

## **Anthropologie théâtrale**

M. Jerzy GROTOWSKI, professeur

Plusieurs grands ethnologues et anthropologues ont étudié le phénomène du rituel, mais je cherche à étudier ce phénomène avec les outils liés aux arts dramatiques. Je cherche à l'analyser du point de vue pratique sur la base de la méthodologie du jeu de l'acteur et du travail du metteur en scène. C'est cette orientation qui d'emblée m'a paru ouvrir un terrain vierge, permettant de poser plusieurs questions fondamentales relatives aux lois qui dirigent le comportement humain dans une situation méta-quotidienne. Il me semble aussi que l'on peut, sur ce terrain, discerner lesquels, parmi les outils techniques traditionnels (mais qui sont présent aussi bien dans les arts dramatiques que dans les pratiques rituelles) sont objectifs dans leur effet pratique, pour les personnes qui exécutent cette action.

Dans cette voie, deux perspectives se présentent :

1. Est-ce qu'il existe des éléments techniques qui dépassent le contexte culturel dans lequel telle ou telle forme de pratiques rituelles est née et/ou s'est développée ?

2. Est-ce que ces éléments sont assez objectifs, pour rester efficaces dans le cas de personnes appartenant à un autre contexte culturel, traditionnel et religieux ?

Mais il importe tout d'abord que je précise certains points d'histoire liés au jeu de l'acteur. Il est clair qu'il existe plusieurs techniques d'action sur la scène. Entre cette multitude de possibilités, on peut plus ou moins définir deux pôles majeurs. Le premier pôle a été décrit par Diderot dans son « Paradoxe sur le Comédien » ; Diderot se réfère à des techniques du jeu qui visent uniquement à exercer un effet sur la perception du spectateur, sans aucune identification, de la part de l'acteur, ni avec le caractère du personnage, ni avec la logique du comportement liée à ce rôle.

Dans cette catégorie de techniques du jeu, c'est le spectateur qui doit vivre l'action et les personnages, et c'est l'acteur qui doit être techniquement assez

habile et efficace pour imposer au spectateur cette identification. Les techniques du jeu de ce genre, je les appelle « artificielles », sans aucune association péjorative, mais plutôt dans le sens étymologique du mot : « art ».

Le deuxième pôle est représenté par Stanislawski (1863-1938). Pour lui, c'est l'acteur, d'une certaine manière, qui doit vivre le rôle. Il doit se mettre dans les circonstances et les conditions du personnage. Il doit bâtir le personnage comme un phénomène de sa propre vie. Quand Stanislawski a exploré cette possibilité, il a remarqué que, parmi les conditions du personnage que l'acteur doit accepter comme les siennes, figurent les conditions physiques propres à ce personnage : son âge, son état de santé, son tempo-rythme énergétique, ses habitudes du comportement liées à l'éducation et au milieu social. Stanislawski a imposé à l'acteur ses fameux « comme si » : *comme si* tes articulations se durcissaient, *comme si* ton rythme de mouvement était lent, *comme si* ta colonne vertébrale n'avait pas suffisamment de force pour tenir le corps dans la posture de pleine disponibilité ; tout cela bien évidemment lorsque le personnage vieux est bâti et joué par un acteur jeune. Avec ses « comme si », Stanislawski a fait entrer aussi les conditions sociales propres au personnage — son comportement produit par l'éducation et les circonstances de la vie, et même les conventions et les habitudes vestimentaires. Allant encore plus loin, Stanislawski a agrégé à son « système » la « psychologie du personnage » ; ses « comme si » englobaient alors les associations mentales et émotionnelles du personnage, ses blessures, ses désirs, ses mécanismes de réaction face aux autres. Dans la première période de sa recherche, Stanislawski a voulu rapprocher l'acteur et son personnage en sélectionnant, parmi les souvenirs des émotions expérimentées dans sa vie par l'acteur, ceux qui ressemblaient le plus à l'expérience propre au personnage qu'il lui revenait de faire surgir. Au cours de cette période, il s'est référé beaucoup à la mémoire affective. Il a supposé que si l'acteur retrouvait les souvenirs affectifs similaires aux émotions du personnage, il pourrait réellement vivre le personnage.

