torgeir, « L’Entraînement doit rester un processus vivant : un entretien avec Torgeir Wethal », *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, vol. 9, n°3, Porto Alegre, 2019, p. 1-10.

FÉRAL Josette, « L’Orient occidental », *Jeu*, n°49, 1988, p. 41-48.

FÉRAL Josette, Savarese Nicola, « Pourquoi l’anthropologie théâtrale ? », *Jeu*, n°68, 1993, p. 119-133.

FUMAROLI Marc, BAUMAN Frank Paul (trad.), « Eugenio Barba's “Kaspariana” [Kaspariana par Eugenio Barba] », *TDR*, vol. 13, n°1 (Automne, 1968), p. 46-56.

FUMAROLI Marc, BAUMAN Frank Paul (trad.), « Funeral Rites : Eugenio Barba's Ferai [Rites funéraires : Ferai d’Eugenio Barba] », *TDR*, vol. 14, n°1 (Automne, 1969), p 46-54.

LABORIT Henri, « Le théâtre vu dans l'optique de la biologie des comportements », *Agressologie*, n°21, 1980, p. 1-5.

MASGRAU Lluís, « 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. 101-124.

MEDURI Avanthi, NEFF Deborah, ZARRILLI Phillip, « More Aftermath after Peter Brook [D'autres répercussions après Peter Brook] », *TDR*, vol. 32, n°2 (Été, 1988), p. 14-19.

PAVIS Patrice, « Dancing with Faust: A Semiotician's Reflections on Barba's Intercultural Mise-en-Scene [Danser avec Faust : Réflexions d'un sémioticien sur la mise en scène interculturelle de Barba] », *TDR*, vol. 33, n°3 (Automne, 1989), p. 37-57.

PAVIS Patrice, « Un Canoë à la dérive ? », *Théâtre/Public*, n°126, novembre-décembre 1995, p. 18-25.

PRADIER Jean-Marie, « Colloque sur les aspects scientifiques du théâtre », *International Theatre Information*, UNESCO, automne 1979, p. 3-4.

PRADIER Jean-Marie, « ISTA – Oremière session », *Théâtre International*, n° 1, revue trimestrielle de l'Institut International du Théâtre (ITI), UNESCO, Paris, 1981, p. 22-25.

PRADIER Jean-Marie, « Les corps séducteurs : Eugenio Barba et le “métier” », *Théâtre/Public*, n°96, novembre-décembre 1990, p. 4-8.

PRADIER Jean-Marie, « De l'esthétique de la scène à l'éthique du réseau », *Théâtre/Public*, n°116, mars-avril 1994, p. 69-75.

PRADIER Jean-Marie, « Le public et son corps : Éloge des sens », *Théâtre/Public*, n°120, novembre-décembre 1994, p. 18-33.

PRADIER Jean-Marie, « Le docteur Henri Laborit : l'énergie et l'intelligence du “off” », *Urgences médicales*, vol. 14, n°5, Elsevier, 1995, p. 225-229.

PRADIER Jean-Marie, « 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>

PRADIER Jean-Marie, NORMAN Sally Jane (trad.), « The Pre-Expressive Level : A Mechanicist-Atheist Concept ? [Le niveau pré-expressif : un concept mécaniciste-athéiste ?] », YARROW Ralph (éd.), *Presence & Pre-Expressivity I*, vol. 6, n°4, 1997, p. 7-24.

SAUREL Renée, « Séminaire nordique à Holstebro », *Les Temps Modernes*, n°256, septembre 1967, p. 559-567.

SAUREL Renée, « De Rome à Holstebro : Un même but, des voies différentes », *Les Temps Modernes*, n°288, juillet 1970, p. 174-182.

TAVIANI Ferdinando, « Le monde du tiers théâtre : Un véritable laboratoire international du théâtre à la recherche de nouvelles formes de communication », *Le Courrier de l'UNESCO : Une fenêtre ouverte sur le monde*, vol. XXXI, n°1, janvier 1978, p. 8-15.

TEMKINE Raymonde, « Eugenio Barba et le Tiers Théâtre », *Acteurs*, n°16, décembre 1983, p. 60-64.

VARLEY Julia, « Sanjukta Panigrahi: Dancer for the Gods [Sajukta Panigraphi : Danseuse pour les dieux] », *New Theatre Quarterly*, vol. 14, n°55, 1998, p. 249-273.

WATSON Ian, « 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.

WATSON Ian, « Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret [Les influences orientales et occidentales sur le *training* des performeurs l'Odin Teatret d'Eugenio Barba] », *Asian Theatre Journal*, vol. 5, n°1 (Printemps, 1988), p. 49-60.

WATSON Ian, « Theatre as Social Science: A Comparative Study of Eugenio's Barba's Barter Performances and the 1992 Los Angeles Riots [Le théâtre comme science sociale : Une étude comparative des performances de troc d'Eugenio Barba et des émeutes de Los Angeles de 1992] », *Modern Drama*, vol. 39, n°4 (Hiver, 1996), p. 574-584.

ZARRILI Phillip, « 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.

C. THÈSES ET MÉMOIRES

AGIMAN Denise, *L'Approche interculturelle au théâtre*, thèse de doctorat en Études et pratiques des arts, sous la direction de Josette FÉRAL, Université du Québec à Montréal, 2006.

DE SANCTIS Arianna Berenice, *L'Odin Teatret et l'Amérique latine. L'invention d'un réseau politique, esthétique et de campagnonnage*, 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.

DOYON Raphaëlle, *L'Odin Teatret. La complémentarité des contraires*, thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité théâtre, sous la direction de Jean-Marie PRADIER, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2008.

LOMBI Émily, *Le Jeu de l'acteur, le modèle meyerholdien et les pratiques d'Eugenio Barba*, thèse de doctorat en Études théâtrales, sous la direction de Béatrice PICON-VALLIN, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015.

VIZET Laurence, *Grotowski, Barba, un même chemin vers l'expressivité*, mémoire de maîtrise sous la direction de Monique BANU-BORIE, Institut d'Etudes Théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1988.

D. LIENS UTILES

Site internet de la Fondation Barba Varley, consulté le 09/09/2022 : <https://fondazionebarbavarley.org/en/>

Site internet de l'*International School of Theatre Anthropology*, rassemblant des informations sur les sessions à venir et passées de l'ISTA, ainsi que de nombreuses références bibliographiques, consulté le 09/09/2022 : <https://ista-online.org/>

Site internet du Magdalena Project, rassemblant des archives documentaires et audiovisuelles autour du Magdalena Project, une chronologie des activités menées dans le cadre de ce projet, et des informations sur le réseau de « satellites » affiliés à ce projet, consulté le 09/09/2022 : <https://themagdalenaproject.org/fr>

Site internet de l'Odin Teatret, rassemblant des informations sur les créations passées et à venir de l'Odin Teatret, sur les différentes festivités et cérémonies organisées par l'Odin Teatret, sur les différents groupes, structures et réseaux affiliés à l'Odin Teatret et au Nordisk Teaterlaboratorium, ainsi que de considérables archives documentaires et audiovisuelles des spectacles et des activités de l'Odin Teatret, consulté le 09/09/2022 : <https://odinteatret.dk/>

Page *Vimeo* de l'Odin Teatret, rassemblant près de 180 captations de performances, de séminaires, de rencontres et d'interviews liées aux travaux d'Eugenio Barba et de l'Odin Teatret, consulté le

09/09/2022 : <https://vimeo.com/odinteatret>

III – CONSTELLATION DE RICHARD SCHECHNER, DE VICTOR TURNER ET DES *PERFORMANCE STUDIES*

Bien que la question de l'interculturalisme soit tout aussi importante pour Richard Schechner que pour Eugenio Barba, par souci de lisibilité, nous avons préféré rassembler les ouvrages liés à ce thème dans la précédente constellation, afin de privilégier dans celle-ci les travaux directement liés à la naissance des *performance studies*.

A. LIVRES ET OUVRAGES IMPRIMÉS

ALEXANDER Bobby C., *Victor Turner Revisited. Ritual as Social Change [Victor Turner revisité. Le rituel comme changement social]*, Scholars Press, Atlanta, 1991.

APPEL Willa, SCHECHNER Richard (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.

APPEL Willa, SCHECHNER Richard (éds.), *By Means of Ritual [Par des moyens rituels]*, Oxford University Press, Oxford, 1990.

ARONSON Arnold, *The History and Theory of Environmental Scenography [Histoire et Théorie de la scénographie environnementale]*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1981.

ASHLEY Kathleen M. (éd.), *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism : Between Literature and Anthropology [Victor Turner et la construction de la critique culturelle : entre littérature et anthropologie]*, Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis, 1990.

AUSLANDER Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture [Être en vie : La performance dans une culture médiatisée]*, Routledge, New York, 1999.

BABCOCK Barbara (éd.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society [Le Monde réversible : L'Inversion symbolique dans l'art et la société]*, Cornell University Press, Ithaca, 1978.

BANES Sally, LEPECKI Andre (éds.), *The Senses in Performance [Les Sens dans la performance]*, Routledge, Londres et New York, 2006.

BATESON Gregory, *Steps to an Ecology of Mind [Vers une écologie de l'esprit]*, Ballantine Books,

New York, 1972.

BATESON Gregory, DONALDSON Rodney E. (éd.), *A Sacred Unity : Further Steps to an Ecology of Mind [Une Unité sacrée : Étapes supplémentaires vers une écologie de l'esprit]*, Cornelia and Michael Bessie Books, New York, 1991.

BIAL Henry (éd.), *The Performance Studies Reader [Le Lecteur des performance studies]*, Routledge, New York, 2004.

BIET Christian, LANDRIN Ophélie, PECORARI Marie (dir.), *Théâtre/Public*, n°190, *L'Avant-garde américaine et l'Europe*, n°1, *Performance*, octobre 2008.

BIET Christian, LANDRIN Ophélie, PECORARI Marie (dir.), *Théâtre/Public*, n°191, *L'Avant-garde américaine et l'Europe*, n°2, *Impact*, décembre 2008.

BIET Christian, ROQUES Sylvie (dirs.), *Communications*, n°92, *Performance – Le corps exposé*, Seuil, 2013.

BIRINGER Johannes, *Performance on the Edge : Transformations of Culture [La Performance à la limite : Transformations de la culture]*, The Athlone Press, Londres et New Brunswick, 2000.

BOTTOMS Stephen J., *Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement [Underground : Une histoire critique du mouvement Off-Off-Broadway des années 1960]*, University of Michigan Press, Michigan, 2004.

BROWNELL Susan, FRESE Pamela R. (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.

BULLINS Edward (éd.), *TDR*, vol. 12, n°4 (Été, 1968), *Black Theatre [Théâtre noir]*.

CAGE John, *Silence: Lectures and Writings [Silence : Lectures et écrits]*, Wesleyan University Press, Middletown, 1961.

CARLSON Marvin, *Performance: A Critical Introduction [Performance : Une introduction critique]*, Routledge, Londres et New York, 2004 [1996].

COLIN Noyale, SACHSENMAIER Stefanie (éds.), *Collaboration in Performance Practice : Premises Workings and Failures [Le Collanoration dans les pratiques performatives : Prémises, fonctionnements et échecs]*, Palgrave Macmillan, Londres, 2016.

- 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.
- DE MARINIS Marco, O'HEALY Áine (trad.), *The Semiotics of Performance [La Sémiotique de la performance]*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.
- DENT Tom, SCHECHNER Richard (éds.), *The Free Southern Theater*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1969.
- DENZIN Norman K., *Performance Ethnography : Critical Pedagogy and the Politics of Culture [Ethnographie de la Performance : Pédagogie Critique et politique de la culture]*, Sage Publications, Londres, 2009.
- EIBL-EIBESFELDT Irenäus, *Ethology: The Biology of Behavior [Éthologie : La Biologie du comportement]*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1970.
- FISCHER-LICHTE Erika, *Dionysus Resurrected: Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World [Dionysos Ressuscité : Performances des Bacchantes d'Euripide à l'ère de la mondialisation]*, Wiley-Blackwell, Hoboken, New Jersey, 2014.
- GERKEN Seigmar, HALPRIN Anna, *Returning to Health : With Dance, Movement, and Imagery [Le retour à la santé : Par la danse, le mouvement et l'imagerie]*, Life Rhythm Books, Mendocino, 2002.
- GOLDBERG RoseLee, DIEBOLD Christian-Martin, ECHASSERIAUD Lydie (trads.), *La performance : du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris, 2001 [1988].
- HALPRIN Anna, *Movement Ritual [Le Rituel du mouvement]*, San Francisco Dancers' Workshop, San Francisco, 1975.
- HALPRIN Anna, *Moving Toward Life [Avancer vers la vie]*, Wesleyan University Press, Middletown, 1995.
- HARDING James, ROSENTHAL Cindy (éds.), *The Rise of Performance Studies : Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum [L'Essor des Performance studies : Repenser le large spectre de Richard Schechner]*, Palgrave Macmillan, New York, 2011.
- HUXLEY James (éd.), *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences [Transactions philosophiques de la Royal Society of London. Série B, Sciences biologiques]*, vol. 251, n°772, *A Discussion on Ritualization of Behaviour in Animals and Man*

[*Une discussion sur la ritualisation du comportement chez l'animal et l'homme*], décembre 1966.

I-CHU Chang Ivy, TUAN Iris H. (éds.), *Transnational Performance, Identity and Mobility in Asia* [*Performance transnationale, identité et mobilité en Asie*], Palgrave Macmillan, Springer Nature, Singapour, 2018.

JACKSON Shannon, *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.

KAPROW Allan, *Assemblage, Environments, and Happenings* [*Assemblage, environnements, et Happenings*], H. N. Abrams, New York, 1966.

KAPROW Allan, KELLEY Jeff, *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.

KIRBY Michael (éd.), *TDR*, vol. 10, n°2 (Hiver, 1965), *Happenings & Events*.

KIRBY Michael, *Happenings, an Illustrated Anthology* [*Happenings. Une anthologie illustrée*], Dutton, New York, 1965.

KIRBY Michael, *The Art of Time : Essays on the Avant-Garde* [*L'Art du temps : Essais sur l'avant-garde*], Dutton, New York, 1969.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, *Destination Culture*, University of California Press, Berkeley, 1998.

LORENZ Konrad, *Evolution and the Modification of Behavior* [*L'Évolution et la modification du comportement*], University of Chicago Press, Chicago, 1965.

LORENZ Konrad, *Studies in Animal and Human Behaviour* [*Études sur le Comportement animal et humain*], Methuen, Londres, 1970.

LORENZ Konrad, *The Foundations of Ethology* [*Les Fondations de l'éthologie*], Springer-Verlag, Vienne, 1981.

MACALOON John (éd.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance* [*Rite, Théâtre, Festival, Spectacle : Répétitions vers une théorie de la performance culturelle*], Institute of the Study of Human Issues, Philadelphia, 1984.

MADISON Soyini D., HAMERA Judith (éds.), *The SAGE Handbook of Performance Studies* [*Le Manuel SAGE des études de la performance*], SAGE Publications, Londres, 2009.

MCNAMARA Brooks, ROJO Jerry, SCHECHNER Richard, *Theatres, Spaces, and Environments [Théâtres, Espaces et environnements]*, Drama Books Specialists, New York, 1975.

MOORE Sally, MYERHOFF Barbara (éds.), *Secular Ritual [Le Rituel séculier]*, Van Gorcum, Assen et Amsterdam, 1977.

MONTELLE Yann-Pierre, *Paleoperformance : The Emergence of Theatricality as Social Practice [Paléoperformance : L'Émergence de la théâtralité comme pratique sociale]*, University of Chicago Press, Chicago, 2009.

PHELAN Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance [Non-marqué : la politique de la performance]*, Routledge, Londres et New York, 1993.

PHELAN Peggy, LANE Jill (éds.), *The Ends of Performance [Les Fins de la performance]*, New York University Press, New York, 1998.

ROTHENBERG Diana, ROTHENBERG Jerome (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.

SALAMONE Frank A., SNIPES Marjorie M., *The Intellectual Legacy of Victor and Edith Turner [L'Héritage intellectuel de Victor et Edith Turner]*, Lexington Books, Washington DC, 2018.

SCHECHNER Richard (éd.), *TDR*, vol. 7, n°3 (Printemps, 1963), numéro consacré au théâtre d'Eugène Ionesco et de Jean Genet.

SCHECHNER Richard (éd.), *TDR*, vol. 9, n°1 (Automne, 1964) et n°2 (Hiver, 1964), numéros consacrés à la réévaluation de l'influence de Stanislavski sur le théâtre aux États-Unis.

SCHECHNER Richard, *Public Domain : Essays on the Theatre [Domaine public : Essais sur le théâtre]*, Bobb-Merrill, New York, 1969.

SCHECHNER Richard (éd.), *Dionysus in '69 : The Performance Group*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1970.

SCHECHNER Richard, *Environmental Theatre [Du Théâtre environnemental]*, Hawthorn, New York, 1973.

SCHECHNER Richard, *Essays on Performance Theory, 1970-1976 [Essais de théorie de la performance, 1970-1976]*, Drama Book, New York, 1977.

SCHECHNER Richard, *The End of Humanism: Writings on Performance [La Fin de l'humanisme :*

Écrits sur la performance], Performing Arts Journal Publications, 1982.

