

## « Vers un théâtre pauvre » Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski

Au début du siècle dernier, l'invention du cinématographe marque un bouleversement majeur dans l'histoire de la représentation et des codes du langage, offrant grâce aux images animées, au montage et aux effets toujours réinventés la possibilité de retranscrire l'imaginaire. Face à lui, le théâtre, autre art de la représentation, doit affirmer sa valeur et fonction. S'il ne veut pas devenir l'ombre du 7<sup>ème</sup> art, le théâtre doit défendre son authenticité et assurer sa pérennité. Pour y parvenir, il semble nécessaire de repenser son essence afin qu'émerge une signification nouvelle qui lui permettra de mieux exister au regard de la modernité et ainsi occuper légitimement sa place ; place validée par des spectateurs ré-enchantés par la spécificité du médium théâtral. Alors qu'un large panel de théoriciens, tels Vladimir Maïakovski, les frères Čapek et György Lukács<sup>1</sup>, s'est penché sur

cette question, on doit au metteur en scène polonais Jerzy Grotowski d'offrir la formulation d'une réponse à travers une approche en résonance aux expérimentations de ses prédécesseurs, à savoir : Constantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold. En 1965, dans le mensuel *Odra*, J. Grotowski publie « Vers un théâtre pauvre ». Ce petit essai diffusé au Danemark puis aux États-Unis dont Peter Brook signe la préface, devient une référence incontournable pour tous les chercheurs tant la pratique de son auteur ouvre de nouveaux horizons. « Vers un théâtre pauvre » constitue un résumé de la première étape de travail de J. Grotowski qui se concentrait sur l'élaboration d'une méthode interprétative et sur la nécessité de la pauvreté au théâtre faisant de cette revendication la pierre angulaire de sa réflexion. En postulant la pauvreté du théâtre, J. Grotowski offre une solution pertinente au problème de sa survie face au développement technique de son époque et, dans cette perspective il répond aux questions suivantes : par quel biais le théâtre peut-il déployer sa singularité ? En quoi est-il irremplaçable et diffère-t-il des autres media ?

### L'essence du théâtre : la rencontre acteur-spectateur

On peut comparer la méthode de J. Grotowski à la philosophie à coups de marteau de Friedrich

voleront jamais les battements de cœur qui résonnent sur les planches.

Dans l'article « Pensées sur une esthétique du cinéma » dans *Le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, op. cit. p. 214, György Lukács s'insurge quant à lui contre une théorie déclarant que le cinéma pourrait remplacer le théâtre. Cette idée est à combattre car elle méprise le principe actif du théâtre dont la principale caractéristique est la singularité de nous donner à voir directement, librement dans un moment éphémère la présence d'une personne vivante.

1. Les textes de Vladimir Maïakovski, Karel et Josef Čapek et György Lukács se trouvent regroupés dans l'essai de Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art*. En 1913, Maïakovski considère le cinématographe comme un prolongement technique (et non artistique) plus perfectionné du théâtre naturaliste de son époque dont la démarche semble être sclérosée. S'il veut résister et éliminer toute concurrence avec le cinématographe, le théâtre de l'avenir doit se définir et advenir. Les deux pourront alors cohabiter ; le cinématographe affirmera son utilité technique en revisitant les conceptions de la mise en scène et du décor. Cf. *Le Cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, D. Banda et J. Moure (éd.), Paris, Flammarion, 2008, p. 252.

De leur côté, les frères Karel et Josef Čapek, démontrent en 1910 dans « une nouvelle scène, un nouveau monde » (*Ibid.* p. 210), comment en l'espace des quatre années d'émergence, le cinématographe a réussi à dépasser les 400 ans de tentatives du théâtre dans sa reproduction du réel. Toutefois, selon eux, la course à la réalité ne va pas déclencher de bataille car chacun doit trouver ses propres droits élémentaires. Certes, le cinématographe possède une technique inégalable pour le théâtre mais, les ombres que nous propose l'écran ne

Nietzsche<sup>1</sup>; en épurant au maximum, il examine ce qui donne souffle au théâtre et, au-delà des moyens techniques, il reconsidère son fondement. Si Grotowski en arrive à avancer que le théâtre s'apparente à la pauvreté c'est suite à une remise en question de son essence et de ce qui est nécessaire à sa survie.