Mais, vers la fin de sa vie, Stanislawski a découvert que les émotions ne sont pas dépendantes de la volonté et il a donné à ses recherches un sens entièrement nouveau. Maintenant, l'acteur ne devait pas se demander ce qu'il avait senti dans telle ou telle situation de sa vie personnelle, mais il devait se demander ce qu'il avait fait dans telle ou telle situation. Cela a conduit Stanislawski à l'ultime étape de sa recherche. Elle est connue sous le nom de « méthode des actions physiques ». Cette dernière méthode revient à analyser la logique du comportement en la saisissant au niveau des petites actions, qui sont comme les morphèmes du comportement humain. Pour libérer l'acteur de la recherche forcée des émotions, qu'il avait reconnue inefficace, il a utilisé le terme « les actions physiques », même si pour lui ces actions englobaient en réalité le « monologue intérieur » (c'est-à-dire ce qu'on pense), les points de contact avec les autres, les réactions face aux autres, les associations entre ce qu'on fait et ce dont on se souvient, consciemment ou inconsciemment. Mais cette fois, il a réuni tout cet ensemble vivant dans l'expression « les actions physiques ». Il était convaincu, et je partage

sa conviction, que si — dans le processus du jeu — on retrouve ce que dans sa vie on fait ou ce qu'on pourrait faire dans des circonstances précises, la vie émotive va suivre par elle-même, justement parce qu'on ne cherche pas à la manipuler.

Quand j'ai commencé mon travail comme méthodologue du jeu de l'acteur, j'ai repris la recherche de Stanislawski au point où il l'a laissé, au moment de sa mort. Par l'exploration pratique, j'ai développé des éléments techniques qui ont été assez peu touchés par Stanislawski, mais que je puis supposer qu'il aurait touché s'il avait eu le temps de poursuivre son investigation. Ce que j'ai constaté de plus fondamental, c'est le fait que les petites actions sont toujours précédées par les impulsions qui vont du dedans du corps vers l'extérieur. Il serait faux de prétendre que ces impulsions appartiennent exclusivement au domaine physique. Tout l'arrière-plan des expériences humaines, des associations mentales, des souvenirs, d'un langage non formulé, mais présent comme derrière les pensées, tout cela, et d'autres choses encore, conditionnent les impulsions. Celles-ci ont aussi une fonction spatiale. Si on se remémore quelque chose, on place le souvenir quelque part dans l'espace, ce qui déclenche un cycle d'impulsions dirigées vers cet endroit. Ce n'est qu'un exemple, on pourrait en donner plusieurs autres liés aussi bien à la perception de l'espace que du temps. Si le flux des impulsions qui précèdent les petites actions se libère, le corps de l'acteur devient — dans son comportement — « organique », pour utiliser le terme de Stanislawski lui-même. On peut dire alors de l'acteur que ses plus petits mouvements deviennent plus fluides, plus continus, moins saccadés (*staccato*).

Bien évidemment, Stanislawski, dans ses recherches, a été conditionné par la tradition esthétique du théâtre russe. Cette tradition s'est voulu réaliste, au sens où elle se proposait de représenter le comportement humain dans le contexte quotidien, « comme dans la vie courante », très marqué par les conventions sociales. J'ai essayé pour ma part d'orienter cette investigation dans le champ du comportement humain lié aux conditions méta-quotidiennes (comme dans le cas des pratiques rituelles). Dans cet ordre, il m'est apparu que l'aspect des impulsions et de l'organicité peut devenir encore plus marqué. Les techniques du jeu de ce genre, je les appelle « organiques », par opposition aux techniques « artificielles » dont Diderot a été le premier théoricien européen.

Dans l'histoire des idées sur le jeu de l'acteur, on peut risquer la thèse que la proposition de Diderot a été reprise à son compte par Brecht. Mais dans l'histoire du travail avec l'acteur, il paraît bien plutôt que les possibilités décrites par Diderot ont été pleinement réalisées par certains metteurs en scène qui ont fait ce que l'on appelle « la Grande Réforme du théâtre » au début de notre siècle. En travaillant avec les acteurs, ils se sont concentrés sur la composition. C'est Meyerhold (1874-1942) qui a joué le rôle le plus déterminant. Il est très instructif de savoir que Vakhtangov (le disciple de Stanislawski) (1883-1922) dans sa proposition de « réalisme grotesque » a voulu faire une synthèse entre l'orientation

de Stanislawski et celle de Meyerhold. Cet effort a trouvé sa réalisation légendaire dans le spectacle de Vakhtangov, « La Princesse Turandot » d'après Carlo Gozzi (1922). Vakhtangov est mort très jeune, et Stanislawski s'est entouré d'ex-collaborateurs de Vakhtangov, précisément dans la période où il a développé la méthode des actions physiques. D'une certaine manière, le maître a continué alors la lignée de Vakhtangov, unifiant la logique du comportement scénique de l'acteur à la rigueur de la structure composée : cette structure « grotesque », donc non-quotidienne, n'imitait plus la vie courante.