SCHECHNER Richard, *Performative Circumstances : From the Avantgarde to Ramlila [Circonstances Performatives : De l'Avant-garde à la Ramlila]*, Seagull Books, Calcutta, 1983.

SCHECHNER Richard, *Between Theatre and Anthropology [Entre Théâtre et anthropologie]*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

SCHECHNER Richard, *Performance Theory [Théorie de la performance]*, Routledge, Londres et New York, 1988.

SCHECHNER Richard, *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.

SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction [Performance Studies : une introduction]*, Routledge, Londres et New York, 2002.

SCHECHNER Richard, *Over, Under, and Around: Essays in Performance and Culture [Par-dessus, par-dessous et autour : Essais sur la performance et la culture]*, Seagull Books, Calcutta, 2004.

SCHECHNER Richard, *Performed Imaginaries [Imaginaires Performés]*, Routledge, Abingdon et New York, 2015.

SCHECHNER Richard, BIET Christian (dir.), CUISSET Anne (éd.), PECORARI Marie (éd. et trad.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008.

SCHECHNER Richard, SCHUMANN Mady, *Ritual, Play, and Performance : Readings in the Social Sciences [Rituel, jeu et performance : Lectures en sciences sociales]*, The Seabury Press, New York, 1976.

ST JOHN Graham (éd.), *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance [Victor Turner et la performance culturelle contemporaine]*, Berghahn Books, Oxford et New York, 2008.

STUCKY Nathan, WIMMER Cynthia, *Teaching Performance Studies [Enseigner les performance studies]*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2002.

SUTTON-SMITH Brian (éd.), *Play and Learning [Le Jeu et l'apprentissage]*, Gardener Press, New York, 1979.

SUTTON-SMITH Brian, *The Ambiguity of Play [L'Ambiguïté du jeu]*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.

SWARTZ Mark, TUEN Arthur, TURNER Victor (éds.), *Political Anthropology [L'Anthropologie politique]*, Aldine, Chicago, 1996.

THOMASSEN Bjørn, *Liminality and the Modern : Living Through the In-Between [Liminalité et Modernité : Vivre dans l'entre-deux]*, Routledge, Londres et New York, 2018.

TURNER Edith, *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.

TURNER Edith, *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.

TURNER Edith, *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.

TURNER Edith, *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.

TURNER Edith, *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.

TURNER Edith, *Communitas : The Anthropology of Collective Joy [Communitas : L'Anthropologie de la joie collective]*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.

TURNER Edith, TURNER Victor, *Images and Pilgrimage in Christian Culture : Anthropological Perspectives [Images et pèlerinage dans la culture chrétienne : perspectives anthropologiques]*, Columbia University Press, New York, 1978.

TURNER Victor, *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.

TURNER Victor, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual [La Forêt des symboles. Aspects du rituel Ndembu]*, Cornell University Press, Ithaca, 1967.

TURNER Victor, *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.

TURNER Victor, *The Ritual Process : Structure and Anti-structure [Le processus rituel : structure et*

anti-structure], Aldine, Chicago, 1969.

TURNER Victor, *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.

TURNER Victor, *Revelation and Divination in Ndembu Ritual [Révélation et divination dans le rituel Ndembu]*, Cornell University Press, Ithaca, 1975.

TURNER Victor, *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.

TURNER Victor (éd.), *Celebration: Studies in Festivity and Ritual [Célébration : Études sur la fête et le rituel]*, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1982.

TURNER Victor, *The Anthropology of Performance [L'Anthropologie de la performance]*, Performing Arts Journal Press, New York, 1986.

TURNER Victor, GUILLET Gérard (trad.), *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.

TURNER Victor, TURNER Edith (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.

TURNER Victor, TURNER Edith (éd.), *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.

VAN GENNEP Arnold, *Les Rites de passage*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1909.

VAN GENNEP Arnold, *La Formation des légendes*, Flammarion, Paris, 1910.

VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne : Une utopie théâtrale*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2004.

B. ARTICLES DE REVUES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

ARONSON Arnold, « Joan MacIntosh of the Performance Group [Joan MacIntosh du Performance

Group] », *TDR*, vol. 20, n°3 (septembre 1967), p. 27-36.

BABCOCK Barbara, « Obituary: Victor W. Turner (1920–1983) [Nécrologie : Victor W. Turner (1920-1983)] », *Journal of American Folklore*, n°97, 1984, p. 461–464.

BABCOCK Barbara, MACALOON John, « Victor W. Turner (1920–1983): Commemorative Essay [Victor W. Turner (1920-1983) : Un essai commémoratif] », *Semiotica*, vol. 65, n°1–2, p. 1–27.

BARBA Eugenio, RAZNOVICH Diana, SCHECHNER Richard *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.

BARNES Clive, « Development of the Environmental Experience and Audience Involvement in *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.

BHARUCHA Rustom, « 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.

BHARUCHA Rustom, « A Reply to Richard Schechner [Une réponse à Richard Schechner] », *Asian Theatre Journal*, vol. 1, n°2 (Automne, 1984), p. 254-260.

BRECHT Stephan, « “*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.

BIET Christian, « Du théâtre d'amateurs comme entreprise anthropologique », *Critique*, n° 699-700, Août-Septembre 2005, p. 667-678.

BOTTOMS Stephen J., « Efficacy/Effeminacy Braid: Unpacking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy [La tresse efficacité/effémination : Décortiquer la dichotomie entre les *performance studies* et les études théâtrales] », *Theatre Topics*, vol. 13, n°2, 2003, p. 173-87.

CORRIGAN Robert, « Corrigan on *TDR* [Corrigan à propos de *TDR*] », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964), p. 13-16.

CORRIGAN Robert, « The First Ten Years [Les dix premières années] », *TDR*, vol. 10, n°4 (Été, 1966), p. 17-19.

DAVIS Ronald G., « Guerrilla Theatre [Le théâtre de guérilla] », *TDR*, vol. 10, n°4 (Été, 1966), p. 130-136

DEFLEM Mathieu, « 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. 1-25.

DE MARINIS Marco, PÉCORARI Marie (trad.), « New Theatrology and Performance Studies : Starting Points Towards a Dialogue [Nouvelle théâtreologie et performance studies : Points de départ vers un dialogue] », *TDR*, vol. 55, n°4 (Hiver, 2011), p. 64-74.

ESTRIN Marc, « Four Guerrilla Theatre Pieces: From the American Playground [Quatre pièces de théâtre de guérilla : de The American Playground] », *TDR*, vol. 13, n°4 (Été, 1969), p. 72-79.

GILLITT Cobina, « Richard Schechner », *Asian Theatre Journal*, vol. 30, n°2 (Automne, 2013), p. 276-294.

GRAY Spalding, « About *Three Places in Rhode Island* [À propos de *Three Places in Rhodes Island*] », *TDR*, vol. 23, n°1 (Mars 1979), p. 31-42.

HOFFMAN Theodore, « Grotowski and Schechner [Grotowski et Schechner] », *Art in America*, n°59, mars 1971, p. 74-81.

HOFFMAN Theodore, MEE Jr. Charles L., GRAY Paul *et al.*, « *TDR* on Corrigan [*TDR* à propos de Corrigan] », *TDR*, vol. 8, n°4 (Été, 1964), p. 17-21.

KLISH Rosemary E., « 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/>

LESTER Elenore, SCHECHNER Richard, « Professor of Dionysiac Theatre [Professeur de théâtre dionysiaque] », *The New York Times*, 23 mars 1969, p. 32-33.

MANDELL Arnold J., « Toward a Psychobiology of Transcendence : God in the Brain [Vers une psychobiologie de la transcendance : Dieu dans le cerveau] », DAVIDSON Julian M., DAVIDSON Richard J. (éds.), *The Psychobiology of Consciousness [La Psychobiologie de la conscience]*, Olenum, New York, 1980, p. 379-464.

McKENZIE Jon, « Is Performance Studies Imperialist ? [Les performance studies sont-elles impérialistes ?] », *TDR*, vol. 50, n°4 (Hiver, 2006), p. 5-8.

McNAMARA Brooks, « *TDR*: Memoirs of the Mouthpiece, 1955-1983 [*TDR* : Mémoires du porte-

voix, 1955-1983] », *TDR*, vol. 27, n°4 (Hiver, 1983), « Anniversary Issue: Dreams, Proposals, Manifestos [Numéro d'anniversaire : Rêves, propositions, manifestes] », p. 3-21.

MCNAMARA Brooks, « 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.

MINNICK Michele, « Rasaboxes Performer Training [L'Entraînement pour performeurs *rasaboxes*] », *TDR*, vol. 45, n°3 (Automne, 2001), p. 40-42.

MINNICK Michele, MURRAY COLE Paula, « The Actor As Athlete of the Emotions: The Rasaboxes Exercise [L'acteur comme athlète des émotions : L'exercice des Rasaboxes] », POTTER Nicole, *Movement for Actors [Le Mouvement pour les acteurs]*, Allworth Press, New York, 2002, p. 214-226.

MURRAY COLE Paula, « Experience Rasaboxes [Faire l'expérience des *rasaboxes*] », *TDR*, vol. 45, n°3 (Automne, 2001), p. 45.

OLAVESON Tim, « Collective Effervescence and Communitas: Processual Models of Ritual and Society in Emile Durkheim and Victor Turner [Effervescence collective et communitas : Modèles processuels de rituel et de société chez Émile Durkheim et Victor Turner] », *Dialectical Anthropology*, vol. 26, n°2, 2001, p. 89-124.

PUSHNER Martin, « Entanglements: The Histories of *TDR* [Enchevêtrements : Les histoires de *TDR*] », *TDR*, vol. 50, n°1 (Printemps, 2006), p. 13-27.

PRADIER Jean-Marie, « 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.

PRADIER Jean-Marie, « La performance, ou la renaissance de l'action », *Communications*, n°82, 2013, p. 277-296.

PRADIER Jean-Marie, « L'ethnocentrisme théorique, ou l'effet clou de girofle », MOUNTASSAR Rachid, PHILIPPE-MEDEN Pierre (dirs.), *Horizons/Théâtre*, n°7, *Corps, culture et apprentissage*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016, p. 10-26.

PUCHNER Martin, « Entanglements: The Histories of *TDR* [Enchevêtrements : Les histoires de *TDR*] », *TDR*, vol. 50, n°1 (Printemps, 2006), p. 13-27.

ROJO Jerry, « Environmental Theatre [Le théâtre environnemental] », *Performing Arts Journal*, n°1 (Printemps, 1976), p. 20-28.

REINELT Janelle, « *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.

SCHECHNER Richard, « Approaches to Theory/Criticism [Approches théoriques/critiques] », *TDR*, vol. 10, n°4 (Été, 1966) p. 20-53.

SCHECHNER Richard, « “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.

SCHECHNER Richard, « 6 Axioms for Environmental Theatre [Six Axiomes pour un théâtre environnemental] », *TDR*, vol. 12, n°3 (Printemps, 1968), p. 41-64.

SCHECHNER Richard, « In Warm Blood: “The Bacchae” [De sang chaud : “Les Bacchantes”] », *Educational Theatre Journal*, vol. 20, n°3, octobre 1968, p. 415-424.

SCHECHNER Richard, « Speculations on Radicalism, Sexuality, & Performance [Spéculations sur le radicalisme, la sexualité et la performance] », *TDR*, vol. 13, n°4 (Été, 1969), p. 89-110.

SCHECHNER Richard, « Guerrilla Theatre: May 1970 [Le théâtre de guérilla : mai 1970] », *TDR*, vol. 14, n°3 (Printemps, 1970), p. 163-168.

SCHECHNER Richard, « Audience Participation [La participation du public] », *TDR*, vol. 15, n°3 (Été, 1971), p. 72-89.

SCHECHNER Richard, « 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, p. 455-481.

SCHECHNER Richard, « Restoration of Behavior [La restauration du comportement] », *Studies in Visual Communication*, vol. 7, n°3, 1981, p. 2-45.

SCHECHNER Richard, « Performers and Spectators Transported and Transformed [Performeurs et spectateurs, transportés et transformés] », *The Kenyon Review*, vol. 3, n°4 (Automne, 1981), p. 83-113.

SCHECHNER Richard, « 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. 3-4.

SCHECHNER Richard, « A Reply to Rustom Bharucha [Une réponse à Rustom Bharucha] », *Asian Theatre Journal*, vol. 1, n°2 (Automne, 1984), p. 245-253.

SCHECHNER Richard, « *TDR* Comment: Once More, With Feeling [Commentaire de *TDR* : Encore une fois, avec du sentiment] », *TDR*, vol. 30, n°1 (Printemps, 1986), p. 4-8.

SCHECHNER Richard, « *TDR* Comment: A New Paradigm for Theatre in the Academy [Commentaire de *TDR* : Un nouveau paradigme pour le théâtre dans l'académie] », *TDR*, vol. 36, n°4 (Hiver, 1992), p. 7-10.

SCHECHNER Richard, « *TDR* Comment: I No Longer Subscribe to *TDR* [Commentaire de *TDR* : Je ne souscris plus à *TDR*] », *TDR*, vol. 38, n°4 (Hiver, 1994), p. 7-9.

SCHECHNER Richard, « *TDR* Comment: Theatre Alive in the New Millennium [Commentaire de *TDR* : Le théâtre en vie dans le nouveau millénaire] », *TDR*, vol. 44, n°1 (Printemps, 2000), p. 5-6.

SCHECHNER Richard, « Rasaesthetics [Rasaesthétique] », *TDR*, vol. 45, n°4 (Automne, 2001), p. 27-50.

SCHECHNER Richard, « *TDR* Comment: *TDR* and Me [Commentaire de *TDR* : *TDR* et moi] », *TDR*, vol. 50, n°1 (Printemps, 2006), p. 6-12.

SCHECHNER Richard, « A Ritual Seminar Transcribed [Transcription d'un séminaire rituel] », *Interval(les)*, vol. II, n°2 et vol. III, n°1 (Automne 2008 – Hiver 2009), p. 775-193.

SCHECHNER Richard, « *TDR* Comment: Broadening the Broad Spectrum [Commentaire de *TDR* : Élargir le large spectre] », *TDR*, vol. 54, n°3 (Automne, 2010), p. 7-8.

SCHECHNER Richard, « 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.

STOELTJE Beverly J., « 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. 450-451.

TURNER Edith, « The Genesis of an Idea: Remembering Victor Turner [La genèse d'une idée : En souvenir de Victor Turner] », *Zygon*, vol. 21, n°1, 1986, p. 7-8.

TURNER Edith, « Encounter with Neurobiology: The Response of Ritual Studies [Rencontre avec la neurobiologie : La réponse des études rituelles] », *Zygon*, vol. 21, n°2, 1986, p. 219-232.

TURNER Edith, « The Reality of Spirits: A Tabooed or Permitted Field of Study? [La réalité des

esprits : Un champ de recherche tabou ou autorisé ?] », *The Anthropology of Consciousness*, vol. 4, n°1, 1993, p. 1-12.

TURNER Edith, « Advances in the Study of Spirit Experience: Drawing Together Many Threads [Avancées dans l'étude de l'expérience spirituelle : Rassembler de nombreux fils] », *Anthropology of Consciousness*, vol. 17, n°2, 2006, p. 33–61.

TURNER Edith, « Discussion: Altruism, Spiritually Merging with a Fellow Human Beings' Suffering [Discussion : L'altruisme, fusionner spirituellement avec la souffrance d'un autre être humain] » *Zygon*, vol. 41, n°4, 2006, p. 933–939.

TURNER Edith, TURNER Victor, « Postindustrial Marian Pilgrimage [Pèlerinage marial postindustriel] », PRESTON James, *Mother Worship [Le Culte de la Mère]*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982, p. 145-173.

TURNER Edith, TURNER Victor, « Performing Ethnography [Performer l'ethnographie] », *TDR*, vol. 26, n°2 (Été, 1982), p. 33-50.

TURNER Victor, « Betwixt-and-Between: The Liminal Process in Rites de Passage [Entre-deux et au seuil : le processus liminal dans les rites de passage] », HELMS June (éd.), *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, American Ethnological Society, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1964, p. 4-20.

TURNER Victor, « Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas [Passages, marges et pauvreté : Symboles religieux de la Communitas] », *Worship*, n°46, 1972, p. 390-412 et p. 482-494.

TURNER Victor, « The Center Out There: Pilgrim's Goal [Le Centre à l'extérieur : Le but du pèlerin] », *History of Religions* n°12, 1973, p. 191-230.

TURNER Victor, « Pilgrimage and Communitas [Pèlerinage et communitas] », *Studia Missionalia*, n°23, 1974, p. 305-327.

TURNER Victor, « 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.

TURNER Victor, « Ritual, Tribal and Catholic [Rituel, tribal et catholique] », *Worship*, n°50, 1976, p. 504-524.

TURNER Victor, « Frame, Flow, and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality [Cadre, flow

et réflexion : Rituel et drame en tant que liminalité publique] », BENAMOU Michel, CARMELLO Charles (éds.), *Performance in Postmodern Culture [La Performance dans la culture postmoderne]*, University of Wisconsin Press, Madison, 1977.

TURNER Victor, « Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology [Rituel dramatique/Théâtre rituel : Anthropologie performative et réflexive] », *Kenyon Review*, n°1, 1979, p. 80-93.

TURNER Victor, « Social Dramas and Stories about Them [Les drames sociaux et leurs récits] », *Critical Inquiry*, n°7, 1980, p. 141-168.