Ainsi, il s'interroge entre autres sur l'utilité de la lumière, du texte, du costume, du maquillage. Pour lui – et l'histoire théâtrale le confirme par une pléthore d'exemples – la lumière, les costumes tout cela est accessoire, artifice. Sur la scène du théâtre pauvre, seuls l'acteur et le spectateur sont essentiels et c'est grâce à cette relation que le théâtre trouve sa respiration. Pauvre certes, mais dans toute la puissance du lien fondamental car, sans ce dernier le théâtre meurt.

Comme dans toute relation, un échange s'établit. Or, de quel type d'échange est-il question entre ces deux entités ? En effet, comment se manifeste l'échange chez le spectateur qui semble plutôt en état de passivité, assis confortablement dans son fauteuil ? De plus, comment l'acteur peut-il échanger et par quel intermédiaire parvient-il à toucher chaque individualité ? Conçue sur la notion d'échange, cette relation est nommée chez J. Grotowski « une rencontre » : c'est en son cœur que réside l'essence du théâtre. Que ce soit entre spectateur-acteur ou entre metteur en scène-acteur, tout est centré sur l'idée d'une rencontre entre deux actants. Entrer dans les encintes du théâtre ne s'apparente pas simplement à appuyer sur un bouton comme nous pouvons le faire avec un poste de télévision. L'expérience théâtrale brasse en elle une démarche où l'avant, l'après et surtout le pendant prennent sens pour que s'établissent le moment de la rencontre dans un contexte inhabituel, extra-quotidien riche d'un contact humain qui n'existe ni au cinéma ni à la télévision, puisque le spectateur n'est plus face à un écran qui par des images montrent des personnages. Au théâtre se manifeste une véritable expérience humaine, où les corps tissent dans le silence un lien invisible de l'ordre de l'indicible, comme si dans un temps voué à l'éphémère, chaque actant échangeait en état de transcen-

dance. Pour atteindre cet « état de grâce » chez l'acteur et le spectateur, l'acteur doit être capable de s'offrir sans retenue à l'autre joueur qu'est le spectateur. Ce don du corps, ce don de soi est possible grâce à celui que J. Grotowski appelle « l'acteur saint » qui, selon des techniques inductives, réussit à se donner totalement par les mouvements et le son. Pour l'acteur, arriver à se livrer sans aucune pudeur est un acte difficile puisqu'il doit faire abstraction de lui-même alors qu'il devient autre. L'homme quotidien cesse d'exister pour pouvoir être pleinement sur la scène, revêtir sa condition d'acteur et se donner entièrement à l'autre. Pour être plus clair, pour laisser surgir l'acteur, l'homme doit oublier ses inhibitions.

#### À la recherche d'une *praxis* corporelle favorisant l'échange

J. Grotowski va fonder en 1959 un théâtre laboratoire qui a pour but de former de tels acteurs à travers une *praxis* conduisant à l'éveil. Il cherche et expérimente les moyens appropriés à la constitution d'une troupe composée idéalement d'acteurs dits « acteurs saints ». Ainsi, J. Grotowski travaille en repensant au jeu de l'acteur en fonction de ses processus mentaux, physiques, émotionnels.

À ce sujet, P. Brook définit ce qu'est le laboratoire de J. Grotowski dans les termes suivants :

En Pologne un petit groupe dirigé par un visionnaire, Jerzy Grotowski, a lui aussi, le désir d'atteindre le sacré. J. Grotowski pense que le théâtre ne peut être une fin en soi. Comme la danse et la musique pour certains derviches, le théâtre est un véhicule, un moyen d'analyse personnelle, une possibilité de salut. Le domaine d'action de l'auteur, c'est sa propre personne. Ce domaine est plus riche que celui du peintre, plus riche que celui du musicien, car, pour l'explorer, il doit faire appel à tous les aspects de son être. Sa main, son œil, son oreille et son cœur sont ce qu'il étudie et ce avec quoi il étudie. Vu de cette façon, l'acteur est l'œuvre d'une vie : pas à pas, l'acteur étend la connaissance qu'il a de lui-même à travers les situations douloureuses, toujours renouvelées, que créent les répétitions, et les extraordinaires signes de ponctuation que sont les représentations. Dans la terminologie de J. Grotowski, l'acteur laisse le rôle le pénétrer<sup>2</sup>.