Mais pour mieux comprendre encore la proposition de Diderot, il peut être utile de faire des études pratiques dans le domaine du théâtre classique oriental. J'ai fait plusieurs investigations dans ce domaine, mais je me suis concentré particulièrement sur les techniques de l'Opéra de Pékin, une forme classique bien développée que j'ai pu étudier sur place avant la révolution culturelle en Chine. La révolution culturelle a aboli la continuité de cette tradition, et ce que nous pouvons observer aujourd'hui sous le nom d'Opéra de Pékin a perdu plusieurs de ses éléments techniques anciens. Dans l'Opéra de Pékin tel que j'ai pu l'étudier avant la révolution culturelle, aucune notion d'identification avec le personnage n'intervenait dans le jeu de l'acteur. En-dehors de sa concentration sur une structure composée d'éléments extrêmement précis, sur la structure de la composition (non pas créée par l'acteur, mais héritée de la tradition des acteurs des générations précédentes), l'engagement personnel de l'acteur se limitait à un flux d'énergie au sens, disons, de « tonus ». Ce flux évoluait de manière différente chez les différents acteurs, même dans les cas où ils étaient spécialisés dans le même rôle. En revanche, la composition des éléments du jeu, les tempos-rythmes inclus, restait identique, chez les différents acteurs qui avaient à jouer le même personnage. Dans l'Opéra de Pékin de la tradition, aucune identification personnelle de l'acteur avec le personnage n'était demandée et ne se montrait. Si on laisse de côté le flux d'énergie, disons dans le sens de « tonus », la maîtrise de l'exécution du rôle se concentrait sur les plus petits détails de la composition. Cette composition pré-ordonnée englobait même les micro-éléments gestuels (j'ajoute que, dans le cas d'une des formes classiques traditionnelles en Inde, le théâtre Kathakhali, cette composition investit même la partition des mouvements des globes oculaires, le rythme et les changements de la direction du regard).

L'Opéra de Pékin est un des meilleurs exemples de technique « artificielle ». Dans ce type de formes traditionnelles théâtrales, la fonction des micro-éléments gestuels est extrêmement importante. Dans l'Opéra de Pékin traditionnel, même s'il y a le « flux du tonus », le corps de l'acteur ne rentre pas dans une fluidité du mouvement. Au contraire, son mouvement se divise, par de minuscules arrêts (« stops »), en tranches (« bits ») de comportement scénique. On a ici un phénomène analogue à l'écriture chinoise où chaque caractère est à côté d'un autre caractère, séparé par un petit espace. Dans le jeu de l'acteur, ces signes, ces toutes petites tranches de comportement scénique, toujours s'arrêtent pour une fraction de seconde après être faits (c'est ce que dans notre langue technique,

nous appelons « stops »). On peut dire que c'est une ligne staccato, mais dont les éléments ont un caractère si minuscule que l'observateur ne perçoit presque pas que c'est un staccato. On pourrait, de manière métaphorique, comparer cette illusion avec l'apparition du mouvement dans le film, où une série de photos immobiles se succèdent à une telle vitesse que le spectateur voit le mouvement mais non pas ses composantes.

Pendant les cours et les séminaires j'ai donc approfondi et développé ce dont l'année dernière j'avais esquissé une introduction : une analyse des procédés appartenant aux formes les plus développées du jeu théâtral « organique », surtout européen, à la lumière des pratiques rituelles « organiques » ; et inversement, une analyse des procédés appartenant aux pratiques rituelles « organiques » à la lumière des formes les plus développées du jeu théâtral européen. J'ai eu l'occasion, lors des cours de les comparer avec les techniques « artificielles » dans les deux domaines, théâtral et rituel.

