Les enjeux thérapeutiques du mythe dans le théâtre de Jerzy Grotowski

Paola PELAGALLI

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Résumé : Au cours de la période du « théâtre de représentation » Jerzy Grotowski propose des spectacles à double effet thérapeutique : ce théâtre qu'il définit capable d'être une « psychothérapie sociale » génère des conséquences bénéfiques aussi bien pour le spectateur que pour l'acteur. Le moyen en est la représentation sur la scène d'une « mythologie commune », c'est-à-dire de thématiques censées toucher autant le groupe des acteurs que le groupe des spectateurs et de les unir dans un lien empathique qui serait la condition nécessaire pour une sorte de catharsis collective. Ces thématiques communément partagées qui doivent être véhiculées par la pièce sont à puiser dans trois grands réservoirs : l'inconscient collectif, l'héritage socio-culturel de la Pologne du XX^{e} siècle et la mythologie chrétienne porteuse de l'image du « héros-christ » – modèle de l'individu qui sacrifie sa liberté pour le salut de la collectivité, très chère à l'histoire travaillée du peuple polonais. Suivant la pensée que la lecture de Carl Gustav Jung lui a proposée, Grotowski affirme que le même parcours souhaité par Jung pour le patient dans son analyse se reproduit au théâtre : de ce fait, le « sujet mythique » représenté sur la scène est reconnu par le spectateur comme une partie de soi ; l'extériorisation sur la scène d'un sujet mythique appartenant à son inconscient l'induit à identifier son individualité comme partie d'une structure collective plus ample. L'individu est ainsi poussé à se détacher des structures de pensées collectives et héritées pour reconnaître sa propre individualité et atteindre ce que pour Jung est le but du parcours analytique : l'individuation. Grâce à la représentation autant le spectateur que l'acteur exercent une catharsis des sujets mythiques intériorisés. Tel qu'au sein du parcours analytique, le but de la performance théâtrale devient alors la découverte d'une identité individuelle nettoyée des images collectivement partagées et des stéréotypes acquis par l'héritage socio-culturel, composantes psychiques qui n'appartiennent pas vraiment à l'individu.

Mots-clés : Thérapie, psychothérapie, catharsis collective, individuation, Jerzy Grotowski.

Le travail de Grotowski se développe selon des perspectives extrêmement hétérogènes. Il subit tout au long de sa carrière des changements radicaux : il fait ses débuts dans le domaine artistique, pendant ce que les chercheurs ont par la suite appelé la période du « théâtre de représentations », et se fait connaître en Pologne en tant que directeur artistique du Théâtre des 13 Rangs – plus tard renommé le Théâtre-Laboratoire –

mais déjà au début des années soixante-dix il décide d'abandonner le milieu théâtral pour se consacrer à une recherche plus profonde sur l'être humain qui l'amènera à théoriser l'usage de l'art comme véhicule du développement personnel et harmonieux de l'être humain.

Au cours de la période du « théâtre de représentations » Jerzy Grotowski propose des spectacles à double effet bénéfique : ce théâtre qu'il définit comme étant capable d'agir telle « une sorte de psychothérapie sociale »[1] génère des conséquences bénéfiques aussi bien pour le spectateur que pour l'acteur. Le moyen en est la représentation sur la scène d'une mythologie commune aux deux ensembles, c'est-à-dire de thématiques censées toucher autant le groupe des acteurs que le groupe des spectateurs. Le partage d'un apparat mythologique commun serait, selon Grotowski, la façon la plus efficace pour les unir dans un lien empathique qui serait la condition nécessaire pour engendrer une sorte de catharsis collective. Suivant la vision que la lecture de Carl Gustav Jung lui a suggérée, Grotowski affirme vouloir reproduire avec son théâtre un parcours que nous affirmerons être, en tout et pour tout, similaire à celui souhaité par Jung pour le patient dans son suivi thérapeutique. De ce fait, le sujet mythique représenté sur la scène devrait être reconnu par le spectateur comme une partie de son inconscient ; l'extériorisation de l'élément archétypal sur la scène l'induirait ainsi à reconnaître son individualité appartenant à une structure collective plus ample. L'individu est ainsi poussé à se détacher des éléments de la pensée collective pour reconnaître sa propre individualité et atteindre ce qui, pour Jung, est le but du parcours analytique : l'individuation. Semblablement, dans le théâtre de Jerzy Grotowski, grâce à la confrontation avec le mythe pendant la représentation, autant le spectateur que l'acteur exercent une catharsis des sujets mythiques précédemment intériorisés pour atteindre son individualité. Ainsi, de même que dans le parcours thérapeutique selon la psychologie analytique, le but de la performance théâtrale devient la découverte d'une identité individuelle nettoyée des images collectivement partagées et des stéréotypes acquis par l'héritage socio-culturel.