1. Cf. Friedrich NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, J.-Cl. Hémerly (trad.), Gallimard, Paris, 1988.

2. Peter BROOK, « L'espace-vide », dans *Écrits sur le théâtre*,

Il faut donc pour l'acteur éliminer tout blocage de la vie quotidienne propre à l'homme banal qui serait jeté au devant de la scène. L'acteur doit accomplir un acte total. C'est-à-dire qu'il conquiert ses aptitudes à être à cent pour cent de ses capacités corporelles, émotionnelles, spontanées et créatrices. Pour être libéré il faut aussi qu'il prenne conscience à la fois de son potentiel et de son corps.

Afin qu'advienne l'acteur saint, il semble évident que celui qui le guide doit également être de nature sainte : c'est pourquoi J. Grotowski concède les mêmes exigences au metteur en scène et suggère que la sanctification de l'acteur soit orientée par un metteur en scène pareillement saint.

En tant que metteur en scène « saint », J. Grotowski propose beaucoup d'exercices ayant pour objectif de faire découvrir à l'acteur toutes les ressources corporelles dont il dispose. L'exemple suivant est assez simple mais éclairant : nous avons l'habitude de respirer avec la cage thoracique alors que pour gagner en puissance vocale et souffle il convient de respirer de manière abdominale. J. Grotowski invite l'acteur à pratiquer une série d'exercices lui faisant prendre conscience de son abdomen. Succinctement, cette référence explique le genre de prise en compte dans le jeu que J. Grotowski veut éclairer afin d'augmenter et d'exploiter au maximum les ressources de l'acteur. Par un travail rigoureux, l'acteur acquiert toutes les connaissances et possibilités de son corps qu'il peut ensuite / alors déployer sur la scène. P. Brook a lui aussi formulé la même remarque, bien qu'il nuance en notant que l'acteur n'est pas danseur. De ce fait, l'acteur ne doit pas chercher à avoir un corps de danseur au contraire, il convient de garder les caractéristiques corporelles propres à chacun, la représentation théâtrale n'étant pas un spectacle de danse mais un spectacle de vie, à l'image du commun des hommes. Ainsi, il affirme :

Il faut admettre que l'instrument corps n'est pas aussi développé chez nous, pendant l'enfance et la jeunesse, qu'en Orient ; donc le besoin de s'exercer est évident. Un acteur doit se rendre compte qu'il a

besoin de compenser ces difficultés, tout en sachant qu'il n'est pas un danseur.<sup>1</sup>

Toutefois, même s'il doit rester un acteur et ne pas revêtir le corps du danseur, il doit en posséder la souplesse et la connaissance du corps. Déjà, chez Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*, on retrouve la comparaison entre le théâtre de l'Orient et le théâtre de l'Occident. A. Artaud tire la conclusion qu'il faudrait repenser le langage théâtral en terme d'actions physiques pour oublier le texte et retrouver ce qui fait que l'art théâtral tout comme la musique possède un mode d'expression déterminé.

Étant donné cet assujettissement du théâtre à la parole on peut se demander si le théâtre ne posséderait pas par hasard son langage propre, s'il serait absolument chimérique de le considérer comme un art indépendant et autonome, au même titre que la musique, la peinture, la danse, etc [...] Et il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision qu'eux<sup>2</sup>.

### L'Orient comme référence ; à la conquête d'un corps-signe

La référence à l'Orient, et en particulier au théâtre japonais, est évidente d'autant plus lorsque l'on sait que J. Grotowski puis P. Brook ont été émerveillés par les formes d'art théâtral du soleil levant et notamment celui du théâtre Nô<sup>3</sup>. Au Japon, il existe principalement quatre grandes formes de théâtre traditionnel : le Nô (théâtre de cour), le *Kabuki* (art populaire), le *Bunraku* (ou encore « théâtre de poupées ») et le *Kyôgen* (farce). Le théâtre Nô apparaît à la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle au Japon et fait partie de ce que l'on appelle le « théâtre sacré ». Chants, musique et textes poé-

Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 83.