Les principaux points autour desquels les cours et les séminaires se sont développés ont été les suivants :

- Stanislawski et les actions physiques ;
- Stanislawski et les impulsions ;
- Stanislawski, Meyerhold, Vakhtangov : les différentes approches du jeu de l'acteur ;
  - le processus personnel et l'expérience vécue ;
  - structure, montage, personnage dans la « lignée organique » ;
  - le Théâtre Laboratoire en Pologne (1959-1982) — le développement de la recherche sur les impulsions ;
    - la fonction particulière des spectateurs au Théâtre Laboratoire lors des représentations en Pologne ; les spectateurs se transformaient parfois en témoins de part la communauté des racines ;
    - la fonction de la mémoire personnelle dans le travail du metteur en scène ;
    - le montage entre différentes lignes personnelles de différents acteurs ;
    - motivations cachées et motivations visibles chez l'acteur : une relation nécessaire ;
      - la fonction des objets ;
      - la mémoire et le corps ;
      - exercices et créativité ;
      - les exercices vocaux au Théâtre Laboratoire ;
      - les exercices « plastiques » et « physiques » au Théâtre Laboratoire ;
      - analyse des différences entre les « asanas » du Hatha Yoga et les exercices « physiques » du Théâtre Laboratoire ;
      - Riszard Cieslak et les exercices « physiques » ;
      - art et « travail sur soi-même » ;
      - traditions « rebelles » et yogas hétérodoxes ;
      - la tradition en tant qu'investigation ;

- à propos de la tradition et des traditions ;
- circulation et transformation de l'énergie ;
- les images (ou l'imagination ?) des centres d'énergie dans le corps et les différentes « topographies » des centres ;
- le phénomène de « l'induction » ;
- le travail au « Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards », Pontedera, Italie ;
- différence entre tonus et qualités de l'énergie ;
- « l'échelle de Jacob » : transformation des qualités de l'énergie ou voyage vers les sources plus subtiles ?
- le « comme si » de Stanislavski ;
- « horizontalité » et « verticalité » ;
- le yoga en tant que *coniunctio* ;
- la « deuxième perspective » dans les arts performatifs ;
- analyse du documentaire « Meloterapia del Tarantismo » de D. Carpitella et de l'équipe de E. De Martino : l'authenticité ;
- le Théâtre « Reduta » en Pologne entre les deux guerres ;
- la fonction du spectateur dans la « deuxième perspective » : le témoin ;
- le conte du Roi Mirage et de ses rêves ; analogies avec un certain type de théâtre « hypnotisant » ;
- la différence profonde et fondamentale entre profanation et blasphème ;
- la relation entre le corps et le processus : il ne s'agit pas de « théâtre physique » ;
- la voie — longue, difficile et pleine de crises — de la création de *Apocalypsis cum figuris* au Théâtre Laboratoire. Qui était la personne axiale d'*Apocalypsis* : est-ce que c'était un « Innocent » ou Jésus ? Ou est-ce que c'était l'« Innocent » devenant Jésus ? Pour Grotowski ce travail était le croisement entre son « mythe personnel » et le « mythe tribal » des Polonais ;
- Ramana Maharshi et les différentes « voies du retour » vers le soi-disant état originel, le « Commencement ».

#### CONFÉRENCES

- Bologne, Italie, 14 novembre 1997 : « *Incontro con Jerzy Grotowski* ».

#### PUBLICATION CONCERNANT LE TRAVAIL DE JERZY GROTOWSKI PARUE EN 1997/98

- *The Grotowski Sourcebook*, édité par Richard Schechner et Lisa Wolford, Série : Worlds of Performance, Routledge, 1997.

ACTIVITÉS EXTÉRIEURES DU « WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI  
AND THOMAS RICHARDS » (PONTEDERA, ITALIE)

Bologne, Italie, 13 — 26 novembre 1997 : « *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards — Arte come veicolo : al lavoro su una potenzialità creativa delle arti performative* », Università degli Studi di Bologna, Consorzio Università — Città di Bologna, Comune di Bologna — Settore Cultura.

## DISTINCTIONS

- Docteur *honoris causa* de l'Università degli Studi di Bologna, 17 novembre 1997.
- Prix « Pegaso d'Oro Straordinario 1998 per la Cultura », Regione Toscana, 30 mai 1998.
- Citoyen honoraire de la Ville de Opole, Pologne 1998.
- Citoyen honoraire de la ville de Wroclaw, Pologne 1998.