TURNER Victor, « Liminality and the Performative Genres [La liminalité et les genres performatifs] », MACALOON John (éd.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance [Rite, Théâtre, Festival, Spectacle : Répétitions vers une théorie de la performance culturelle]*, Institute for Study of Human Issues, Philadelphia, p. 19-41.

TURNER Victor, « Body, Brain, and Culture [Corps, cerveau et culture] », *Performing Arts Journal*, vol. 10, n°2, 1986, p. 26-34. [Initialement publié dans *Zygon : Journal of Religion & Science*, vol. 18, n°3, 1983, p. 221-246.]

VALENTINI Valentina, « Il dibattito sul teatro negli USA : Schechner e TDR (1965-1971) [Le débat sur le théâtre aux USA : Schechner et TDR (1964-1971)] », CRUCIANI Fabrizio, MAROTTI Ferruccio, TAVIANI Ferdinando (éds.), *Biblioteca Teatrale*, n°6/7, 1973, p. 148-251.

VILLENAVE Baptiste, « 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.

C. THÈSES ET MÉMOIRES

CUTUGNO Carmela, *Intercultural Performance and Dialogue : From Richard Schechner's Performance Studies Onward [Performance et dialogue interculturels : Les Performance studies de Richard Schechner et au-delà]*, thèse de doctorat en Cinéma, musique et théâtre, sous la direction de Marco DE MARINIS et Paul ALLAIN, Università di Bologna, University of Kent, 2014.

PELISSERO Marielle, *De l'Underground à la superstructure : Émergence de la notion de performance dans le discours critique des pratiques théâtrales expérimentales (1963-1973)*, thèse de doctorat en Histoire des arts et des représentations, sous la direction de Christian BIET, Université

Paris Nanterre, 2016.

SUNDELL LITCHI Esther, *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.

D. RESSOURCES AUDIOVISUELLES

BOCKELMAN Matthew (réal.), *East Coast Artists*, Fly's Eye Films, New York, 2005.

BOCKELMAN Matthew (réal.), *Richard Schechner : Communitas*, Fly's Eye Films, New York, 2009.

DE PALMA Brian, SCHECHNER Richard (réals.), *Dionysus in '69*, The Performance Group, Sigma III Corporation, New York, 1970.

E. LIENS UTILES

Site internet de East Coast Artists, la compagnie fondée par Richard Schechner en 1992, consulté le 09/09/2022 : <https://www.ecatheater.org/>

Site internet du Hemispheric Institute, rassemblant des captations de nombreux spectacles de Richard Schechner, ainsi que des vidéos d'ateliers de *rasaboxes*, consulté le 09/09/2022 : <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/itemlist/category/387-rschechner.html>

Site internet du Wooster Group, contenant des informations sur la compagnie, ses créations et ses ateliers de pratique, ainsi qu'une chronologie détaillée des activités du Wooster Group depuis 1975, consulté le 09/09/2022 : <https://thewoostergroup.org/blog/>

IV – ANTHROPOLOGIE, SCIENCES COGNITIVES ET HISTOIRE DES IDÉES

Les travaux ici rassemblés ont servi de fondations théoriques à notre étude des relations entre théâtre et rituel – et plus particulièrement à nos analyses du rituel. Nombre de ces travaux auraient pu figurer dans la section précédente de notre bibliographie : il nous a toutefois semblé pertinent de les rassembler séparément, pour mettre en relief le fonds anthropologique de notre réflexion.

A. LIVRES ET OUVRAGES IMPRIMÉS

ADORNO Theodor W., *Prismes : Critique de la culture et de la société*, Payot, Paris, 1986.

ADORNO Theodor W., *Aesthetic Theory [Théorie de l'esthétique]*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2013.

AMSELLE Jean-Loup, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, Paris, 2001.

AUSTIN John Langshaw, *How to do Things with Words Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955 [Quand dire, c'est faire]*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

BELL Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice [Théorie du rituel, pratique du rituel]*, Oxford University Press, Oxford et New York, 1992.

BELL Catherine, *Ritual: Perspectives and Dimensions [Rituel : Perspectives et dimensions]*, Oxford University Press, New York, 1997.

BLONDEL Maurice, *L'Action : Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Droz, Paris-Genève, 1972.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, Paris, 2001.

BOYER Pascale, *Et l'Homme créa les dieux : Comment expliquer la religion*, Robert Laffont, Paris, 2001.

- BUBER Martin, *Eclipse of God: Studies in the Relation between Religion and Philosophy [L'Éclipse de Dieu : Études sur les relations entre religion et philosophie]*, Harper, New York, 1952.
- BUBER Martin, *The Origin and Meaning of Hasidism [L'Origine et le sens du Hassidisme]*, Horizon Press, New York, 1960.
- BUBER Martin, KAUFMANN Walter (trad.), *I and Thou [Je et Tu]*, Touchstone, New York, 1970.
- BUBER Martin, SMITH Ronald-Gregor, *Between Man and Man [Entre l'Homme et l'homme]*, The Macmillan Company, New York, 1971.
- CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938.
- CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 1950.
- CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1992.
- CAMPBELL Joseph, CRÈS Henri (trad.), *Le Héros aux mille et un visages*, Robert Laffont, Paris, 1977.
- CEFAÏ Daniel, PERREAU Laurent (dirs.), *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*, Centre Universitaire de Recherches sur l'Action Publique et le Politique – Épistémologie et Sciences Sociales (CURAPP-ESS), Centre d'Étude des Mouvements Sociaux – Institut Marcel Mauss (CEMS-IMM), Paris, 2012.
- CHIDESTER David, *Empire of Religion : Imperialism and Comparative Religion [L'Empire de la religion : Impérialisme et religion comparée]*, The University of Chicago Press, Chicago, 2014.
- CLOTTES Jean, LEWIS-WILLIAMS David, *Les Chamanes de la préhistoire : Transe et magie dans les grottes ornées*, Seuil, Paris, 1996.
- CLIFFORD James, *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art [Malaise dans la culture – L'Ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle]*, Harvard University Press, 1988.
- CLIFFORD James, *On the Edges of Anthropology (Interviews) [Aux Limites de l'anthropologie (interviews)]*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály, *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.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály, *Flow: The Psychology of Optimal Experience [Le Flow : la psychologie de l'expérience optimale]*, Harper and Row, New York, 1990.

- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris, 1967.
- DESCOLA Philippe, *Les Lances du crépuscule : Avec les Indiens Jivaros de Haute-Amazonie*, Plon, Paris, 1993.
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2006.
- DESCOLA Philippe, *L'écologie des autres : L'anthropologie et la question de la nature*, Éditions Quae, Versailles, 2011.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien*, t. 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1984.
- DUBUISSON Daniel, *L'Occident et la religion*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1998.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Bordas, Paris, 1979 [1969].
- DURKHEIM Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1912.
- DUPUY Jean-Pierre, *Aux origines des sciences cognitives*, Éditions La Découverte, 1994.
- EKMAN Paul, DAVIDSON Richard J., *The Nature of Emotion [La Nature de l'émotion]*, Oxford University Press, New York, 1994.
- EKMAN Paul, ELLSWORTH Phoebe, FRIESEN Wallace, *Emotion in the Human Face [L'Émotion dans le visage humain]*, Pergamon Press, New York, 1972.
- ELIADE Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Payot, Paris, 1951.
- ELIADE Mircea, *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, Paris, 1956.
- ELIADE Mircea, *Patanjali et le yoga*, Seuil, Paris, 1962.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.
- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965
- ELIADE Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969.
- ELIADE Mircea, *La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Gallimard, Paris, 1971.
- ELIADE Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris, 1976.

- FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la morts, les sorts*, Gallimard, Paris, 1977.
- FELDMAN BARRETT Lisa, *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.
- FRAZER James George, *The Golden Bough : A Study in Magic and Religion (abridged edition) [Le Rameau d'Or : Une étude sur la magie et la religion (édition abrégée)]*, Macmillan, Londres, 1922.
- FREUD Sigmund, JANKÉLÉVITCH Serge (trad.), *Totem et tabou : Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Payot, Paris, 1972.
- FREUD Sigmund, MEYERSON Ignace (trad.), *L'interprétation des rêves*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967.
- GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures : Selected Essays [L'interprétation des cultures : Essais choisis]*, Basic Books, New York, 1973.
- GERSHON Michael D., *The Second Brain [Le Second cerveau]*, Harper Perennial, New York, 1999.
- GIRARD René, *Le Violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.
- GLUCKMAN Max (éd.), *Essays on the Ritual of Social Relations [Essais sur le rituel des relations sociales]*, Manchester University Press, Manchester, 1962.
- GODELIER Maurice, *L'Énigme du don*, Flammarion, Paris, 1996.
- GODELIER Maurice, *Communauté, société, culture : Trois clefs pour comprendre les identités en conflits*, CNRS Éditions, Paris, 2009.
- GODELIER Maurice, PANOFF Michel, *Le Corps humain : Conçu, possédé, supplicié, cannibalisé*, CNRS Éditions, Paris, 2009.
- GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life [La Présentation de soi dans la vie quotidienne]*, Doubleday, Garden City, 1959.
- GOFFMAN Erving, *Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior [Rituel d'interaction : Essais sur le comportement face à face]*, Doubleday, Garden City, 1967.
- GOFFMAN Erving, *Relations in Public : Microstudies of the Public Order [Relations en public : Micro-études de l'ordre public]*, Harper & Row, New York, 1971.
- GOFFMAN Erving, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience [Les Cadres de l'expérience]*, Harper and Row, New York, 1974.

- GOFFMAN Erving, ACCARDO Alain, KIHM Alain (trads.), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973.
- GRIMES Ronald L., *Beginnings in Ritual Studies [Commencements en études rituelles]*, University Press of America, Lanham, New York et Londres, 1982.
- GRIMES Ronald L., *Readings in Ritual Studies [Lectures en études rituelles]*, Prentice Hall, Upper Saddle River, 1996.
- GRIMES Ronald L., *Deeply Into the Bone : Re-Inventing Rites of Passage [Jusqu'à l'os : Réinventer les rites de passage]*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londres, 2000.
- HAMAYON Roberte, *Jouer. Une étude anthropologique*, Éditions La Découverte, Paris, 2012.
- HASTRUP Kirsten, *A Passage to Anthropology : Between Experience and Theory [Un Passage vers l'anthropologie : Entre expérience et théorie]*, Routledge, Londres et New York, 1995.
- HEIDEGGER Martin, FÉDIER François, (trad.), *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1988.
- HVIID JACOBSEN Michael (éd.), *The Contemporary Goffman [Le Goffman contemporain]*, Routledge, Londres et New York, 2010.
- HOBBSAWM Eric J., RANGER Terence, *The Invention of Tradition [L'Invention de la tradition]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- HOFFMEYER Jesper (éd.), *A Legacy for Living Systems : Gregory Bateson as Precursor to Biosemiotics [Un héritage pour les systèmes vivants : Gregory Bateson, précurseur de la biosémiotique]*, Springer, Dordrecht, 2010.
- HOUSEMAN Michael, *Le Rouge eSt le Noir*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2012.
- HOUSEMAN Michael, SEVERI Carlo, *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2009.
- HUBERT Henri, MAUSS Marcel, *Esquisse d'une théorie générale de la magie : L'origine des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes, suivi de L'origine des pouvoirs magiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 2019 [1904].
- HUIZINGA Johan, *Homo Ludens*, Beacon Press, Boston, 1955.
- INGOLD Tim, RENAUT Sophie (trad.), *Une Brève histoire des lignes*, Zones Sensibles, Bruxelles, 2011.

- JOUSSE Marcel, *Anthropologie du geste*, t. 1, Gallimard, Paris, 1974.
- JOUSSE Marcel, *Anthropologie du geste*, t. 2, *La Manducation de la parole*, Gallimard, Paris, 1975.
- JOUSSE Marcel, *Anthropologie du geste*, t. 3, *Le parlant, la parole et le souffle*, Gallimard, Paris, 1978.
- JUNG Carl Gustav, GAILLARD Alix, GAILLARD Christian, MARIE Gisèle (trads.), *Essais sur la symbolique de l'esprit*, Albin Michel, Paris, 1991.
- JUNG Carl Gustav, JAFFÉ Aniéla (éd.), CAHEN Roland, LE LAY Yves (trads.), *Ma Vie : Souvenirs, rêves et pensées*, Gallimard, Paris, 1966.
- JUNG Carl Gustav, KERÉNYI Károly, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1968.
- JUNG Carl Gustav, KERÉNYI Károly, RADIN Paul, *Le Fripon divin : un mythe indien*, Georg éditeur, Genève, 1958.
- JUNG Carl Gustav, MAILLARD Claude, PFLIEGER-MAILLARD Christine (trads.), *La Vie symbolique : Psychologie et vie religieuse*, Albin Michel, Paris, 1989.
- KIRBY Ernest Theodore, *Ur Drama – The Origins of Theatre [Ur Drama – Les Origines du Théâtre]*, New York University Press, New York, 1975.
- LENNEBERG Eric H., *Biological foundations of language [Les Fondements biologiques du langage]*, John Wiley and Sons, New York, 1967.
- LEWIS Ioan Myrddin, *Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism [La Religion extatique : une étude anthropologique de la possession spirituelle et du chamanisme]*, Penguin Books, Harmondsworth, 1971.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1967 [1949].
- LORELLE Yves, *Le Corps, les rites et la scène. Des origines au XXème siècle : Essai*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2003.
- MAC LUHAN Marshall, *Understanding Media [Pour comprendre les médias]*, McGraw-Hill, New

York, 1964.

MAFFESOLI Michel, *Le Temps des tribus : Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.

MAFFESOLI Michel, *Le Réenchantement du monde : Une éthique pour notre temps*, La Table ronde, Paris, 2007.

MALINOWSKI Bronisław, *Sex and Repression in Savage Society [La Sexualité et sa répression dans les sociétés primitives]*, World Publishers, Cleveland et New York, 1929.

MALINOWSKI Bronisław, *The Sexual Life of Savages in North-Western 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.

MALINOWSKI Bronisław, *Coral Gardens and their Magic [Les Jardins de corail]*, George Allen & Unwin, Londres, 1935.

MALINOWSKI Bronisław, *Magic, Science and Religion and Other Essays [Magie, science et religion et autres essais]*, Doubleday, Garden City, 1954.

MALINOWSKI Bronisław, *A Diary in the Strict Sense of the Term [Journal d'ethnologue]*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1967.

MARCUSE Herbert, *Éros et civilisation*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963.

MARCUSE Herbert, *Towards a Critical Theory of Society [Vers une Théorie critique de la société]*, Routledge, Londres et New York, 2001.

MARITAIN Jacques, MARITAIN Raïssa, *Œuvres complètes*, vol. X (1953-1959), Éditions Universitaires Fribourg Suisse, Éditions Saint-Paul, Paris, 2000 [1985].

MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

MAUSS Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Payot, Paris, 1967.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1976 [1945].

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Verdier, Lagrasse, 1996.

OBADIA Lionel, *L'Anthropologie des religions*, Éditions La Découverte, Paris, 2007.

PRADIER Jean-Marie, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en*

Occident (Vème siècle av. J.-C – XVIIIe siècle), Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1997.

PRADIER Jean-Marie (dir.), *La Croyance et le corps – Esthétique, corporéité des croyances et identités*, actes du septième colloque international d'ethnoscénologie – Paris, 21-23 mai 2013, Maison des Cultures du Monde, Université Paris 8, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2016.

RADCLIFFE-BROWN Alfred Reginald, *The Andaman Islanders : A Study in Social Anthropology [Les habitants des îles Andaman : Une Étude d'anthropologie sociale]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1922.

RADCLIFFE-BROWN Alfred Reginald, *Structure and Function in Primitive Society [Structure et fonction dans la société primitive]*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1952.

RADCLIFFE-BROWN Alfred Reginald, *Method in Social Anthropology [Méthode en anthropologie sociale]*, University of Chicago Press, Chicago, 1958.

RADIN Paul, *The Trickster: A Study in Native American Mythology [Le Trickster : Une étude de la mythologie amérindienne]*, Schocken Books, New York, 1956.

RAPPAPORT Roy A., *Pigs for the Ancestors : Ritual in the Ecology of a New Guinea People [Des Cochons pour les ancêtres : Le Rituel dans l'écologie d'un peuple de Nouvelle-Guinée]*, Yale University Press, New Haven, 1968.

RAPPAPORT Roy A., *Ecology, Meaning and Religion [Écologie, sens et religion]*, North Atlantic Books, Berkeley, 1974.

RAPPAPORT Roy A., *Ritual and Religion in the Making of Humanity [Rituel et religion dans la construction de l'humanité]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

ROUGET Gilbert, *La musique et la transe : Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1980.

SALAMONE Frank, *The Encyclopedia of Religious Rites, Rituals and Festivals [L'Encyclopédie des rites, rituels et festivals religieux]*, Birkshire, Great Barrington, 2004.

SCHUSTERMAN Richard, *Body, Conciousness : A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics [Corps, conscience : Une philosophie de la pleine conscience et de la somaesthétique]*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

SCHUSTERMAN Richard, *Thinking through the Body [Penser à travers le corps]*, Cambridge

University Press, Cambridge, 2012.

SEGAUD Marion, *Anthropologie de l'espace : Habiter, fonder, distribuer, transformer*, Armand Colin, Paris, 2008.