1. P. BROOK, *Le Diable c'est l'ennui, Propos sur le théâtre*, Actes Sud, Paris, 1991, p. 30.  
2. Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1994, p. 106-109.  
3. Cf. ZEAMI, *La Tradition secrète du Nô*, R. Sieffert (trad.), Paris, Gallimard, 2001.

tiques sont au cœur de ses représentations. Ces drames lyriques présentent un jeu codifié et dépouillé. Là, on admire la souplesse du corps des acteurs, le langage qui s'en dégage. Le corps devient un instrument de langage aussi significatif que la parole – d'autant plus prégnant lorsque l'occidental ne comprend pas la langue orientale. Comme nous l'avons dit précédemment, J. Grotowski élimine le maquillage mais, là encore, à l'instar des costumes c'est à l'avantage de l'expression corporelle même. Par exemple dans sa pièce « *Akropolis* », conformément à sa méthode il bannit le masque pour demander en contrepartie à chaque acteur de composer un masque organique, c'est-à-dire une grimace constituée de traits faciaux que le personnage garde durant toute la représentation. Alors que le corps bouge, le masque, lui, reste figé indiquant une expression bien précise ; ici l'expression du désespoir, là celle de la souffrance. Pour arriver à de tels résultats on comprend que le travail entrepris par J. Grotowski est un travail de longue haleine qui nécessite un entraînement syncrétique de plusieurs heures avec le recours notamment aux techniques orientales.

Mais n'est-il pas contradictoire, voire impossible de s'oublier pour laisser aller le corps spontanément dans des émotions qui découlent d'une situation donnée et qui appartiennent à un personnage imaginé ? Tel est l'art de l'acteur. C'est-à-dire s'ouvrir et prendre conscience d'être l'autre le temps de la représentation tout en habitant un corps qui n'a plus le contenu du soi et accepter cette perte éphémère. L'acteur doit réussir à ôter son masque social pour pouvoir faire don de soi.

Si l'acteur est conscient de son corps, il ne peut pas pénétrer à l'intérieur de lui-même ni se révéler. Le corps doit être libéré de toute résistance. Il doit virtuellement cesser d'exister [...] Il doit apprendre à utiliser son rôle comme si c'était le bistouri d'un chirurgien, pour se disséquer lui-même [...] L'important c'est d'utiliser le rôle comme un tremplin, un instrument grâce auquel on étudie ce qui est caché sous notre masque quotidien afin de le sacrifier, de l'exposer.<sup>1</sup>

On est bien loin des objections que formulait

Bossuet au XVII<sup>ème</sup> siècle, reprochant au théâtre d'être immoral par essence, du fait même qu'il était corporel, et d'avilir le corps en le prenant comme objet d'exhibition. Pour J. Grotowski, l'acteur est en état de sacrifice proche de la sainteté d'où l'expression que nous avons déjà mentionnée plus haut d'« acteur saint ». Cet excès pour l'acteur est aussi valable pour le spectateur : l'acteur invite le spectateur à entrer dans la même logique de don de soi, le convie à s'arrêter et à considérer la réalité, la vérité que nous cachons dans le quotidien et que nous ne prenons pas le temps de regarder. On retrouve la notion d'échange qui s'établit entre acteur et spectateur que l'on pouvait déjà lire chez Aristote dans la *Poétique*<sup>2</sup> lorsqu'il parle de la *catharsis* soit, la purgation de l'âme grâce à la représentation théâtrale. Mais, Aristote n'examine que le point de vue du spectateur et omet le rôle de l'acteur dans l'acte de *catharsis*, ou du moins, il n'en développe pas assez les aspects dans les écrits qu'il nous reste. À l'inverse, J. Grotowski insiste à la fois sur la révélation de l'acteur à travers le jeu mais aussi sur celle du spectateur à travers la vision du jeu. Étymologiquement le mot théâtre signifie « le lieu où l'on voit » ; mais que voit-on ? Une scène, des corps qui se meuvent ? On voit une action, un personnage, mais surtout on se voit. La scène est comme un miroir grossissant où nous éprouvons avec les personnages des faits, des thèmes qui nous touchent et nous affectent. En se confrontant au spectacle, le spectateur se confronte à lui-même et peut ainsi s'auto-analyser.