Pour avancer un rapprochement entre ces deux auteurs, il faut avant tout préciser les points de contact qui caractérisent leur relation. Ces points de contact se développent aussi bien sur le plan de l'influence de l'un sur l'autre que sur le plan de la confluence d'intérêts.

Avant toute chose, précisons que les ascendants de la pensée de Jung sur l'œuvre de Grotowski sont admis par lui-même pendant l'une de ses conférences au Collège de France. En réponse à une question du public sur la relation entre l'art et la psychologie, il avoue que parmi les livres les plus utiles à son travail de création il compte les ouvrages dans lesquels « un scientifique met en connexion sa vie et son expérience »[2], et notamment l'autobiographie de Jung :

[1] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971, p. 45

[2] Transcription personnelle de la leçon du 20 octobre 1997 au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans le cadre des séminaires d'Anthropologie théâtrale du Collège de France, dactylographiée à partir de l'enregistrement audio Jerzy Grotowski, *La lignée organique dans le théâtre et dans le rituel,* Villefranche-du-Périgord, Houilles Le Livre qui parle, 2009

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> Prenons l'exemple de Stanislavski qui, pendant diverses périodes de sa vie, s'est inspiré des recherches de Ribot et de Pavlov. Pour moi aussi, il y a eu différents livres utiles dans le travail. L'un des plus importants a été le livre autobiographique de Jung Ma vie.[3]

De surcroît, plusieurs collaborateurs de Grotowski témoignent de la présence de Carl Gustav Jung parmi les auteurs de référence du Théâtre-Laboratoire au cours des années soixante ; en particulier, Eugenio Barba qui écrit à ce propos :

> Puis nous passions à l'alchimie, au chamanisme, à l'état de transe, aux rituels, au misterium tremendum et fascinans, et là réapparaissait le même noyau d'auteurs : Jung, Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss, Lévi-Strauss, Caillois, Bachelard, Eliade. Leurs écrits nous faisaient réfléchir à haute voix, nous puisions en nous-mêmes et dans nos expériences pour sonder l'univers fertile des « archétypes », des « représentations collectives », de la « pensée sauvage ». Nous les commentions, nous les paraphrasions, ils nous inspiraient d'interminables suppositions et hypothèses. Ils constituaient la source où nous puisions pour reformuler à l'infini la vision du théâtre.[4]

Comme le précise Eugenio Barba dans le témoignage de ses années d'apprentissage en Pologne, les œuvres de Jung ne constituent pas seulement une lecture récréative parmi les autres pour les membres du théâtre : elles sont en revanche considérées partie intégrante du travail de création et constituent une source d'inspiration susceptible de changer la poétique et l'esthétique des productions artistiques du Théâtre-Laboratoire. Bien au-delà de la simple adoption du lexique jungien cité par Eugenio Barba, la lecture des œuvres du psychiatre suisse influence de manière consistante des éléments très pratiques de la création, tels que le choix des textes à mettre en scène et la configuration architecturale de l'espace.

Aussi, une véritable confluence d'intérêts et une perspective commune de recherche rapprochent Grotowski et le fondateur de la psychologie analytique. Effectivement, l'étude des effets bénéfiques que la confrontation avec un apparat mythologique peut avoir sur l'individu n'est que le premier des intérêts partagés par les deux auteurs. Pour tous les deux la confrontation avec le mythe a une fonction fondamentale dans la quête identitaire de l'individu, mais la quête identitaire est elle-même tâche commune au travail artistique de Grotowski et au parcours thérapeutique de Jung. Certes, elle est poursuivie avec les moyens propres à la discipline d'appartenance de chacun des deux, mais vise un objectif commun : le discernement de l'individualité cachée derrière les représentations collectives.

Dans la pensée de Jung, cette recherche est caractérisée par l'instauration d'un dialogue continu entre le Moi conscient et les matériaux inconscients, ces derniers étant

[3] Transcription de la leçon du 20 octobre 1997 au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans le cadre des séminaires d'Anthropologie théâtrale du Collège de France citée in Zbigniew Osinski, Jerzy Grotowski e il suo laboratorio, Roma, Bulzoni, 2011, p. 467

[4] Eugenio Barba, *La terre de cendres et diamants : mon apprentissage en Pologne*, Saussan, L'Entretemps, 2000, p. 54

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

divisés en matériaux inconscients personnels et transpersonnels. Selon la psychologie analytique, l'établissement d'un dialogue entre conscient et inconscient avance par étapes : une première étape concerne la confrontation du sujet avec l'inconscient personnel, les fantaisies et les pulsions dérivant du vécu personnel, et une deuxième étape est constituée par la confrontation avec les éléments transpersonnels de l'inconscient qui dépassent l'histoire de vie du patient. Le processus qui se déclenche est appelé par Jung « processus d'individuation »[5] et indique le « processus de différenciation qui a comme objectif le développement de la personnalité individuelle »[6], c'est-à-dire une personnalité propre à l'individu et séparée des impulsions héritées et des contenus collectifs.