SHAPIRO Lawrence A., *Embodied Cognition [Cognition incarnée]*, Taylor & Francis, New York, 2011.

SOFIA Gabriele, *Le Acrobazie dello spettatore – Dal teatro alla neuroscienza e ritorno [Les Acrobaties du spectateur – Du théâtre aux neurosciences et retour]*, Bulzoni Editore, Rome, 2013.

SPENGLER Oswald, TAZEROUT Mohand (trad.), *Le Déclin de l'Occident : Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, t. 1, *Forme et réalité*, et t. 2, *Perspectives de l'histoire universelle*, Gallimard, Paris, 1948.

VERDEIL Jean, *Dionysos au quotidien : Essai d'anthropologie théâtrale*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1988.

B. ARTICLES DE REVUES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

BLOCH Maurice, « Symbols, Song, Dance and Features of Articulation. Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority ? [Symboles, chants, danses et caractéristiques de l'articulation. La religion est-elle une forme extrême de l'autorité traditionnelle ?] », *European journal of Sociology*, n°15, 1974, p. 55-81.

CONQUERGOOD Dwight, « Rethinking Ethnography : Towards a Critical Cultural Politics [Repenser l'ethnographie : Vers une politique culturelle critique] », *Communication Monographs*, n°58, 1991, p. 179-194.

DASTUR Françoise, « Retrait des dieux et modernité selon Novalis et Hölderlin », *Les Études philosophiques*, n°116, 2016, p. 31-44.

DERICQUEBOURG Régis, « Playing With A Tradition or Belonging to Another Tradition ? The Gnosis Belief In Some minority Religious Groups [Jouer avec une tradition ou appartenir à une autre tradition ? La croyance en la gnose dans certains groupes religieux minoritaires] », *The 2008 London International Conference. Twenty years and more : research into minority religions, New religious movements and the new spirituality*, Londres, avril 2008.

FAVRET-SAADA Jeanne, « Être affecté », *Gradhiva*, n°8, 1990, p. 3-9.

FELDSHUH David, « Zen and the Actor [Le Zen et l'acteur] », *TDR*, vol. 20, n°1 (Mars 1976), p. 79-89.

GIACCHÈ Piergiorgio, « 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.

GIACCHÈ Piergiorgio, « Aux confins du théâtre. Sur la relation entre théâtre et anthropologie », *Diogène*, n°186, avril-juin 1999, p. 110-123.

GIACCHÈ Piergiorgio, « L'art du spectateur : voir les sons et écouter les visions », *Diogène*, n°193, janvier-mars 2001, p. 100-113.

GOBIN Emma, HOUSEMAN Michael, VANHOENACKER Maxime, « De l'initiation aux ritualités New Age. Entretien avec Michael Houseman », *ethnographiques.org*, n°33, décembre 2016, consulté le 02/10/2022 : <https://www.ethnographiques.org/2016/Gobin-Vanhoenacker2>

HOUSEMAN Michael, « Les artifices de la logique initiatique », *Journal des Africanistes*, vol. 54, n°1, 1984, p. 41-65.

HOUSEMAN Michael, « Note sur quelques propriétés générales de la transformation initiatique », *Nouvelle revue d'ethno-psychiatrie*, n°6, 1986, p. 31-40.

HOUSEMAN Michael, « Double contrainte et paradoxe rituel », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°14, 1992, p. 155-163.

HOUSEMAN Michael, « Vers une psychologie de la pratique rituelle ? », *Critique*, n°680-681, *Frontières de l'anthropologie*, 2004, p. 102-114.

HOUSEMAN Michael, « Éprouver l'initiation. Présentation », *Systèmes de pensée en Afrique noire*, n°18, 2008, p. 7-40.

HOUSEMAN Michael, « Religions de l'Afrique noire », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, 16 novembre 2009, p. 9-15.

HOUSEMAN Michael, « Becoming Autonomous Together : Distanced Intimacy in Dances of Self-Development [Devenir autonome ensemble : L'intimité distancée dans les danses de développement personnel] », Harvey Graham, Houseman Michael, Pike Sarah, Salomonsen Jane (éds.), *Reassembling Democracy : Ritual as Cultural Resource [Réassembler la Démocratie : Le Rituel comme ressource culturelle]*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2020, p. 87-104.

HOUSEMAN Michael, « Immersive Hugging as a Ritual Act [Le câlin immersif comme acte rituel] », WELCH Christina, WHITEHEAD Amy R. (éds.), *Religion and Touch [Religion et Toucher]*, Equinox, Bristol et Sheffield, 2021, p. 236-252.

HOUSEMAN Michael, MAZZELLA DI BOSCO Marie, EMMANUEL Thibault, « Renaître à soi-même : Pratiques de danses rituelles en Occident contemporain », *Terrain*, n°66, 2016, p. 62-85.

HOUSEMAN Michael, MOISSEEF Marika, « L'orchestration rituelle du partage des émotions et ses ressorts interactionnels », Kaufmann Laurence, Quéré Louis (éds.), *Les Émotions collectives : En quête d'un "objet" impossible*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2020.

HUOT Mathieu, SORRENTINO Paul, « Croire, jouer, assister : Une recherche théâtrale sur le rituel et l'activation de l'assistance », *ethnographiques.org*, n°42, *Rencontres ethno-artistiques*, décembre 2021, consulté le 18/02/2022 : https://www.ethnographiques.org/2021/Sorrentino_Huot

KARSENTI Bruno, « Le symbolisme, de Durkheim à Mauss », *Revue européenne des sciences sociales*, t. 34, n°5, *Mauss : Hier et aujourd'hui: XIIème colloque annuel de Groupe d'Étude « Pratiques Sociales et Théories »*, 1996, p. 93-111.

LEVINAS Emmanuel, « Martin Buber and the Theory of Knowledge [Martin Buber et la théorie de la connaissance] », Hand Seán (éd.), *The Levinas Reader [Le Lecteur de Lévinas]*, Blackwell, Oxford, 2002, p. 59-74.

MAUSS Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique*, t. 1, 1923-1924, p. 30-186.

MAUSS Marcel, « 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. 363-386.

MIENCZAKOWSKI Jim, « Ethnodrama : Performed Research – Limitations and Potential [Ethnodrame : Recherche performative – Limites et potentiel] », ATKINSON Paul, COFFEY Amanda, DELAMONT Sara *et al.* (éds.), *Handbook of Ethnography [Manuel d'ethnographie]*, SAGE Publications, Los Angeles et Londres, 2001, p. 468-476.

PAULME Denise, « 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.

PRADIER Jean-Marie, « Ethnoscénologie, manifeste », *Théâtre/Public*, n°123, mai-juin 1995, p. 46-48.

PRADIER Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *Internationale de*

l'Imaginaire, n°5, Paris, 1996, p. 13-41.

PRADIER Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit », *Effets de présence – UQÀM : Université du Québec à Montréal*, janvier 2007, p. 1-17, consulté le 24/06/22 : <https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/ethnoscenologie.pdf>

PRADIER Jean-Marie, « Théâtre et neurosciences. Ou l'interminable aporie », *Culture Teatralli*, n°16 (Printemps, 2007), p. 73-87.

PRADIER Jean-Marie, « Regard anthropologique sur la Performance Theory », *Théâtre/Public*, n°190, juillet 2008, p. 23-28.

PRADIER Jean-Marie, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie : Créations, pratiques, publics*, n°4, L'Entretemps, Montpellier, printemps 2009, p. 83-100.

PRADIER Jean-Marie, « Esthétique, corporéité des croyances et identités », PRADIER Jean-Marie (dir.), *Horizons/théâtre*, n°4 : *Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2014, p. 9-19.

PRADIER Jean-Marie, « De la *Performance Theory* aux *Performance Studies* », *Journal des anthropologues*, n° 148-149, 2017, p. 287- 299.

PRADIER Jean-Marie, « Théâtre et neurosciences : entre effet de mode, malentendus et recherche innovante », MEDEN Pierre Philippe, ROCHE-FOGLI Vanille (éds.), *Spectacle vivant et neurosciences*, Éditions Deuxième Époque, Montpellier, 2019, p. 17-36.

SOFIA Gabriele, « 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, 2014, p. 313-332.

SOFIA Gabriele, « L'Expérience perceptive du spectateur : Une hypothèse croisée entre théâtre, neurosciences et phénoménologie », BRUZAN Adinel, CHEVALIER Jean-Marie, MOCAN Raluca *et. al.* (dirs.), *La Perception, entre cognition et esthétique*, Garnier, Paris, 2015, p. 127-145.

SOFIA Gabriele, SEBAN Brune (trad.), « L'effet d'organicité de l'acteur : Une hypothèse entre théâtre et neurosciences », JOURNEAU Véronique Alexandre (éd.), *Le Surgissement créateur : Jeu, hasard ou inconscient*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 232-254.

SOFIA Gabriele, SEBAN Brune (trad.), « Neurones miroirs et intention dilatée : Vers une étude de l'expérience performative du spectateur », VOISIN Bérengère (éd.), *Du Récepteur ou l'art de*

déballer son pique-nique, Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude », n° 6, 2012, consulté le 08/09/2022 : http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/Sofia_pdf.pdf

VALLIER Gilles-Félix, « Le concept du héros imprévisible : Système religieux yorùbá (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.

WITTGENSTEIN Ludwig, LACOSTE Jean (trad.), « Remarques sur “Le Rameau d'or” de Frazer », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°16, 1977, p. 35-42.

YARON Kalman, « Martin Buber (1878-1965) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, UNESCO : Bureau international d'éducation, vol. XXIII, n°1-2, Paris, 1993, p. 135-147.

C. THÈSES ET MÉMOIRES

BONNIER Anaïs, *L'Empreinte des rituels : Persistance et mutations des formes et mécanismes rituels dans les dramaturgies occidentales des années 50 à nos jours*, thèse de doctorat en Arts et médias, sous la direction de Jean-Pierre RYNGAERT, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2010.

V – HISTOIRE DU THÉÂTRE ET DES GROUPES THÉÂTRAUX

Cette dernière section rassemble les travaux cités ou consultés pour ancrer notre recherche dans l'histoire du théâtre et des groupes théâtraux. Certains d'entre eux ne présentent pas de lien direct avec les créateurs qui ont constitué le cœur de notre étude, mais nous ont fourni de précieux outils d'analyse : c'est pourquoi nous avons jugé pertinent de les mentionner.

A. LIVRES ET OUVRAGES IMPRIMÉS

ABDELKADER Yamna, BAZILE Sandrine, FERTAT Omar (éds.), *Pour un Théâtre-monde : Plurilinguisme, interculturalité, transmission*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2003.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938.

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. 1, *Préambule, Correspondance avec Jacques Rivière, L'Ombilic des limbes, Le Pèse-nerfs, L'Art et la mort, Textes et poèmes inédits*, Gallimard, Paris, 1956.

ASLAN Odette (dir.) *Le Corps en jeu*, CNRS Éditions, Paris, 2003 [1992].

ASLAN Odette, *L'Acteur au XXème siècle : Éthique et technique*, L'Entretemps, Vic-la-Gardiole, 2005.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXème – XXème siècles)*, L'Entretemps, Montpellier, 2013.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques : Répétitions et exercices de Stanislavski*, L'Entretemps, Montpellier, 2007.

BABLET Denis, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

BAKIS Henry, *Les Réseaux et leurs enjeux sociaux*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

BANU Georges, *L'Acteur qui ne revient pas : Journées de théâtre au Japon*, Aubier, Paris, 1986.

BANU Georges, *Les Mémoires du théâtre*, Actes Sud, Arles, 1987.

BANU Georges, *Peter Brook : De Timon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, Paris, 2001.

- BANU Georges, *Exercices d'accompagnement d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, L'Entretemps, St-Jean-de-Védas, 2002.
- BANU Georges (éd.), *Les Répétitions : De Stanislavski à aujourd'hui*, Actes Sud, Arles, 2005.
- BANU Georges, *Peter Brook : Vers un théâtre premier (édition augmentée)*, Seuil, Paris, 2005.
- BANU Georges, *Les Voyages du comédien*, Gallimard, Paris, 2012.
- BARBÉRIS Isabelle, *Théâtres contemporains : Mythes et idéologies*, Presses Universitaires de France, 2010.
- BENEDETTI Jean, *Stanislavski : An introduction*, Routledge, New York, 1982.
- BENHAMOU Anne-Françoise (dir.), *OutreScène*, n°11, *Pouvoirs de l'émotion*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, juin 2008.
- BENHAMOU Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012.
- BENHAMOU Anne-Françoise, *OutreScène*, n°14, *Réinventer des lieux de création ?*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, mai 2013.
- BHARUCHA Rustom, *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture [Le Théâtre et le monde. Performance et politique de la culture]*, Routledge, Londres et New York, 1993.
- BIET Christian, FRANTZ Jean-Louis (éds.), *Critique*, n°699-700, *Le Théâtre sans l'illusion*, août-septembre 2005.
- BIET Christian, NEVEUX Olivier, *Une Histoire du spectacle militant : Théâtre et cinéma militants (1966-1981)*, L'Entretemps, Montpellier, 2007.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006.
- BINER Pierre, *Le Living Theatre : Histoire sans légende*, La Cité, Lausanne, 1968.
- BOGDAN Lew, *Stanislavski : Le Roman théâtral du siècle ; Les bâtisseurs d'utopie*, L'Entretemps, Lavérune, 1999.
- BORIE Monique, *Antonin Artaud : Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, Paris, 1989.
- BRAUN Edward, *Meyerhold on Theatre [Meyerhold et le théâtre]*, Hill and Wang, New York, 1969.
- BRAUN Edward, *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski [Le Metteur en scène*

- et la scène : Du naturalisme à Grotowski*], Methuen, Holmes & Meyer, Londres et New York, 1982.
- BRAUN Kazimierz, *A History of Polish Theatre, 1939–1989: Spheres of Captivity and Freedom [Une Histoire du théâtre polonais, 1939-1989 : Sphères de captivité et de liberté]*, Greenwood Press, Westport, 1996.
- BROOK Peter, ESTIENNE Christine, FAYOLLE Franck (trads.), *L'Espace vide : Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 1977.
- BROOK Peter, CARRIÈRE Jean-Claude, REBOUD Sophie (trads.), *Points de suspension*, Seuil, Paris, 1992.
- CHAIKIN Joseph, *The Presence of the Actor [La Présence de l'acteur]*, Atheneum, New York, 1972.
- CIOFFI Kathleen, *Alternative Theatre in Poland [Le Théâtre alternatif en Pologne]*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.
- CONSOLINI Marco, *Théâtre Populaire : 1953-1964, Histoire d'une revue engagée*, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), Caen, 1998.
- CONSOLINI Marco (dir.), *Théâtres en Bretagne*, n°19, *Du Collectif*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- CONSOLINI Marco, PIANA Romain (dirs.), *Revue d'Historiographie du Théâtre*, n°4, *Scènes de papier : Les images dans les revues de théâtre (XIXème – XXème siècles)*, juillet 2015.
- CROYDEN Margaret, *The Contemporary Experimental Theatre : Lunatics, Lovers and Poets [Le Théâtre expérimental contemporain : fous, amants et poètes]*, McGraw-Hill, New York, 1974.
- CRUCIANI Fabrizio, *Lo Spazio del teatro [L'Espace du théâtre]*, Laterza, Bari, 1991.
- CRUCIANI Fabrizio, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento : e scritti inediti [Metteurs en scène, pédagogues et communautés théâtrales au vingtième siècle : et écrits inédits]*, Editori Associati, Rome, 1995.
- DALCROZE Émile Jacques, *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Foetische Frères, Lausanne, 1965.
- DANAN Joseph, *Entre Théâtre et performance : La question du texte*, Actes Sud, Arles, 2013.
- DECROUX Étienne, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris, 1963.
- DE MARINIS Marco, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta [À la limite du théâtre. Utopies, projets et apories dans la recherche théâtrale des années soixante et soixante-dix]*, La Casa Usher, Florence, 1983.

DE MARINIS Marco, *Il nuovo teatro 1947-1970 [Le Nouveau théâtre 1947-1970]*, Bompiani, Milan, 1987.

DE MARINIS Marco (éd.), *Padri, figli e nipoti : su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro [Pères, fils et petits-fils : sur Decroux, la relation maître-élève et la transmission de l'expérience au théâtre]*, numéro spécial de *Culture Teatrali*, n°1 (Automne, 1999).

DE MARINIS Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale [À la recherche de l'acteur. Un bilan du théâtre du vingtième siècle]*, Bulzoni Editore, Rome, 2000.

DE MARINIS Marco, *Capire il teatro : Lineamenti di una nuova teatrologia [Comprendre le Théâtre : Esquisse d'une nouvelle théâtreologie]*, Bulzoni, Rome, 2008.

DE SIMONE Cristina, *Proférations ! : Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Les Presses du réel, Dijon, 2018.

DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, Actes Sud, Arles, 1988.

DOYON Raphaëlle, FREIXE Guy (dirs.), *Les Collectifs dans les arts vivants, depuis 1980*, L'Entretemps, Lavérune, 2014.

DRAIN Richard (éd.), *Twentieth Century Theatre. A Sourcebook [Le Théâtre du vingtième siècle. Un recueil d'informations]*, Routledge, Londres et New York 1995.

DULLIN Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie Théâtrale, Paris, 1985.

DUVIGNAUD Jean, *L'Acteur : Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, Paris, 1965.