### De l'ombre à la lumière ou le surgissement de l'être

La représentation provoque une sorte de conflit psychique avec le spectateur : celui-ci n'est pas simplement passif en attente, à regarder un spectacle quelconque sans conséquence. Inconsciemment, la scène a des effets fondés sur un intérêt humain ; ces effets résultent à la fois de la relation acteur-spectateur et du sentiment d'acceptation. Chacun de son côté interpelle les tréfonds de l'âme humaine, l'un en les amplifiant et les montrant à l'autre qui les perçoit comme siens ou reconnaît la palette de sensibilité et d'émotions de

1. Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Cl. B. Levenson (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p. 34-35.

2. ARISTOTE, *Poétique*, Michel Magnien (trad.), Paris, Le livre de poche, 1990, p. 93 (VI 1449b28).

l'homme qu'il est lui aussi.

Dans « *La Naissance de l'individu dans l'art* », ouvrage collectif de Bernard Focroulle, Robert Legros et Tzvetan Todorov, chacun montre, dans des domaines variés, (peinture, musique, littérature) suivant quelle évolution l'individu parvient à naître dans l'art ; en d'autres termes, l'art enfante l'individu. Au théâtre, le même constat peut être fait car la scène n'est pas seulement un lieu où déferlent les artifices, c'est avant tout un lieu de proximité entre divers organismes vivants qui s'apportent mutuellement et sont indispensables pour l'évolution de tous. Tout l'échange s'effectue dans un langage autre, un langage élémentaire de signes et de sons compréhensibles au-delà des valeurs sémantiques du mot, un théâtre compréhensible par tous au-delà de la langue puisque comme le dit J. Grotowski, c'est un théâtre fondé sur l'introspection :

Tout le système de signes bâti par le spectacle doit faire appel à notre expérience, à la réalité qui nous a surpris et formés, à ce langage de réaction, de murmures, de sons et d'intonations attrapés au vol dans la rue, au travail, dans les cafés-en bref, à tout le comportement humain qui fait impression sur nous.<sup>1</sup>

Nous l'avons bien compris, le but du théâtre est donc, de faire impression sur nous mais pas de n'importe quelle manière. Tout d'abord, il s'agit d'un « nous » général qui implique à la fois l'acteur, le spectateur mais aussi le metteur en scène qui a appris à l'acteur à atteindre l'acte total afin de comprendre le langage discursif particulier qui est nécessaire au dialogue avec le spectateur, qui lui ne subit aucune préparation spéciale. Ensuite, il convient de préciser que le terme impressionner n'est pas à prendre dans le sens d'époustoufler, mais plutôt dans le sens de troubler, d'affecter, de remuer afin de susciter la réflexion *a posteriori*. Cette notion d'impression rejoint la définition de l'art en général pour J. Grotowski qui est un processus nous conduisant de l'obscurité à la lumière, à l'illumination.

Il y a donc dans l'acte théâtral un surgissement de l'être que ce soit du côté de l'acteur comme du spectateur ou du metteur en scène. Tous sont en

état de création ; création qui, bien qu'elle puisse sembler individuelle, s'élabore ensemble grâce à un langage corporel, une écoute particulière, un dispositif qui favorise l'échange. En effet, le théâtre possède un dispositif à part entière qui lui confère le pouvoir de transcender tous ses membres. Pour parler de la transcendance nous pouvons revenir sur les propos de Jean-Paul Sartre ; ce concept caractérise la réalité humaine et le mouvement en vertu duquel un être est rejeté hors de lui-même, pour aller au-delà de lui-même et de ce que la conscience vise. Ainsi, au théâtre le spectateur et l'acteur vont au-delà d'eux pour essayer de se dépasser à travers le personnage, à travers et grâce à l'autre. Mais tout ce processus est rendu possible par l'acte créateur auquel répondent tous les actants. Pourquoi peut-on dire que tous sont créateurs ? Il va de soi qu'acteur et metteur en scène sont sans cesse en état de création, mais cette idée est moins évidente quant au spectateur. D'un côté, le jeu de l'acteur répond à l'approche particulière d'un metteur en scène qui lui a insufflé une redirection à prendre. Tandis que de l'autre, le spectateur participe pleinement à ce jeu en acceptant le langage théâtral, en ayant une écoute particulière et enfin, en laissant libre cours à son imagination.