La mise en place d'un tel processus est encouragée par l'usage créatif du matériau inconscient ressortant de la pratique imaginative et permet ainsi à la personne de comprendre les contenus inconscients à travers leur représentation. La création artistique serait alors un outil privilégié pour favoriser la mise en forme de contenus inconscients. De cette manière, « la conscience emprunte au contenu inconscient ses moyens d'expression »[7].

Ainsi, si la perspective de la quête identitaire constitue le deuxième point de contact entre les deux auteurs, le troisième concerne l'importance donnée à l'expression artistique, reconnue comme l'un des outils capables de faciliter la recherche identitaire. La création artistique en tant que lieu de manifestation des symboles est pour Jung un instrument d'auto-connaissance qui se pose à la croisée entre univers inconscient et perception consciente. Le symbole réunit dans sa nature les deux aspects de conscient et inconscient et c'est justement cette capacité à être reconnue comme essentielle par Jung dans le parcours de l'individu vers l'individuation. Il précise à plusieurs reprises que ce qui est nécessaire est la combinaison de la représentation du contenu inconscient avec la compréhension consciente alors que souvent l'art se limite à l'étape de la représentation[8]. Dans cette ambivalence de l'activité symbolisatrice, et donc de la créativité artistique, nous reconnaissons la direction de la recherche artistique de Jerzy Grotowski visant l'acte théâtral comme combinaison de spontanéité et forme. Ainsi, la proximité de la pensée de Grotowski se révèle alors non seulement dans la visée d'un objectif similaire au processus d'individuation, par lui définit comme « auto-révélation »[9] de l'acteur, à savoir une révélation de soi-même au-delà de son identité sociale, mais aussi dans les moyens adoptés pour le faire.

En effet, il serait restrictif de parler de Grotowski seulement comme homme de théâtre. De manière plus spécifique, ce qui intéresse le dramaturge polonais est de conduire une recherche sur l'être humain et d'amener les acteurs à utiliser l'expression artistique comme « une espèce de véhicule qui nous permet de nous accomplir »[10]. Le parcours de

[5] Carl G. Jung, *Tipi psicologici*, Turin, Bollati Boringhieri, p. 501

[6] Carl G. Jung, *Tipi psicologici*, Turin, Bollati Boringhieri, p. 501

[7] Carl G. Jung, *La funzione trascendente*, in Id., Volume 8. *La dinamica dell'inconscio*, Turin, Bollati Boringhieri, 1994, p. 101

[8] Pour approfondir la fonction de l'art dans la psychologie analytique de Jung, nous renvoyons au volume de Ruth Ammann, Verena Kast, Ingrid Riedel, Tesori dell'inconscio. C. G. Jung e l'arte come terapia, Turin, Bollati Boringhieri, 2019, ou encore à l'écrit de Carl G. Jung, *L'Énergétique psychique*, Genève, Librairie de l'Université, 1956

[9] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, 1971, p. 182

[10] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, 1971, p. 219

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

l'acteur avec Grotowski prend alors les dimensions d'une « formation comme quête »[11] au cours de laquelle l'acteur conduit une enquête sur soi-même et se confronte à son intériorité afin d'acquérir non pas un savoir-faire mais plutôt un savoir-être. Comme l'écrit Grotowski lui-même dans un texte dactylographié qu'il note être destiné à l'usage strictement interne au Théâtre-Laboratoire :

> La forme ne fonctionne pas comme une fin en soi ni comme un moyen d'« expression » ou pour « illustrer » quoi que ce soit. La forme – sa structure, sa variabilité, son jeu de contraires (dans un mot, tous les aspects tangibles et techniques de la totalité dont on a parlé) – est un spécifique acte de connaissance. L'acte de connaissance est pour sa nature quelque chose d'ouvert, de non accompli, il ne peut pas être une répétition de méthodes ou d'effets. La forme, d'un spectacle à l'autre, n'a pas le droit de se stabiliser, le spectacle est une étude, c'est dépasser la théâtralité apprise (et par conséquent : dépasser – ou réfuter – le moi « appris »).[12]

La formation ainsi que la performance publique sont alors une préparation pour l'acteur à se connaître lui-même et à le rendre capable de révéler son « être réel »[13]. Cet « être réel » est justement définit comme l'essence de l'être humain, au-delà des obligations culturelles ou sociales, au-delà donc de ce que Jung appelle la « *Persona* »[14] et que Grotowski appelle le « moi appris ».