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

DUSIGNE Jean-François, *Le théâtre d'art : Aventure européenne du XXème siècle*, Éditions Théâtrales, Paris, 1997.

DUSIGNE Jean-François, *Les passeurs d'expérience. ARTA, École internationale de l'acteur : La rencontre des pratiques scéniques, la transmission des savoirs et la recherche de chemins créatifs par-delà les frontières*, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2013.

DUSIGNE Jean-François (dir.), *La Direction d'acteurs peut-elle s'apprendre ?*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2015.

- ESSLIN Martin, *The Theatre of the Absurd [Le Théâtre de l'absurde]*, Garden City, New York, 1961.
- FARCY Gérard-Denis, PRÉDAL René (dirs.), *Brûler les planches, crever l'écran : La Présence de l'acteur*, L'Entretemps, Montpellier, 2001.
- FÉRAL Josette, *Les Chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Québec Amérique, Montréal, 2001.
- FÉRAL Josette (dir.), *L'École du jeu : Former ou transmettre ...*, L'Entretemps, Saussan, 2003.
- FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier, 2011.
- FREIXE Guy, *La Filiation Copeau-Lecoq-Mnouchkine : Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, L'Entretemps, Lavérune, 2014.
- FREIXE Guy, *L'Acteur et ses doubles*, Éditions Deuxième Époque, Montpellier, 2021.
- FREIXE Guy, PORO Bertrand (dirs.), *Les Interactions entre musique et théâtre*, L'Entretemps, Montpellier, 2011.
- FREIXE Guy (dir.), *Le Corps, ses dimensions cachées : Pratiques scéniques*, Éditions Deuxième Époque, Montpellier, 2017.
- GOURFINKEL Nina, *Constantin Stanislavski*, L'Arche, Paris, 1955.
- GRUDZIŃSKA Agnieszka, MASŁOWSKI Michel (dirs.), *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspianski, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski ...*, Éditions de l'Amandier, 2009.
- GUÉNOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, Belfort, 1997.
- GURDJIEFF Georges Ivanovitch, SALZMANN Jeanne de (trad.), *Rencontres avec des hommes remarquables*, Rocher, Monaco, 2004.
- HAMIDI-KIM Bérénice, RUSSET Séverine, *Troupes, Compagnies, collectifs dans les arts vivants : Organisation du travail, processus de création et conjonctures*, L'Entretemps, Lavérune, 2018.
- HAYMAN Ronald, *Theatre and Anti-Theatre : New Movements since Beckett [Théâtre et anti-théâtre : nouveaux mouvements depuis Beckett]*, Oxford University Press, New York, 1979.
- HODGE Alison (éd.), *Twentieth Century Actor Training [L'Entraînement de l'acteur au vingtième siècle]*, Routledge, Londres et New York, 2000.
- INNES Christopher, *Holy Theatre : Ritual and the Avant-Garde [Le Théâtre sacré : Le rituel et l'avant-garde]*, Cambridge University Press, Cambridge et New York, 1981.
- INNES Christopher, *Avant-Garde Theatre, 1892–1992 [Le Théâtre d'avant-garde, 1892-1992]*,

Routledge, Londres et New York, 1993.

KOTT Jan, *Theatre Notebook : 1947–1967 [Carnet de Théâtre : 1947–1967]*, Garden City, New York, 1968.

LECOQ Jacques (dir.), *Le Théâtre du geste*, Bordas, Paris, 1987.

LECOQ Jacques, *Le Corps poétique : Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sud, Arles, 1997.

LEHMAN Hans-Thies, *Postdramatic Theatre [Le Théâtre postdramatique]*, Routledge, Londres et New York, 2006.

MEDEROS SYSSOYEVA Kathryn, PROUDFIT Scott (éds.), *Collective Creation in Contemporary Performance [La Création collective dans la performance contemporaine]*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.

MEDEROS SYSSOYEVA Kathryn, PROUDFIT Scott (éds.), *Women, Collective Creation, and Devised Performance : The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries [Les Femmes, la création collective et la performance : L'Essor des femmes artistes de théâtre aux XXème et XXIème siècles]*, Palgrave Macmillan, New York, 2016.

MEERZON Yana, *Performing Exile, Performing Self : Drama, Theatre, Film [Performer l'exil, se performer soi-même : Drame, théâtre, film]*, Palgrave Macmillan, Londres, 2012.

MEYERHOLD Vsevolod, PICON-VALLIN Béatrice (éd. et trad.), *Écrits sur le théâtre*, t. 1, 1891-1917, L'Âge d'Homme, Paris-Lausanne, 1973.

MEYERHOLD Vsevolod, PICON-VALLIN Béatrice (éd. et trad.), *Écrits sur le théâtre*, t. 2, 1917-1930, L'Âge d'Homme, Paris-Lausanne, 1975.

MEYERHOLD Vsevolod, PICON-VALLIN Béatrice (éd. et trad.), *Écrits sur le théâtre*, t. 3, 1930-1936, L'Âge d'Homme, Paris-Lausanne, 1980.

MEYERHOLD Vsevolod, PICON-VALLIN Béatrice (éd. et trad.), *Écrits sur le théâtre*, t. 4, 1936-1940, L'Âge d'Homme, Paris-Lausanne, 1992.

MITTER Shomit, *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook [Systèmes de répétition : Stanislavski, Brecht, Grotowski et Brook]*, Routledge, Londres et New York, 1992.

MUNK Erica (éd.), *Stanislavski and America : "The Method" and Its Influence on the American Theatre [Stanislavski et l'Amérique : "La Méthode" et son influence sur le théâtre américain]*,

- Fawcett Publications, Greenwich, Connecticut, 1966.
- MÜLLER Carol (dir.), *Le Training de l'Acteur*, Actes Sud/CNSAD, 2000.
- NIETZSCHE Friedrich, HEIM Cornélius (trad.), *La Naissance de la tragédie*, Gonthier, Paris, 1972.
- ODZIMKOWSKA Mariola, *La Réception du théâtre polonais en France de 1989 à nos jours*, Presses Académiques Francophones, 2014.
- OIDA Yoshi, FAMCHON Isabelle (trad.), *L'Acteur invisible*, Actes Sud, Arles, 1998.
- OIDA Yoshi, LATOUR-BURNEY Valérie (trad.), *L'Acteur rusé*, Actes Sud, Arles, 2008.
- OIDA Yoshi, MILLON Martine (trad.), *L'Acteur flottant*, Actes Sud, Arles, 1992.
- PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine : Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris, 2007.
- PERRELLI Franco, *I Maestri della ricerca teatrale : Il Living, Grotowski, Barba e Brook [Les Maîtres de la recherche théâtrale : Le Living, Grotowski, Barba et Brook]*, Editori Laterza, Lecce, 2007.
- PEZIN Patrick, *Le Livre des exercices : À l'usage de l'acteur (Suivi de « Une amulette faite de mémoire : la signification des exercices dans la dramaturgie de l'acteur », par Eugenio Barba)*, L'Entretemps, Lavérune, 2002.
- PEZIN Patrick, *Étienne Decroux, mime corporel : Textes, études et témoignages*, L'Entretemps, Saint-Jean-de-Védas, 2003.
- PICON-VALLIN Béatrice, *Vsevolod Meyerhold*, Actes Sud, Paris, 2005.
- PROUST Sophie, *La Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, L'Entretemps, Lavérune, 2006.
- ROOSE-EVANS James, *Experimental Theatre From Stanislavsky to Today [Le Théâtre expérimental de Stanislavski à nos jours]*, Universe Books, New York, 1970.
- SCHINO Mirella, *An Indra's Web: The Age of Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud [Une Toile d'Indra : l'Âge d'Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud]*, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro – Malte – Wrocław, 2018.
- STANISLAVSKI Konstantin, GOURFINKEL Nina, CHANCEREL Léon (trads.), *Ma Vie dans l'art*, Éditions Albert, Paris, 1934.

- STANISLAVSKI Konstantin, REYNOLDS HAPGOOD Elizabeth (trad.), *An Actor Prepares [La Préparation de l'acteur]*, Theatre Arts, New York, 1942.
- STRASBERG Lee, *A Dream of Passion. The Development of the Method [Un rêve de passion. Le développement de la Méthode]*, Little, Brown and Company, Boston-Toronto, 1987.
- TEMKINE Raymonde, *Mettre en scène au présent*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977.
- TONELLI Franco, *L'Esthétique de la cruauté : Études des implications esthétiques du « Théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud*, A.-G. Nizet, Paris, 1972.
- TOPORKOV Vassili, BENEDETTI Jean (trad.), *Stanislavski in Rehearsal [Stanislavski en répétition]*, Bloomsbury Methuen Drama, Londres, 2001.
- VAKHTANGOV Evgueni, *Écrits sur le théâtre*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2000.
- VILLIERS André (dir.), *Théâtre et collectivité*, Flammarion, Paris, 1953.
- VISONE Daniela, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia : 1959-1967 [La Naissance du Nouveau Théâtre en Italie, 1959-1967]*, Titivillus Mostre Editoria, Pise, 2010.
- WAILLE Franck, *La Méthode somatique expressive de François Delsarte. Histoire, esthétique, anthropologie : De la neurophysiologie à la métaphysique*, L'Entretemps, Lavérune, 2016.
- WARNET Jean-Manuel, *Les Laboratoires : Une autre histoire du théâtre*, L'Entretemps, Lavérune, 2013.
- WEBB James, *The Harmonious Circle: The Lives and Work of G. I. Gurdjieff, P.D. Ouspensky, and Their Followers [Le Cercle harmonieux : la vie et l'oeuvre de G. I. Gurdjieff, P.D. Ouspenski, et de leurs disciples]*, Shambhala, Boston, 1987.
- WENGER Etienne, *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity [Communautés de pratique. Apprentissage, sens et identité]*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- WOJTYŁA Karol, TABORSKI Boleslaw (trad.), *The Collected Plays and Writings on Theatre [Recueil de pièces et d'écrits sur le théâtre]*, University of California Press, Berkeley, 1987.
- ZARRILI Philip, *Psychophysical Acting : An Intercultural Approach after Stanislavski [Le jeu psychophysique : une approche interculturelle après Stanislavski]*, Routledge, Londres, 2008.
- ZEAMI Motokiyo, SIEFFERT René (trad.), *La Tradition secrète du nō*, Gallimard, Paris, 1960.

B. ARTICLES DE REVUES ET CHAPITRES D'OUVRAGES

BAILLET Florence, « Thomas Brasch chez L'Arche Éditeur ? Pour une autre écriture de l'histoire du théâtre dit "de RDA" », BAILLET Florence, COLIN Nicole (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021, p. 133-142.

BAILLET Florence, COLIN Nicole, CONSOLINI Marco, « Introduction – Édition théâtrale et transferts culturels », BAILLET Florence, COLIN Nicole (dirs.), *L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2021, p. 5-13.

BALDWIN Jane, MEDEROS SYSSOEVA Kathryn, « 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. 134-150.

CIOFFI Katherine, « 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. 413-430.

CONSOLINI Marco, « Les Revues théâtrales au XXe siècle : un espace collectif pour tenter de saisir le monde », *Registres*, n°8, décembre 2003, p. 31-45.

CRUCIANI Fabrizio, « Problemi di storiografia dello spettacolo [Problèmes d'historiographie des arts du spectacle] », *Teatro e Storia*, anno III, n°1, avril 1993, p. 3-11.

GORDON Mel, « Meyerhold's Biomechanics [La biomécanique de Meyerhold] », *TDR*, vol. 18, n°3, septembre 1974, p. 73-88.

KOSIŃSKI Darius, MASŁOWSKI Michel et GULMON Agathe (trad.), « Le théâtre polonais au vingtième siècle. Vers un acteur total », *Ligeia*, 2008/2, n° 85-88.

MULSOW Martin, « 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.

OUAKNINE Serge, « Sources et perspectives du théâtre expérimental », *Jeu*, n°52, 1989, p. 55-63.

PROUST Serge, « La communauté théâtrale : Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue Française de Sociologie*, vol. 44, janvier 2003, p. 93-113.

SCHINO Mirella, « 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. 47-88.

C. THÈSES ET MÉMOIRES

MOREAU Géraldine, *Faire Corps : La Transmission des gestes techniques d'artisanat d'art sous le regard du mime corporel d'Étienne Decroux*, thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de Bruno PÉQUIGNOT et Olivier THÉVENIN, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2020.

MORVAN Yves, *Le Désir de théâtre : Le discours des metteurs en scène*, thèse de doctorat en Études théâtrales, sous la direction de Georges BANU, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2007.

PASQUIER Emma, *L'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur. La place et le rôle des disciplines non-théâtrales dans les écoles d'art dramatique en France : enquête sur cinq établissements d'enseignement supérieur (CNSAD, TNS, ENSATT, ESTBA, ESAD)*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, sous la direction d'Emmanuel WALLON, Université Paris Nanterre, 2017.

ROUX Louise, *Les Utopies pragmatiques : Étude du « collectif » théâtral à partir de trois processus de création du XXIème siècle : Collectif F71, D'ores et déjà, Spectacle-Laboratoire*, thèse de doctorat en Esthétique, sciences et technologies des arts, sous la direction de Jean-François DUSIGNE, Université Paris 8, 2015.

WEGNER Ana, *La Formation vocale de l'acteur, Les dichotomies entre voix et corps, son et sens (1970-2010)*, thèse de doctorat en Études théâtrales, sous la direction de Jean-François DUSIGNE et José BATISTA DAL FARRA MARTINS, Université Paris 8, 2017.

INDEX DES PERSONNES CITÉES

L'index ici présenté a pour but de compléter la chronologie fournie au début des annexes, afin de faciliter la lecture tabulaire de cette thèse. Les numéros suivis d'un astérisque indiquent que la référence se trouve uniquement en note de bas de page.

ABARZÚA Alonso.....	634, 640	ARRABAL Fernando.....	184*, 291, 310*, 333
ADAMOV Arthur.....	29*, 41*, 333, 419*	ARTAUD Antonin . .	11, 26, 40, 41, 43*, 50*, 77-80, 86, 91-94, 98, 119*, 122*, 188, 229*, 244, 245, 256, 288*, 290*, 295*, 296, 305-307, 310-312, 318, 321, 325*, 335, 348*, 351*, 356*, 363, 419, 433, 437, 494*, 497*, 656, 660*
ADAMS Franklin.....	440*	ASHLEY Robert.....	438*
ADLER Stella.....	68*	ATTENBOROUGH David.....	482*
ADORNO Theodor W.....	24*, 34, 39*	ATTISANI Antonio.....	5, 14, 17, 33-35, 58*, 64*, 67*, 68*, 81*, 83*, 86*, 122, 123, 143*, 168, 176*, 180-183, 190*, 207*, 232*, 260*, 261*, 548*, 555, 556*, 559*, 563, 564*, 619, 620, 622, 623*, 626, 633, 635, 638, 647, 648*, 654*, 658
AGAMBEN Giorgio.....	254*	ATTOUN Lucien.....	81*, 164*, 170, 171, 659*
ALBAHACA Elizabeth.....	109, 110*, 299*, 323, 510, 514, 531, 539	AUGUSTO João.....	379
ALBEE Edward.....	330*, 437, 438*	AZUMA Katsuko.....	383, 396, 398*
ALBERTIN Dolly.....	404*	BABCOCK Barbara.....	479
ALEXANDER Bobby C.....	502, 518	BABLA Ashurbanipal.....	649*
ALLAIN Paul...57*, 179-181*, 203, 204*, 226*, 292*, 511*, 603*, 626, 627-631*, 645, 646, 656, 657, 659*		BACCI Roberto.....	341, 354*, 388, 389, 529*, 530, 541, 563, 567, 578*, 579, 580, 589, 592, 625*, 626, 648, 650*, 659*
ALLAND Alexander.....	486	BACHELARD Gaston.....	118
ALLEN Seth.....	322	BAEK White Hyun Ju.....	635-637
ALLI Antero.....	648*		
ALLOUCHERIE Guy.....	587*, 626*		
ANDRUSZKO Henryk.....	511*, 628*		
ANOUILH Jean.....	75		
ANTOINE André.....	43*		
APPEL Willa.....	470*, 471*, 480*, 481*, 555*		
APPIA Adolphe.....	43*, 363		
ARAGON Louis.....	312		
ARCAND Gabriel.....	323, 539*		
ARDEN John.....	433*		
ARONSON Arnold.....	452, 453*		