Cette notion de création contribue à révéler l'être. À ce titre, nous pouvons noter que le mot « création » dans le *Vocabulaire d'esthétique* est défini par Étienne Souriau comme étant « l'acte par la vertu duquel une chose, un être commencent à exister. Il désigne aussi l'être qui résulte de cet acte ».<sup>2</sup>

La psychanalyse a très bien montré l'importance de l'acte de création dans le développement de l'être et de sa prise de conscience, à partir de l'enfance mais encore à l'âge adulte. Donald Winnicott, psychanalyste, étudie la fonction du jeu dans son livre *Jeu et réalité* et revient ainsi sur la notion de création comme révélation du moi.

J'envisagerai la quête de soi. Je formulerai l'idée que certaines conditions sont nécessaires pour que cette quête aboutisse. Ces conditions sont associées à ce que l'on a coutume d'appeler la créativité. C'est en jouant, et seulement en jouant, que l'individu,

1. J. GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 51.

2. Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 522.

enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi.<sup>1</sup>

**Le corps-signe : un nouveau langage pour un autre mode de communication et de communion**

La requête de J. Grotowski est de créer des signes, rechercher un système de signes adapté à la civilisation occidentale tout en prenant exemple, en particulier, sur les orientaux. Même si cela peut conduire à concevoir des signes qui s'apparenteraient à des clichés, J. Grotowski mentionne que c'est néanmoins le travail qui va permettre d'analyser le domaine des réactions humaines organiques pour les structurer et donner un tout cohérent, c'est-à-dire créer un langage de signes fondé sur l'organicité de l'homme et détaché de la littérature. Partant du principe que la littérature ne doit pas servir de pilier à la représentation et aux émotions dégagées par l'acteur, J. Grotowski s'accorde le droit de modifier les textes, de les couper, de réécrire certaines scènes, etc. Le théâtre ne doit pas illustrer la littérature, mais c'est plutôt au corps que revient la tâche de donner à voir les émotions que suscite telle ou telle action relevant elle, en revanche, de l'imagination d'un auteur qui a été ensuite traduite en mots. Par conséquent, le metteur en scène n'est pas forcé de respecter chaque mot de la pièce puisque ce qui prime est de retraduire avec les gestes l'émotion, le sentiment de la scène dans une autre langue que celle des mots choisis par l'auteur. Le langage est avant tout corporel, la communication n'est pas obligatoirement verbale mais peut découler des gestes qui deviennent signes et donnent sens. À ce propos, J. Grotowski mentionne A. Artaud qui lui aussi refuse d'illustrer un texte dramatique sur scène en affirmant que le théâtre doit être et est avant tout un acte créateur dont le but n'est pas simplement une redite de la littérature.

Il est utile de changer notre mode d'adaptation et d'appréhension au texte. Ainsi, J. Grotowski se confronte aux mythes qui pour lui, tout comme pour A. Artaud, sont essentiels et constituent le centre dynamique de la représentation. F. Nietzsche avant A. Artaud avait déjà souligné

l'importance du mythe en ceci que la transgression du mythe renouvelle ses valeurs essentielles et, en tant qu'élément de menace, tend à rétablir les normes bafouées. Le théâtre est donc le lieu où se jouent les tourments de la société, qui perdurent pour devenir des mythes.

Nous découvrons que l'essence du théâtre ne se trouve ni dans la narration d'un événement, ni dans la discussion d'une hypothèse avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni même dans une vision-mais que le théâtre est un acte accompli *ici et maintenant* dans les organismes des acteurs, devant d'autres hommes, quand nous découvrons que la réalité théâtrale est instantanée, non pas dans une illustration de la vie mais quelque chose près de la vie par analogie.<sup>2</sup>

Outre la représentation d'une réalité quotidienne, ou d'un fait social, ce qui importe est véritablement la relation acteur-spectateur, ce moment de vie qui naît entre eux dans un temps précis et un lieu adéquat : un autre espace-temps que celui de la quotidienneté. On peut par ailleurs analyser la manière dont J. Grotowski traite la dimension théâtrale selon deux perspectives relatives au surgissement de l'être comme nous l'avons vu. D'une part, ce surgissement résulterait de la rencontre acteur-spectateur et de la création réciproque de ces deux actants. Mais qu'est ce qu'être ? Une chose est quand elle est présentée dans l'expérience : la scène est le lieu de l'expérience de l'acteur tout comme le fauteuil est celui de l'auditoire. L'expérience peut avoir lieu à partir de ce dispositif. Elle surgit d'autant plus grâce aux utilisations faites de l'espace proposées par J. Grotowski : par exemple le rapport entre le spectateur et l'acteur est privilégié par une variation de la configuration adéquate au type de spectacle. Ainsi, l'auditoire peut très bien se retrouver au centre, mais toujours en vue de mettre le spectateur dans un état d'action, de l'inclure dans le spectacle. L'homme *est* quand il fait l'expérience de son être et, par le biais du théâtre il réalise pleinement l'expérience de son existence. Comprendre la démarche de J. Grotowski ne va pas de soi. En effet, au premier abord, on pourrait se demander pourquoi vouloir éliminer les costumes, le

1. Donald W. WINNICOTT, *Jeu et réalité*, Cl. Monod et J.-B. Pontalis (trad.), Gallimard, Paris, 1975, p. 109.

2. J. GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, p. 86-87.

maquillage, c'est-à-dire vouloir éliminer tout ce qui compose l'univers magique propre au théâtre. Mais, par delà ces considérations rapides, le spectateur se laisse embarquer dans une véritable expérience humaine loin de la fantasmagorie que peuvent susciter bien des artifices. Toute notre analyse a donc eu pour ambition de montrer en quoi le théâtre laboratoire de J. Grotowski relève plus d'une expérience humaine à travers la création et la représentation que d'une volonté d'émerveillement et d'enchantement communément recherchée. La vocation du théâtre est bien repensée par J. Grotowski et on peut dire qu'à travers l'idée d'un théâtre pauvre, il a redonné à cet art sa légitimité face au cinéma en le réétudiant comme redécouverte de soi à travers une relation organique dans un instant éphémère propre à chaque représentation à chaque type de spectateur. Reprenons la formule de George Berkeley qui affirme qu'« être, c'est être perçu<sup>1</sup> » (*esse est percipi*) et réutilisée par Edmund Husserl. Quoi de plus significatif que le théâtre pour mettre en application cette formule : l'acteur *est* quand il est regardé, et bizarrement il est homme quand il incarne autrui. Le processus s'établit en chassé-croisé : le spectateur perçoit l'acteur qui se perçoit grâce au regard du spectateur qui lui-même se perçoit grâce à l'image que l'acteur lui renvoie. L'être que je suis pour l'autre c'est-à-dire l'être pour autrui devient une dimension ontologique de mon être parce que le pour-soi (notion que l'on retrouve chez J.-P. Sartre<sup>2</sup>) rencontre le regard d'une autre conscience. Il s'agit d'une relation inter-individuelle ; l'un s'objective parce qu'il est objectivé par l'autre. Citons la phrase de J.-P. Sartre dans « *L'Être et le néant* » :

par l'apparition même d'autrui, je suis mis en mesure de porter un jugement sur moi-même comme sur un objet, car c'est comme objet que j'apparais à autrui [...] je reconnais que je suis comme autrui me voit.<sup>3</sup>

La notion de jugement sur soi-même à partir

1. George BERKELEY, *Principes de la connaissance humaine* (1710), dans *Œuvres*, t. I, M. Phillips (trad.), Presses Universitaires de France, p. 320 (§ 3).
2. Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1953, p. 109-255.
3. *Ibid.*, p. 260.