BAILLET Françoise.12, 13*, 16, 286*, 292, 293, 294*	315*, 316*
BALBI di Palma Marco539	BERNAD Jan.....511*, 628*
BANDETTINI Ana.....367*	BERNSTEIN Nikolai.....71
BANU Georges.....16*, 37*, 210*, 227*, 253*, 323, 348*, 401, 539*, 580*, 581, 589*, 592, 593*, 649*, 657*, 659*, 664*, 667*	BHARUCHA Rustom.....491, 527*
BANU-BORIE Monique...1, 4, 38, 39, 118*, 126, 142*, 147*, 150*, 151*, 184*, 189*, 199*, 205*, 212, 224, 263*, 310*, 401*, 659*, 663*	BIAGINI Mario. 16*, 17, 129*, 182*, 190*, 208, 223*, 230*, 231*, 260, 261, 543*, 556*, 560, 561*, 568*, 569, 580, 584*, 589*, 595, 604*, 605*, 609, 612*, 614*, 615*, 617-623, 625-627, 632, 633, 635*, 636-643, 646, 647, 651, 658, 659*, 666
BARBA [JONES] Judy.....76*, 297, 298*, 332	BIASINI Émile.....297, 298*, 312
BARKER Clive.....401*	BIELSKI Andrzej.....616*
BARRAULT Jean-Louis.....299, 310-312, 320*, 341*, 527	BILLETDOUX François.....312
BARSACQ Alain Alexis.....354*	BISTRÖM Lars.....294
BARTHES Roland.....254*	BISWAS Abani.....546*, 578*, 631, 632*, 649*
BARTOLUCCI Giuseppe.....316*, 362	BLACHON Jean-Pierre.....503*, 648*
BASSNETT Susan.....405*	BLAU Herbert.....438*, 439, 480*
BASTIAN Adolf.....168	BLIN Roger.....296
BATAILLE Georges.....167*, 254*	BŁOŃSKI Jan.....54*, 211*, 268, 276
BATESON Gregory..18, 148, 149, 487, 488, 524, 637	BOAL Augusto.....435*
BATY Gaston.....43*	BOGAJEWICZ Jerzy.....511, 513*
BAUSCH Pina.....650*, 659*	BOGBAN Raymond.....577, 648*
BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de.....76	BOGDANOV Gennadi.....401*
BECK Julian.....305, 307, 310, 330*, 361*, 457	BOHR Niels.....163, 164, 166, 169*, 175, 183, 233*, 358*
BECKETT Samuel.....29, 41*, 42, 333, 419, 437, 578	BORGES MENDÉZ Itahisa.....633*
BENE Carmelo362, 363	BORNHØFT Tove.....404*
BENESZ Ewa.....108*, 538, 648*	BOROWSKI Piotr.....511*, 580, 625*, 626, 628*, 630, 631, 633
BENNET Susan.....524, 582*	BORST Stephen.....452*, 459*
BENTLEY Eric.....278, 334, 338-340, 433*	BOSCH Jérôme.....132
BERARDINIS Leo de.....362	BOUÉ Caroline.....648*
BERENT-YOUNG Katarzyna.....310*, 311*, 313,	BOUISSAC Paul.....479, 480*
	BOURDIEU Pierre.....370*, 395, 411

BOURSEILLER Antoine.....	296, 306*, 312, 324, 503*	BURNIER Luís Otávio.....	396*, 400*, 649*
BOWDITCH Rachel.....	497, 499	BURZYŃSKI Tadeusz.....	505*, 520, 535, 536
BOWMAN Anthony G.	340	BUSNEL Guy.....	354*, 393
BOWRA Sir Maurice.....	482*	BUTEL Yannick	623
BOZZOLATO Giampiero.....	115	BUTEL-SKRZYSZOWSKI Pascale....	5, 190*, 260*, 617*, 623, 635
BOŻEK Arka.....	283	BYRON George Gordon.....	127, 131, 136
BRAL Grzegorz.....	629, 630*, 632	BYRSKI Irena.....	96*
BRASCH Thomas.....	12	BYRSKI Tadeusz.....	80, 96*
BRAUN Kazimierz.....	87, 130*, 134*, 270, 277, 533*, 538, 575		
BRECHT Bertolt.....	11, 53*, 172, 305, 307, 308, 310, 311, 313, 314*, 318, 321, 361, 375*, 462, 533*, 538, 597*, 633, 664	CAGE John	434*, 437, 438*, 440, 445, 446, 452
BRECHT Stephan.....	454*, 456, 458*	CADET Eliezer.....	545*, 546*, 547
BREDHOLD Kai.....	403*	CADET Micado.....	546*
BRESSON Thierry de.....	5, 644*	CAILLOIS Roger.....	118, 167
BRICKEN Lloyd.....	633*	CALDERÓN Guillermo.....	634, 640
BRIE César.....	401*, 403*, 404*	CALDERÓN Pedro.....	101*, 127, 160, 184, 211*, 313*, 317*
BROOK Peter 18*, 109*, 110*, 167, 180*, 181*, 218*, 253*, 272*, 288, 289, 297*, 305, 306, 322, 324*, 331, 333, 341*, 390, 392, 445*, 506, 527, 539, 563, 566*, 578, 580-582, 592, 596, 631, 644, 645, 648, 650*, 657*, 659*, 664*		CALZADILLA Fernando.....	499
BRUNIOS Palle.....	298*	CAMPO Giuliano.....	91*, 249, 505*, 508, 561*, 657*, 659*
BRUNTON Paul.....	57, 58, 60	CAMUS Albert.....	29, 41, 294, 419*
BRUSTEIN Robert.....	330*	CAPRIOLO Ettore.....	362
BRZOWOWSKI Stanisław.....	361*	CARLSON Carolyn.....	401*
BUBER Martin....	57, 254-258, 268, 472*, 571*, 612	CARMINES Alvin.....	435*
BULLINS Edward.....	433*, 449*, 451*	CARRERI Roberta.....	367, 368-370*, 397, 403*, 405*, 577*, 649*
BURIN DES ROZIERIS Philippe.....	5, 507*, 644*, 648*, 659*	CARSTAIRS George Morrisson.....	482*
		CASTANEDA Carlos.....	224, 564, 572
		CEBALLOS Edgar.....	37*
		CHAIKIN Joseph.....	305, 306, 321, 322, 330*, 341*, 361*, 433*, 435*, 437, 438*, 527, 648
		CHAMBON Antonin.....	634*

CHAMPOLLION Jean-François.....	244, 374
CHANG Du Yee.....	541*, 566, 567
CHATÔT Françoise.....	593
CHEN Wei Cheng.....	541*, 566, 567
CHEVELLE Benoît.....	634*
CHOJAK Bruno.....	511
CHRISTIE Judie.....	400*
CHRISTOF Catharine.....	37
CHUANG TZU.....	618
CHWAT Jacques.....	128*, 292, 342, 581
CIEŚLAK Ryszard.....	35, 108*, 109, 110*, 158*, 167*, 195, 203, 205, 210-214, 218, 219, 226*, 227-230, 236-238, 243, 247-249, 253, 262, 275*, 289, 292*, 293*, 295*, 296, 299, 304, 322*, 327, 332, 340*, 341*, 350, 361*, 365, 366, 450, 508-510, 514, 515, 527*, 531, 532, 534, 539, 565*, 567*, 592, 594, 626*, 639, 650, 651, 667*
CINGA Cinzia.....	633*
CINO Joe.....	435*
CIOFFI Kathleen.....	14, 25*, 33, 43, 286, 627*, 628-630, 631*, 632*, 651*, 656
CLAYBURGH James.....	452*, 459*
CLURMAN Harold.....	36, 68*, 330*, 433*
COCTEAU Jean.....	127, 131
COHEN Robert.....	565, 576
COLOMBO Laura.....	561*, 578*
COLOMBAIONI Alfredo, Carlo, Romano.....	361*
COLTON Jacque Lynn.....	322
CONSAGRA Maria.....	404*
CONSOLINI Marco.....	4, 5, 79*, 293*, 294*
CONQUERGOOD Dwight.....	493
COOK Arthur-Bernard.....	121*
COPEAU Jacques.....	43*, 79*, 80*, 298*, 305, 348*, 363, 366
CORNFORD Francis Macdonald.....	121*, 125
CORRIGAN Robert.....	432, 433*, 451
COTS Toni.....	368, 396, 398*, 403*, 404, 405*
CRAIG Edward Gordon	40, 41, 43*, 44, 78, 305, 363, 582
CRAVEN Elizabeth.....	535
CRAWLEY Thomas.....	229*
CREMER Gisela.....	398*
CROMBECQUE Alain.....	16*, 323, 589*, 649*
CROYDEN Margaret.....	27*, 128*, 227*, 329*, 341-343, 524, 527, 539*, 592*
CRUCIANI Fabrizio.....	19*, 37*, 79, 86*, 90, 356*, 367*, 396, 398*
CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály	241
CUESTA Jairo.....	56*, 57, 61*, 66*, 76*, 102, 105, 128, 129, 174*, 239*, 242*, 245, 272*, 502*, 503*, 521*, 531*, 532*, 541*, 546*, 558, 566, 567, 572*, 573, 577, 583, 584*, 648, 651, 657
CUNNINGHAM Merce.....	434*, 452
CYNKUTIS Jolanta.....	535*, 616*
CYNKUTIS Zbigniew. .	109, 110*, 146, 203, 209, 227, 248, 249, 253, 262, 267, 275*, 287*, 510, 515*, 527*, 531, 533*, 535-538, 565*, 616*, 627*, 651, 654, 657*
CZERCZUK Elizabeth.....	648*
CZYZEWSKI Krzysztof.....	511*, 628*
ĆIRILOV Jovan.....	345, 458*
D'AGOSTINO Selene.....	405*
D'AQUILI Eugene.....	482-484, 519*, 559
DALLA PALMA Sisto.....	389, 529*
DALLA RAGIONE Isabella.....	404*

DARCANTE Jean	297, 298*, 312, 387, 390, 400*
DASTUR Françoise	63
DAUMAL René	643
DE BOSIO Gianfranco	362
DE GAULLE Charles	267*, 450
DE MARINIS Marco	14, 15, 17, 37*, 121, 122*, 125*, 139*, 162*, 169*, 181*, 185, 186, 187*, 207, 209*, 214, 218*, 219, 385*, 401*, 548*, 554, 556*, 558*, 559, 598*, 626, 659*, 663
DE SANCTIS Arianna Berenice	352*, 357*, 379, 380*, 381*, 385*, 397*, 400*, 477*
DECROUX Étienne	383
DEGLER Janusz	84*, 333*, 354*, 535, 536, 616*, 647*
DELAMARE Michel	633*
DELBONO Pippo	404*
DELBY Doris	449
DELCUVELLERIE Jacques	633*
DELEUZE Gilles	254*
DELGADO Mario	379, 391, 392
DELSARTE François	76, 205*, 225*, 226*, 238
DEMARCY-MOTA Emmanuel	635
DERRIDA Jacques	254*, 420
DESCHAMPS-PRIA Éliane	400*
DHAR Ramakrishna	546*, 578*
DI BUDUO Pino	389*
DIAMANTIS Antonis	625*, 626, 649*
DICHY Albert	190*, 260*, 623*, 626, 635
DINI Luca	625*
DOSTOÏEVSKI Fiodor	57, 314*, 375*, 532, 537-539, 631*, 634, 639
DOYON Raphaëlle	15*, 183*, 233*, 288*, 347*, 349-352*, 355*, 365*, 366-368, 370*, 377*, 385-388, 390*, 391, 393*, 394-396, 398*, 399, 401-403, 410, 411*, 413*
DREISER Theodore	96
DRÉVILLE Valérie	190*, 635, 637
DRIVER Tom	460
DULLIN Charles	76, 79, 225*
DUNKELBERG Kermit	306*, 322*, 535*, 536, 537*, 558*, 577*, 578*, 587*, 606, 621*, 622*, 648*, 654, 661
DURKHEIM Émile	118, 119*, 148, 168, 399, 472, 484*
DUSIGNE Jean-François	190*, 635, 637
DUVIGNAUD Jean	354*
DYNOWSKA Wanda	60
EBERHARDT Konrad	97
EIBL-EIBESFELD Irenäus	482*
EINARSSON Sveinn	298*
ELIADE Mircea	118, 212, 291, 419*, 420, 461, 484*, 519*, 525, 559*
ELIOT Thomas Stearns	76, 619
ELLIS Aaron	660
ELSASS Peter	398*
ELSTER Michael	288-290, 296, 508*
EMIGH John	420, 428*, 451*
EPSTEIN Paul	440*, 452*, 459*
ESCHYLE	494*, 535*, 538
ESSLIN Martin	41*, 419*
ESTRADA David	567
ESTRIN Marc	434*, 435*
EURIPIDE	453*, 454, 456*, 458*, 577*
FABBRI Marina	84*, 142*, 660*

FADINI Edoardo.....	362	238*, 246*, 247*, 250*, 259*, 262*, 264*,
FALKOWSKI Jerzy.....	97*, 133, 153-156*, 282*	265*, 268*, 277*, 326*, 474*, 511*, 512*,
FAVREAU Jean-François.....	5, 507*, 632, 633*,	593*
	648*	
FELDSHUH David.....	241	FOUCAULT Michel.....
FERSLEV Jan.....	403*	254*
FEYDER Rick.....	521*	FOULQUIÉ Paul.....
FÉDIER François.....	145*, 195, 254*, 473*	225
FILIPOWICZ Halina.....	108*, 254*, 511*, 591,	FOWLER Richard..
	592*, 611*, 628*, 644, 645	353*, 401*, 404, 405*, 577*,
FILIPPI Bruna.....	367*	649*
FINDLAY Robert..	17*, 28*, 74*, 108, 270*, 277,	FRAZER James George.....
	537, 540*, 651*,	121, 125
FINLEY William.....	452*, 455, 456, 459	FREDERIKSEN Lis
FLASZEN Ludwik....	5, 9, 15, 21*, 26, 28-32, 34,	297
	36, 40-42, 46-49, 54, 55, 57*, 66*, 67, 73-76,	FRET Jaroslaw...195*, 196*, 198*, 203*, 303*,
	78, 84*, 91, 93*, 95, 96, 102-108, 114, 117,	312*, 333*, 412, 536*, 539*, 626*, 629, 631,
	118*, 121, 122, 126, 127, 130-134, 136*, 137-	632, 660*
	142, 144*, 145*, 146, 147, 150, 153-157,	FREUD Sigmund.....
	161*, 162*, 164*, 165*, 166, 168*, 169, 172,	336, 419*, 420, 458
	173, 175-178, 180*, 181*, 183, 184*, 186,	FUMAROLI Marc.....
	190, 191*, 195-197*, 198-203, 205*, 206,	18, 37*, 39, 59*, 66*, 173*,
	210*, 226*, 227, 238, 246, 247*, 250, 251,	244, 251, 252*, 262*, 329*, 361*, 371*, 372*,
	258, 259*, 262-265, 267, 268*, 271, 272, 276-	374, 376*, 422, 436, 512*, 562*, 593*, 594,
	278, 280-286, 289*, 291, 294, 295*, 300, 303,	596*, 597-600, 603*, 607*, 660*
	304, 314, 315*, 326, 329, 343*, 350, 360, 366,	
	434*, 474*, 500*, 501*, 506, 507*, 510-513,	GALE Zona.....
	515*, 527*, 531-534, 537, 541*, 579, 592,	96
	593*, 596*, 603*, 644, 648*, 650*, 651, 658-	GALLOWA Halina.....
	660, 666	96, 102, 108*
Fo Dario.....	361*, 362, 363, 383, 401*	GARCIA Victor.....
FOO JONG SOON Julius.....	618	184*, 310
FORSYTHE Eric.....	36, 40*, 41*, 84*, 93*, 108*,	GARCÍA Santiago.....
	130*, 136*, 140*, 141*, 190*, 191*, 210*,	379
		GARCÍA Lorca Federico.....
		533*, 538
		GAROUTE Jean-Claude [Tiga].....
		541*, 546, 566
		GASSER Thomas.....
		633*
		GAUTHARD Nathalie
		408, 491, 492*, 539*,
		571-573*
		GEERTZ Clifford.....
		392, 393*, 478, 479*
		GEI PIN Ang..
		594*, 618, 619*, 631, 649*, 660*
		GENET Jean..
		29*, 41, 419, 433, 437, 438*, 577*
		GENETTE Gérard.....
		266
		GÉRARD Dominique.....
		546*
		GHELDERODE Michel de.....
		75

GHYSENS Monique.....633*

GIACCHÈ Piergiorgio.....37*, 367*, 385*, 386,
397, 592, 594*, 597, 626

GIGNOUX Hubert.....298*, 299, 312

GIL Eduardo.....323*, 379

GILMAN Richard.....330*, 334*, 433*

GINSBERG Allen.....503*, 633

GIORGETTI Marco.....635

GIZOWSKI Ryszard.....511

GOETHE Johann Wolfgang von.....131, 132

GOFFMAN Erving.....18, 392, 393*, 438*, 443*,
446*, 472*, 479*, 486, 487*, 524*

GOLDBERG RoseLee.....434*

GOLDMANN Lucien.....167

GOLDMILOW Jill.....56*, 306*, 531*, 544

GOŁAJ Marius.....511*, 628*

GOMBROWICZ Witold.....42

GOMUŁKA Władysław.....28

GOODY Jack.....479*

GORKI Maxime.....539

GOTTFRIED Martin.....330*

GOUGH Richard.....400*, 494*

GRAHAM Bill.....457

GRAY Paul.....438*, 439

GRAY Spalding.....452*, 459*

GREENHALGH Jill.....405*

GREGORY André.....229*, 230*, 305, 306, 321,
341*, 366*, 438*, 460, 523*, 527, 528, 531,
533, 539*, 565, 576, 581, 594*, 648, 658*,
667

GREGORY Mercedes.56*, 58*, 306*, 366*, 531,
533, 544, 565, 576, 581, 594*, 616

GRIEVE Jonathan.....648*

GRIFFITH James.....452*, 480*

GRIMES Ronald L.....518, 525, 546*, 547, 548,
551, 552*, 555*, 558, 559*, 562*, 663