de l'autre a encore plus de force au théâtre puisque si c'est en voyant l'autre que le spectateur se ré-interroge sur lui, il l'est encore plus par les situations qui se jouent, par les mythes qui portent en eux les maux de l'homme. Mais, tout ce mouvement est réalisable dans la mesure où il y a création, comme nous l'avons vu, réalisable elle-même par l'imagination. En effet, c'est parce qu'il s'imagine être autre et faire partie d'une situation donnée que l'acteur crée un espace où peut avoir lieu l'échange avec un autre qui en faisant jouer lui aussi son imagination se laisse bercer par l'illusion. Pour que l'acte théâtral ait lieu, il faut donc une acceptation de l'illusion car, en allant au théâtre on sait à l'avance que ce qui se passe sur scène est purement fictif, un assemblage de codes qui permet d'y croire, à juste titre.

À travers la présentation du travail de J. Grotowski en regard à son ouvrage *Vers un théâtre pauvre* on comprend mieux pourquoi, le metteur en scène polonais mérite une place importante au sein du monde théâtral et en quoi il nous invite encore aujourd'hui à ouvrir plus grandement les yeux. En effet, en redéfinissant l'essence du théâtre, il nous permet de repenser l'impact du dispositif théâtral sur l'individu. Le théâtre n'a besoin que d'un acteur et d'un spectateur pour être, et, l'acteur et le spectateur ont tout autant besoin l'un de l'autre pour être à leur tour. Par son épuration, le théâtre pauvre de J. Grotowski met en lumière ce qu'est le théâtre et le pouvoir qu'il possède ; pouvoir que l'on ne soupçonnerait peut-être pas si nous étions trompés par les artifices pensant à tort que c'est à eux que nous devons l'échange. C'est de cette manière que l'on peut parler de véritable magie ; dans un espace clos, coupé de la réalité, deux formes d'être échantent et apprennent par l'art, par la création à découvrir leur être. J. Grotowski synthétise cette remarque dans les lignes suivantes :

nous sentons qu'un acteur atteint à l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Plus encore, quand cet acte de sincérité est modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée et dans la circulation du sang, quand c'est ordonné

et amené jusqu'à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle en un mot quand cet acte accompli par le théâtre est total, alors même s'il nous protège par des puissances obscures, au moins il nous permet de répondre totalement, c'est-à-dire qu'on commence à exister. Quotidiennement, c'est à moitié que nous vivons.<sup>1</sup>

L'acte total est donc l'essence de la vocation de l'acteur mais aussi l'émergence de soi même. Le « faire rêver » n'est pas la motivation première du théâtre chez J. Grotowski. Par l'organisme vivant de l'acteur, la motivation est bien plus grande ; la révélation de l'être réel. J. Grotowski ajoute que cette possibilité traitée de manière disciplinée en prenant conscience des responsabilités que cela suppose peut laisser percevoir la fonction thérapeutique du théâtre pour notre civilisation actuelle.

Ce point résume tout le sens du travail de J. Grotowski : tendre vers un théâtre à la vertu thérapeutique, au théâtre du dévoilement de l'être, d'où la nécessité d'une technique corporelle irréprochable afin d'acquérir une totale élasticité organique favorisant le déploiement de l'être. Ainsi, « *Vers un théâtre pauvre* » est une clef essentielle à la compréhension du théâtre laboratoire de J. Grotowski, sans quoi son univers reste obscur. D'un point de vue pratique comme théorique, J. Grotowski offre une mise en exergue de la singularité du théâtre. Enfin, les propos d'Henri Gouhier dans « *L'essence du théâtre* » permettent d'illustrer à juste titre la démarche du metteur en scène, à savoir :

Le théâtre n'est pas le cinéma + quelque chose ou le cinéma - quelque chose. Le cinéma n'est pas davantage le théâtre + quelque chose ou le théâtre - quelque chose. Le cinéma nous parlera jamais que par images interposées : l'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps<sup>2</sup>.

Émily LOMBI

---

1. J. GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 93.

2. HENRI GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 2002, p. 21.