GROTOWSKA Emilia.....56, 57, 62, 267*, 544*

GROTOWSKI Feliks.....544

GROTOWSKI Kazimierz.....56, 57, 162, 544*

GROTOWSKI Marian.....56, 57*

GRÜNBERG Roland.....290*, 300, 312, 592

GRYGLASZEWSKA Halina.....75

GUARINO Raimondo.....367*

GUCCINI Gerardo.....367*

GUICHENEY Pierre.546*, 561*, 578*, 650, 651*

GURAWSKI Jerzy 50*, 137, 138, 153, 191, 195*,
196-198, 203, 248, 285, 286*, 312*, 444*,
445, 616*, 644, 660*

GURDJIEFF Georges Ivanovitch.....166*, 179,
180*, 254*, 562, 563*, 572, 601*

GUTIÉRREZ VILLAMIZAR Gina.....634*

GÜRSES Gül.....624, 625*, 649*

HAGESTED Bent.....352*, 364*, 371-373, 375,
499*, 655*, 664*

HAINAUX René.....298*

HALPRIN Ann.....438*, 452

HANAULT Claudine.....537

HANUSZKIEWICZ Adam.....170, 174, 311

HARDWICK Elizabeth.....433*

HARRISON Jane Ellen.....121*, 125

HAVARD Elizabeth.....546*

HEIDEGGER Martin.....145*, 195, 254, 473*

HEMINGWAY Ernest.....29

HENNEMAN Annet.....561*, 578*

HÉRACLITE.....183, 233*, 375*

HIDALGO SAAVREDA Javier Cárcel.....634*

HIGGINS Dick.....	438*	JACKSON Nitis.....	400*
HOBBSAWM Eric.....	19, 20*, 94	JACKSON Shannon.....	493
HOFFMAN Theodore.....	119, 120*, 140*, 151*, 160*, 186*, 191*, 194*, 196*, 206*, 209*, 210*, 226*, 229*, 245*, 292, 320*, 330*, 433*, 438, 451, 485*	JAHŁKOWSKI Antoni. 109, 110*, 203, 205, 227, 249, 275*, 304, 361*, 505, 510, 514, 531, 532, 534, 539*	
HOLSINGER Heidi.....	577	JAMES William	71
HOMÈRE.....	597	JANOWSKI Mieczysław.....	616*
HONT Ferenc.....	115	JARRY Alfred.....	24, 96, 98, 345
HOPPER James.....	96	JARUZELSKI Wojciech.....	532
HORDYŃSKI Jerzy.....	316, 317	JEANS Sir James	57
HOSZOWSKI Wiesław.....	511, 513*	JIMENEZ Pablo.....	546*, 567, 568, 576
HOUSEMAN Michael 4, 18, 148, 149, 150*, 155, 191-194, 211-216, 217*, 218*, 223*, 266*, 373, 374, 427, 448, 470, 472*, 478, 487*, 490*, 519, 520, 607-610, 664		JOYCE James.....	394*, 533*, 538
HÖLDERLIN Friedrich.....	63, 195	JUN Irena	69
HUANG Chih-Chun.....	572	JUNG Carl Gustav....	81*, 118, 119*, 129*, 144, 145, 168, 179, 212, 420, 525
HUIZINGA Johan.....	419	KAFKA Franz.....	503*, 537*, 619
HUXLEY Sir Julian.....	482*	KAHN François.....	11*, 60*, 121*, 254*, 255*, 259*, 261*, 501*, 503, 504*, 507*, 513, 515*, 516*, 519*, 520-522, 523*, 525*, 526*, 531*, 546-548*, 555*, 556, 557, 561, 564*, 568, 570*, 578*, 581*, 607*, 609*, 615*, 648, 652*, 658*, 664*
I MADE Bandem.....	390	KALISZEWSKI Jerzy.....	75
I MADE Djimat.....	361*	KANTOR Tadeusz...25, 29, 75, 114*, 147*, 305- 307, 319	
I MADE PASEK Tempo.....	361*, 396, 398*	KANZE Hideo.....	361*, 390, 545
I WAYAN Lendra.....	541*, 560*, 566, 567, 604	KAPLAN Daniel.....	433*, 438*
IBSEN Henrik.....	533*, 537, 538	KAPROW Allan.....	330*, 434*, 437, 438*, 440, 445
ILLMONI Malou.....	227	KAWABATA Yasunari.....	503*
IMAFUJI Michi.....	398*	KAZAN Elia.....	68*
IONESCO Eugène	29*, 41*, 42, 73, 96, 102, 312, 333, 419, 432, 433, 437, 438*, 440*, 444*, 446, 594*		
IWASZKIEWICZ Bolesław.....	301, 303		

KAZIMIERSKA Agnieszka.....	633*, 635*	KRASIŃSKI Zygmunt.....	24*, 26, 42
KĀLIDĀSA.....	96, 127, 136, 137*, 138, 412	KRECZMAR Jan.....	53, 75
KELERA Józef.....	301, 302*, 535, 536, 616*	KROOK Kasja.....	298*
KENNEDY Robert F.....	418	KROTOSKI Stanisław.....	533, 536*
KEROVPIYAN Aram.....	632	KRUMHOLZ Brad.....	577, 648*
KEROVPIYAN Virginia.....	632	KRYGIER Waldemar.....	203, 283
KHAZNADAR Chérif.....	347*, 387*, 395	KRZEMIŃSKI Władysław.....	75
KHROUCHTCHEV Nikita.....	28	KRZYSZTOŃ Jerzt.....	96, 97
KIRBY Michael.....	431, 432-434*, 437, 438, 447*, 448*, 451, 462	KUDLIŃSKI Tadeusz.....	26, 27, 132, 133, 145, 185
KIRCHHEIM Guilherme.....	634*	KUMIEGA Jennifer.....	28*, 36, 37*, 41, 42, 45, 47*, 53*, 54*, 57*, 67*, 70*, 108-110, 117*, 127*, 131*, 132*, 136*, 138*, 151*, 152*, 157*, 166*, 171-173, 177, 178*, 184*, 201*, 202, 209*, 215*, 216*, 234*, 235*, 237, 238*, 240, 251*, 252, 253, 263*, 267, 268, 270*, 272*, 275-277, 278*, 299*, 322*, 323*, 326*, 327-329, 343*, 344*, 369*, 501*, 504*, 506, 512-514*, 515, 517-520*, 522*, 524*, 525*, 527, 528*, 531-533*, 545*, 581
KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara.....	431, 480*	KURCZYNA Adam.....	108*, 616*
KLEIN Stacy.....	648*, 654	KUSTOW Michael.....	91, 152*, 288, 298*
KLEIST Heinrich von.....	503*, 640*		
KŁOSSOWICZ Jan.....	54	L'HER Marie-Geneviève.....	5, 507*, 632, 633*, 648*
KOCUR Mirosław.....	535, 649*, 656	LA FONTAINE Jean de.....	79, 165*, 612
KOFTA Maria.....	132	LABORIT Henri.....	124*, 354, 355*, 393, 394*, 397, 401*, 450
KOKOSOWSKI Michelle.....	16, 190*, 323, 533, 562*, 580*, 581, 589*, 592, 596*, 623*, 635, 638, 649*	LACAN Jacques.....	254*
KOLANKIEWICZ Leszek.....	14, 57, 65*, 67*, 179, 180*, 181, 197*, 207*, 333*, 515, 517-519, 543, 544*, 596*, 603*, 654*, 657, 660*	LACASCADE Éric.....	587*, 625*, 626, 648
KOMOROWSKA Maja.....	108*, 285, 593	LAING Ronald David.....	452*, 482*
KORZENIEWSKI Bohdan.....	159, 301*	LAL SIVASANKARAN NAIR Sankar.....	632
KOSIŃSKI Dariusz.....	27, 28, 44, 50-52, 54*, 87, 147*, 629*, 660*	LANDRAIN Francine.....	633*
KOTT Jan.....	32, 33, 43*, 254*, 279, 284*, 335*, 336*, 433*, 451*, 576	LANG Jack.....	37*, 293*, 299, 312, 580, 581*,
KOVALEVICH Sergey.....	632		
KOWALCHUK Tannis.....	577, 648*		
KOZŁOWSKI Zbigniew.....	503*, 510-511, 514*, 515*, 521*, 531*, 532*, 546*		
KRABBE BARFOED Stig.....	381		

592, 596*, 660*	LINDH Ingemar.....361*, 398*, 401*
LAO TZU.....618	LITTLE Stuart.....332
LARSEN Tage.....227, 368, 370*, 403*	LOLOV Sava.....190*, 635-637
LASTER Dominika .10*, 237*, 544*, 550, 644*	LORENZ Konrad.....482*
LAUGHLIN Charles D.....482-484, 519*, 559	LOSILLA-HÉBRAIL Jessica.....634
LAUKVIK Else-Marie.....349*, 350, 377*, 403*	LÓPEZ Hercilia.....379
LAULHE Pauline.....633*, 635*	LUDVIGSEN Christian.....290, 406*
LANDIM Eduardo.....633*, 635*	LUPA Krystian.....275*, 354*, 650*, 660*
LAVELLI Jorge.....310	LUTEKORT Ingrid.....298*
LAVY Joseph.....577, 578, 648	LUTHER Martin.....279
LAVY Zhenya.....577, 578, 648	LUTHER KING Martin.....418, 449*
LE GALL Mélanie.....635, 636	LUTOSLAWSKI Wincenty.....57
LEABHART Thomas.....401*	ŁAWSKI Eugeniusz.....105
LEACH Edmund.....482*	ŁOPUSZAŃSKA-ŁAWSKA Stanisława.....105
LEARY Timothy.....335*, 336, 420	
LEBRETON Yves.....361*	
LECOMPTE Elizabeth.....452*, 459*, 498, 648, 660, 661	MACALOON John.....479
LECOQ Jacques.....110*, 320*, 654, 655*	MACINTOSH Joan....418*, 452, 453, 459*, 493*
LEMPEREUR Nathalie.....311	MACLEAN Paul D.....553, 554
LENCLUD Gérard.....10, 386*	MACNAMARA Brooks.....154*, 431, 440*, 451, 480*,
LENNEBERG Eric Heinz.....244	MACTAGGART James.....202*, 331
LEOPARDI Giacomo.....642	MAETERLINCK Maurice.....57
LEVENSON Claude B.....93*, 191*, 208, 307*, 659*	MAGNAT Virginie...408, 538*, 539*, 607, 608*, 613, 660*
LEVINAS Emmanuel.....254, 256	MAHARISHI Ramana.....58, 60, 357*, 613
LEWIS Robert.....68*	MAĀKOVSKI Vladimir.....127, 131
LÉVI-BRUHL Lucien.....118	MAĪSETTI Arnaud.....236
LÉVI-STRAUSS Claude.....118, 129*, 167, 168, 419*, 420, 421, 461, 490*	MAISTRE-JULIEN Aman.....297, 298*, 312
LIDTKE Aleksander.....511, 514*, 515*	MALINA Judith.....305-307, 310, 330*, 361*
LIÈGE François.....521*, 546*, 561*, 578*	MALINOWSKI Bronisław.....147-149
LIMANOWSKI Mieczysław....78, 87, 88, 95, 96*, 291*, 356*	MALLE Louis.....306*, 321*, 523*, 527*, 528*, 667
	MAMOŃ Bronisław.....328

MANCUSO Kim.....	535, 536, 648*, 654, 655*	MCMANUS John.....	482-484, 519*, 559
MANET Eduardo.....	298*	MEBTOUCHE Lynda.....	634*
MANFREDINI Dario.....	404*	MELDOLESI Claudio.....	367*
MANN Theodore.....	279, 330*	MENDEZ Batista.....	649*
MANN Thomas.....	267*	MERCURE Jean.....	312
MANSON Charles.....	458	MESCHKE Michael.....	345
MANZELLA Gianni.....	37*	MEYERHOLD Vsevolod.....	11, 40, 41, 43, 70-73, 76-80, 97, 131, 144*, 185, 225*, 241, 291*, 305, 320*, 348*, 356*, 363, 383, 492, 578
MARCEAU Marcel.....	76, 205*, 238	MÉRIMÉE Prosper.....	96
MARCELLI Felicita.....	633*, 635*, 642	MICKIEWICZ Adam.....	24*, 26, 27, 42, 98, 101, 127, 139*, 142, 143*, 145*, 150, 155, 197*, 267*, 422, 478*, 594, 595*
MARCONCINI Dario.....	389*	MILLER Arthur.....	75, 330*
MARINO Massimo.....	37*	MINNICK Michele.....	497, 499
MARCUSE Herbert.....	335*, 336, 419	MIRECKA Rena.....	69, 108-110, 203, 205, 227, 249, 293*, 299, 304, 361*, 510, 515*, 527*, 531-534, 536-539, 593, 594, 626*, 631, 644, 648*, 651, 654, 655*, 660*
MARIJNEN Franz. .	226*, 227*, 228, 233*, 236*, 238*, 239*, 263*	MIRSKI Władysław.....	47, 200
MARITAIN Jacques.....	48, 200	MNOUCHKINE Ariane.....	305-307, 324*, 592
MARLOWE Christopher. .	98, 127, 160, 184, 291, 294*, 422, 458*, 536*	MOLES Abraham.....	354*
MAROTTI Ferruccio. .	333, 367*, 376, 554*, 563	MOLIÈRE.....	79*, 80*
MAROWITZ Charles.....	288, 321*, 324*, 325*, 361*, 574, 578	MOLIK Zygmunt.....	5, 17, 69, 91, 108-110, 146, 197, 203, 227, 249, 259*, 276, 283, 365, 401*, 505-510, 513*, 514, 515*, 527*, 531, 534, 536, 537, 539*, 593, 626*, 631, 648*, 650*, 651, 654, 655, 657*, 659*, 660*
MARS Louis Price.....	505*, 543, 545	MOLINARI Renata.....	37*, 547, 592, 642, 658
MARX Karl.....	336, 375*, 419	MONTES Fernando.....	37*, 594*, 626*, 649*
MASGRAU Lluís.....	352*, 377-381, 406*	MONTHERLANT Henry de.....	75
MASŁOWSKI Michel.....	143*, 660*	MONTOYA Sara.....	634*
MATEJKA Matej.....	630, 632, 647*, 648*	MOORE Sally.....	479*
MATEJKO Aleksander.....	111	MORRIS Desmonds.....	482*
MATHYS Bernard.....	503*, 648*		
MATTAR Daniel.....	633*		
MAUGER Nathalie.....	633*		
MAUSS Marcel.....	118, 168, 424*, 485		
MAY Karl.....	267*		
MAYER Jerry.....	229*		
MCDERMOTT Patrick.....	452*		
McLUHAN Marshall.....	420		

MORRIS Robert.....	438*	NOWAK Jerzy.....	102
MOSES Gilbert.....	449	NÚÑEZ Nicolás.....	37*, 546*, 578*, 589, 594*, 649*
MOTTA LIMA Tatiana.....	37*, 623*		
MOTYKA Lucjan.....	300	O'NEAL John.....	330*, 438*, 449
MROŻEK Sławomir.....	333	OBALDIA René de.....	312
MULSOW Martin.....	12*, 13, 16, 292, 293	OBIDNIAK Halina.....	354*, 536
MURRAY Gilbert.....	121*, 125	OLSONI Kristin.....	298*, 299, 300
MURRAY COLE Paula.....	497, 499	OMOLÙ Augusto.....	396, 413*,
MUSIAŁ Marek.....	511, 546*	ORBIS Marta.....	404*
MYERHOFF Barbara. .	392, 393*, 479, 480*, 486	OSIŃSKI Zbigniew...14, 15*, 20, 21*, 26*, 29*, 35, 48, 49*, 53*, 55-57, 58-60*, 62, 63*, 65*, 66*, 68*, 69*, 70, 71*, 74*, 77*, 80*, 83*, 86*, 88*, 89-91, 95, 96-98*, 101*, 102, 105, 106*, 107*, 110*, 111*, 112, 114*, 127*, 132-136*, 143-145, 147*, 151*, 153*, 155*, 156*, 162, 169*, 181*, 184*, 207*, 209*, 261*, 270, 271, 276*, 277, 278*, 280*, 282-284, 301*, 302*, 307*, 308*, 314-316, 322*, 324*, 325*, 326, 328*, 333*, 334*, 337, 340, 345*, 356*, 358*, 536, 552*, 560*, 564*, 584*, 586, 594*, 596*, 602, 603*, 606, 612*, 616*, 626*, 628, 630*, 656*, 657*	
		OSMUNDSEN Lita.....	480*
NAFAJI ARDABILI Masoud.....	649*	OSTERWA Juliusz.....	78, 87, 88, 90, 95, 204*, 291*, 356*, 533*, 538, 658
NAGEL Hans-Jürgen.....	393, 394, 400*	OSTIGUY Tara.....	634*
NAGEL RASMUSSEN Iben....	348*, 350, 360, 365, 368, 377, 378*, 397, 403*, 404, 412, 413, 594, 660*	OSTROWSKA Joanna.....	616
NAKAMURA Midori.....	567	OUAKNINE Serge.....	21*, 37*, 166*, 172, 593*, 594*, 651*, 660*, 665-667
NAMBUDIRI Krishnan.....	361*, 390, 545	ØRNSBO Jess.....	308
NAWROT Teresa.....	510, 511, 514*, 531, 532*		
NAZERAN Kiasa.....	56*, 59*, 137*, 142*, 285, 286*		
NDUKAKU AMANKULOR James.....	574		
NEMIROVICH-DANCHENKO Vladimir.....	43*, 95		
NERVAL Gérard de.....	503*		
NEWMAN Dan.....	460		
NEWSON Lloyd.....	320*		
NICHOLS Denise.....	449		
NIELSEN Kai K.....	360		
NIEOCZYM Ryszard.....	539*, 585*, 648*		
NIETZSCHE Friedrich.....	119*, 454		
NIEZGODA Andrzej.....	52		
NIKLASZ Małgorzata.....	511		
NORWID Cyprian.....	24*, 197*, 267*, 354*		

PALUCHIEWICZ Andrzej.....	510, 514		
PANIGRAHI Rangunath.....	361*, 398*		
PANIGRAHI Sanjukta	347, 348*, 361*, 383, 387*, 395-398, 412, 413, 652		
PAPI Kate Hannah.....	648*		
PAPI Oliviero.....	648*		
PAPP Joseph.....	433*		
PARDEILHAN Francis.....	368		
PARENTE Jorge	5, 17, 259*, 507-509, 513*, 526, 537, 631, 632*, 644*, 648*, 655, 659*		
PARFONDY Olivier.....	633*		
PAVIS Patrice	13-15, 208, 385*, 401*, 411, 582*, 583*, 642, 647, 660*		
PAVLOV Ivan.....	71, 144		
PAYA Farid.....	592		
PECORARI Marie.....	4, 10*, 154*, 174*, 229*, 420*, 437*, 439-442*, 444-447*, 449*, 450*, 461*, 481*, 495-497*, 500*, 550*		
PELAGALLI Paola.....	5, 144, 569, 636		
PERRELLI Franco.....	304, 305, 307*, 308, 309, 345, 346		
PESSOA Fernando.....	503*		
PEZIN Patrick.....	400*, 414		
PICCARI Daniela.....	404*		
PIKES Noah.....	354*		
PILIKIAN Hovannes I.....	170*, 174*, 273		
PIMPAUD Jany.....	633*		
PINES Larry.....	229*		
PIRANDELLO Luigi.....	76, 414		
PISCATOR Erwin.....	40, 41, 43*, 305, 306*		
PLANCHON Roger....	310*, 312-314, 316*, 375*		
PLUCHINOTTA Fausto.....	503*, 546*, 561*, 578*		
POLLASTRELLI Carla.....	57*, 190*, 208*, 260*, 341, 389*, 530, 541, 563, 567, 579, 580, 586, 589*, 592, 593, 602, 625*, 626, 633, 635, 638, 648, 656*, 658, 659		
POLLOCK Jackson.....	528		
POLOVYNKA Natalka.....	632		
POPKIN Henry.....	298*		
PRADIER Jean-Marie....	4, 10, 15*, 17, 35*, 37*, 66*, 88*, 121, 124-126, 163*, 165-167, 169*, 177*, 178, 179*, 183*, 190, 220*, 233*, 236, 239*, 265, 266*, 288*, 352*, 354, 355*, 357, 361*, 363, 366*, 367*, 375-377*, 379*, 385*, 393, 396*, 397, 398*, 400, 401, 406*, 408*, 410, 413*, 414, 425*, 431*, 446*, 447*, 450, 474, 482*, 485*, 486*, 490*, 492, 528, 554, 589*, 594*, 595*, 660*		
PROFT Carl-Erik.....	304, 308, 309, 323		
PROUST Marcel.....	503*		
PUNZO Amando.....	561*		
PUTNAM Linda.....	229*, 230, 648		
PUZYNA Konstany....	27, 33*, 44*, 274*, 295*, 301		
QUADRI Franco.....	37*, 290, 292*, 305, 306*, 321*, 362, 363, 385*, 437*, 592		
QUARTUCCI Carlo.....	362, 363		
QUONIAM Bertrand.....	648*		
RACZAK Lech.....	35, 616*, 628		
RADCLIFFE-BROWN Alfred.....	147		
RADICE Raul.....	298*		
RAINER Yvonne.....	438*		
RAMAKRISHNA.....	357		
RANGER Terence.....	19, 94		

RAWECKI Wojciech.....	511	200*, 202*, 203*, 272-275, 279*, 284-287,
REGNOLI Daniela.....	389*	296*, 307*, 311, 314*, 315, 317*, 318, 319,
RENAN Ernest.....	57-59, 142*	331*, 332*, 333-338, 628*
RÉTORÉ Guy.....	296, 312	ROMERO MORA Jorge.....
RIBOT Théodule-Armand.....	144	633*, 635*
RICCI Mario	362	RONCONI Luca.....
RICCIARDELLI Silvia.....	368	341*, 345, 362, 376*, 527
RICHARDS Cécile.....	569, 634, 635*, 637, 638	ROSE Peter.....
RICHARDS Thomas.....	14, 16*, 17, 120*, 158*,	648*
	174, 182*, 190*, 208*, 217-219*, 223*, 234*,	ROTHENBERG Diana.....
	235*, 260, 261*, 366, 401*, 489, 507*, 529*,	424*, 430*
	540, 542*, 546*, 556*, 557*, 560-562, 567-	ROTHENBERG Jerome.....
	571, 573*, 575, 580*, 581, 584-592, 594,	424*, 430*, 479, 480*
	595*, 599-607, 609, 611-627, 631-641, 643,	ROUCH Jean.....
	645-648, 650-652, 658-660, 662*, 663*, 666	357
RICHIE Daniel.....	337*	ROUX Jean-Louis.....
RICHIE Donald.....	433*	298*
RIETTI Francesca Romana.....	406	ROY Claude.....
RIVIÈRE Jacques.....	92, 256*	312
ROBART Maud...541*, 546, 566, 568, 570, 576,		ROZAN Micheline.....
584, 585*, 604, 621, 648*		392*, 445*, 592
ROBBINS Jerome.....	330*	RUFFINI Franco.....
ROBESPIERRE Maximilien.....	104	37*, 165, 367*, 396, 398*
ROBLEDO Pepe.....	404*	RUGGERI Mario.....
RODIO Jolanda.....	361*	648*
RODOWICZ Jadwiga.....	511*, 628*	RUO-YU Liu.....
RODOWICZ Tomasz.....	511*, 521*, 628*, 629	491*, 571-573, 649*
RODRIGUEZ Alejandro Tomás.....	633*	RYCYK Irena 503*, 510, 511, 514*, 515*, 521*,
RODZIŃSKA-NAIR Justyna.....	632	531, 532*
ROGOFF Gordon.....	330*, 433*, 438*, 439	
ROJO Jerry.....	452*, 459*	SAINT JEAN DE LA CROIX.....
ROMANSKA Magda.25, 27*, 28*, 30*, 33*, 42*,		175
43*, 44, 45, 47, 49-53, 74*, 75*, 79*, 98,		SAINTE THÉRÈSE D'AVILA.....
106*, 107*, 114*, 147*, 170, 174*, 184*,		357
		SAINT-DENIS Michel.....
		298*, 299
		SAINT-JOHN PERSE.....
		312
		SALAS Teresa.....
		634*
		SALATA Kris.5, 17, 21*, 37*, 48, 55*, 62*, 67*,
		77*, 80*, 81*, 88-91*, 95*, 96*, 189*, 190,
		200*, 205*, 210*, 223, 244, 254, 256, 257*,
		260*, 320*, 327*, 344*, 356*, 358*, 500*,
		599*, 612*, 614, 615*, 622, 623, 626*, 633,
		635, 637*, 638, 646*, 654*, 658
		SALATA Philip.....
		634*
		SALAZAR MONTOYA Felipe.....
		634*
		SALAZAR MONTOYA Juan David.....
		634*
		SANTANA BÓRQUEZ Claudio.....
		649*, 662, 669*

SARRAUTE Claude..99, 120*, 207*, 310*, 321*, 528*	SIKIVIE François.....633*
SARRAUTE Nathalie.....312	SILLS Paul.....438*
SARTRE Jean-Paul.....29, 41, 290	SIVERTSEN Christopher.....648*
SAUREL Renée.....290, 312, 361*	SLOWIAK James.....56*, 57, 61*, 66*, 76*, 102, 105, 128, 129, 174*, 239*, 242*, 245, 727*, 502*, 532*, 537, 541*, 567, 568, 576, 577, 583, 584, 594*, 604, 648, 651, 657
SAVARESE Nicola....367*, 390, 396, 406*, 414*	SŁOWACKI Juliusz.....24*, 26, 42, 98, 101, 127, 142, 145*, 150, 160, 166*, 184, 197*, 211*, 263*, 267*, 326*, 422
SCHALL Barbara.....361*	SOCHA Mariusz.....538
SCHALL Ekkehard.....361*	SODRÉ Celina.....578*, 649*
SCHILLER Friedrich.....75	SOFIA Gabriele.....71, 144*
SCHILLER Irena.....68	SOKORSKI Włodzimierz52
SCHILLER Leon.....43, 44, 50, 68, 142*, 291*	SOLARTE BURBANO María Costanza.....634*
SCHINO Mirella..162*, 164*, 165*, 169*, 179*, 367*, 389*, 390, 397*, 406, 407*, 415, 529*, 561*, 563*, 593*, 594	SONTAG Susan.....433*
SCHUMANN Peter.....305, 306, 345, 376*, 435*	SORIANO Jaime.....546*, 568, 578*, 649*
SCIERSKI Stanisław 109, 110*, 275*, 510, 515*, 527*, 531-534	SOTO Isabel.....404*
SENA DA SILVA Grazielle.....633*, 635*	SPYCHALSKI Teo.110*, 323, 510, 511, 513, 514, 527*, 539, 546*, 559, 562, 563, 568, 611, 628
SEVERI Carlo 18*, 148, 211*, 470*, 472*, 478*	STALINE Joseph.....25, 28, 52, 284
SEWERYN Andrzej.....170, 628*	STANIEWSKI Włodzimierz..... 354*, 503*, 510, 511, 514*, 515*, 527*, 536, 616*, 626*, 628, 650*
SEYFERTH Katarina.....503*, 521*, 531*, 546*, 585*, 648*, 660*	STANISLAVSKI Konstantin. .11, 43*, 53, 64*, 67-72, 76-88, 90, 92, 95, 98, 116, 140, 144, 161, 164, 172, 205*, 210, 220, 225*, 236*, 240*, 241, 305, 320, 327*, 334, 335*, 344, 348*, 351*, 356*, 357, 363, 366, 383, 413, 433*, 492, 500*, 536*, 575, 578*, 585, 597, 613, 649, 658
SEYMOUR Allan.....209*, 289, 298*	STARCZEWSKI Stefan.....616
SHAKESPEARE William.....101, 103, 127, 145*, 160, 184, 276, 291*, 422, 443*, 458*, 494*, 535, 537	STEINBECK John.....29
SHALSTRÖM Sven.....400*	STEWART Ellen...330*, 361*, 435*, 436*, 515*,
SHAWN Wallace.....321*, 528*, 667	
SHELTON Timothy.....452*	
SHEPHARD William455	
SHERIN Edwin.....438*, 439	
SHEVTSOVA Maria.....530*, 579*, 580*, 586*, 602*, 633, 656*	
SHIMODA Maro.....541*, 566	

577

STRASBERG Lee.....68*, 437, 438*
STREET Julian.....96
SUNDELL LITCHI Esther.....452*, 455*, 458*
SUZUKI Tadashi.....650*
SWINARSKI Konrad.....53, 616*
SWITKOWSKI Józef.....57
SZAJNA Jozef.....198, 203, 248, 281
SZCZEPANSKI Ludwik.....57
SZYMAŃSKI Tomasz.....628
ŚWIĘCICKI Jan Maria.....47, 48, 200
ŚWIĘCICKI Julian Adolf.....57

TABAKA Jan.....511*, 628*
TABORSKI Boleslaw 143*, 203-205, 327*, 342*,
344*, 517-519*
TAÏROV Alexandre.....78
TAN PEI Hwee.....618
TAN SIM Chong.....618
TANGUY François.....623*, 648*, 660*
TARKINGTON Booth.....96
TATE Sharon458
TATINGE NASCIMENTO Cláudia.....577, 620
TAVEL Ronald.....433*
TAVIANI Ferdinando...37*, 64, 367, 376*, 396*,
397, 398*, 401*, 404*, 405, 406*, 582, 586,
589, 592, 594*
TCHEKHOV Anton.....96, 98, 103, 321*, 494*,
536*
TEMKINE Raymonde 22, 24-26, 33, 37*, 45, 50-
53, 56, 62*, 67*, 71, 74*, 77*, 80*, 91, 93,
107, 153*, 161*, 166-169, 183*, 184*, 195*,
196-199, 202*, 204*, 243*, 250-252, 263*,

281*, 288*, 292*, 294-296, 198*, 299, 300,
307, 310-317, 333, 375*, 527, 581, 590*, 592,
594*, 596*
TEMKINE Valentin.....294, 295*, 299
TENSCHERT Joachim.....361*
TERRY Megan.....330*, 433*
TERZOPOULOS Theodoros.....650*
THIBAUDAT Jean-Pierre..... 22*, 37*, 65*, 80*,
82*, 178* 588*, 592, 593*, 595*, 599, 604,
605*, 611*, 623*, 635, 647*, 660*, 662*,
666*
THOMPSON Susan.....654, 655*
TIBALDI Valentina.....406
TIERNEY Mary.....292
TINTI Luisa.....122*, 224*, 554*, 563*
TOPORKOV Vassili.....68, 83*
TOUCHARD Pierre-Aimé138*, 141*, 157*,
310, 664*
TRAILOVIĆ Mira.....345
TRILLING Ossia.....298*
TSAO Chun-Lin.....396
TURNER Edith. 464, 465, 469, 476*, 478*, 479,
480*, 486, 489, 490*
TURNER Terence.....479*
TWIN Mark.....96
TYMICKI Jerzy.....52
TYSZKA Juliusz.....318, 319

VACIS Gabriele.....239*, 564*, 593, 594, 648*
VAKHTANGOV Evgueni. 70, 76, 225*, 291*, 305,
348*
VALENTINI Valentina.....417, 419*, 420*, 421,
423*, 432-437, 456, 469*, 461, 462*, 464*

VAN GENDT Dick.....	535	WILLIAMS Tennessee.....	437
VAN GENNEP Arnold.....	18, 469, 470, 478, 486, 488, 525, 526	WILSON Robert.....	305-307
VAN ITALLIE Jean-Claude.....	321, 330*, 433*, 435*	WINNJE Eigil.....	259, 357, 654
VARLEY Julia	368, 369*, 370*, 400-403*, 405*, 407-410, 414*	WINTHER Franz.....	403*
VARRASSO Pietro.....	632*, 633	WITKIEWICZ Stanisław. .	26, 42, 77-78, 92, 356*
VASSILIEV Anatoli.....	63, 64*, 68*, 190*, 536*, 589, 590*, 593*, 594*, 596*, 625, 626, 632, 635, 648-650*, 660*	WOLFORD [WYLAM] Lisa...	14, 20*, 21, 37*, 94, 223*, 337, 341, 356*, 504, 524*, 529*, 540*, 541, 543*, 549, 555*, 556*, 565*, 566-568, 570*, 574*, 576-578, 581*, 582*, 583-587, 589-591, 595*, 599-605*, 607*, 609*, 611- 615, 617*, 618, 620*, 621, 623*, 626*, 633, 634*, 638*, 644*, 645-647, 653*, 654, 655, 657*, 658
VAUTRIN Éric.....	623	WOOD Peggy.....	438, 439
VEAUX Erik. .	290, 294*, 295*, 312, 361*, 644*	WOSZCZEROWICZ Jacek.....	84*, 96*
VERCELLI Stefano.....	503*, 546*, 561*, 578*	WROBEL Wanda.....	511*, 628*
VESCOVI Renzo.....	389, 529*	WYSPIAŃSKI Stanisław. .	26, 43*, 101, 127, 160, 184, 196, 197, 276, 297*, 538*
VIAN Boris.....	400	YAMAMOTO Sen.....	521*
VILAR Jean.....	75, 76	YARON Kalman.....	255-258
VISONE Daniela.....	362-364	YOUNG La Monte.....	438*
VOLLI Ugo.....	37*, 367*, 397, 398*	ZAVADSKI Yuri.....	61*, 70, 72, 73, 80*
WANGH Stephen.....	227*, 229-232, 322*, 325, 497*, 648	ZAREMBA-BYRNE Kasia.....	648*
WARDLE Irving.....	272*, 321*, 433*	ZARRILI Philip.....	385*, 480*
WARLIKOWSKI Krzysztof.....	650*, 660*	ZIÓŁKOWSKI Grzegorz.....	84*, 536*, 594-597*, 657, 660*
WATSON Ian. .	358, 365*, 380*, 383*, 392, 393, 400*, 402*, 416*, 577*	ZŁOTOWSKA Magda.....	541*, 546*, 566, 623
WEKWERTH Manfred.....	361*	ZMYSŁOWSKI Jacek. .	158*, 275*, 366, 503, 510, 514, 520, 521-523, 525, 529, 531, 534, 547*, 568, 651
WEIGEL Helene.....	361	ZUBRZYCKA Anna.....	511*, 628*, 629
WEISS Peter.....	333		
WETHAL Torgeir....	227, 349*, 350, 368*, 370*, 376*, 377*, 403*, 594		
WETZSTEON Ross.....	336, 338*		

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