1 La fonction du mythe dans le théâtre de Jerzy Grotowski : vers une catharsis collective

Il y a trois différences principales dans le traitement de la fonction du mythe entre Jung et Grotowski : en premier lieu, en tant qu'homme de théâtre Jerzy Grotowski se révèle principalement intéressé par la représentation de l'archétype plutôt que par la compréhension critique et analytique. En deuxième lieu, son acception d'« inconscient collectif » montre une tendance à valoriser la transmission culturelle ou par migration des thèmes archétypaux au lieu de l'hérédité transculturelle et atemporelle que Jung défend. En troisième lieu, bien que pour la psychologie analytique le jaillissement des contenus inconscients relève du cadre intime de la relation thérapeutique entre analyste et patient, pour Grotowski le mythe est surtout une occasion de partage de la dimension collective et de rencontre au sein du « jeu rituel »[15] qu'est le théâtre.

[11] Monique Borie, « Une formation comme quête », in *Les voies de la création théâtrale. Volume 9. La formation du comédien*, Paris, Éditions du CNRS, 1981, p. 62

[12] Jerzy Grotowski, *« Farsa-Misterium. Materiali teorici di lavoro per uso strettamente interno », in Id., Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Florence, La Casa Usher, 2007, p. 40 »

[13] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, 1971, p. 214

[14] Selon la structure de la psyché théorisée par la psychologie analytique, le terme *Persona* dérivant du vocabulaire théâtral de l'antiquité, indique une section de l'inconscient de l'individu contenant des matériaux de l'inconscient collectif susceptible d'organiser donc les relations de l'individu à la société. Le risque serait pour l'individu que le Moi conscient s'adapte à la configuration de la *Persona* provoquant ainsi une coïncidence entre son individualité et son personnage social. Le concept de *Persona* a été par la suite développé par Donald W. Winnicott dans le paradigme de True Self et False Self.

[15] Jerzy Grotowski, « Farsa-Misterium (tesi). Materiali teorici di lavoro per uso strettamente interno », *in Id.*, *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 35

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

En ce sens, dans le théâtre de Grotowski nous pouvons repérer certains composants résiduels du rituel qui favorisent l'efficacité du mythe : parmi ces composants se distingue notamment la reconstitution de la dimension collective de l'expérience théâtrale, la communitas. Plus précisément, à la lumière des théories de Victor Turner sur les diverses déclinaisons communautaires, la dimension collective envisagée au sein des représentations du Théâtre-Laboratoire coïncide avec la configuration de la « communitas spontanée »[16]. La caractéristique principale des communitates spontanées est l'état de participation mystique – comme l'aurait dit Lucien Lévy-Bruhl – qui envahit les participants absorbés dans le même « événement fluide synchronique » [17]. Dans notre cas, l'« événement fluide et synchronique » associant les participants est l'événement théâtral vécu en communion entre l'ensemble des acteurs et l'ensemble des spectateurs où « le principe de la coparticipation, du cérémonial collectif, du système de signes favorise la création d'une aura psychique particulière et collective, de la concentration, de la suggestion collective : organise l'imagination et discipline l'inquiétude »[18].

Grotowski comprend bien que l'efficacité du mythe s'active uniquement si les conditions externes poussent les individus à se penser comme partie d'une communauté. La dimension collective de la performance crée un espace de sûreté qui se révèle être la condition nécessaire pour que le spectateur accepte la confrontation avec le mythe proposée par l'acteur et pour que les contenus mythiques accomplissent en lui leur fonction identitaire. Comme le dit Grotowski lui-même : « On ne peut pas créer le rituel consciemment, il émerge à cause de certaines situations »[19]. Au cours des spectacles du Théâtre-Laboratoire, trois facteurs contribuent notamment à reconstituer l'élément communautaire propre de la performance rituelle : premièrement, l'architecture scénique ; deuxièmement, la mise en place d'un théâtre participatif où le spectateur garde un rôle actif dans la performance ; troisièmement, le choix de textes porteurs de thématiques mythiques capables ainsi de rapprocher les acteurs et l'auditoire.

Premièrement, l'architecture scénique est dans les performances du Théâtre-Laboratoire un élément essentiel à la création de l'espace collectivement partagé typique du rituel. À l'aide de l'architecte Jerzy Gurawski, Grotowski approfondit l'étude de la façon dont l'espace agit sur le spectateur. Il abolit la division entre scène et salle typique des performances du théâtre officiel pour instaurer un espace commun dans lequel aussi bien les acteurs que les spectateurs peuvent partager l'expérience de l'événement théâtral. Comme il l'écrit :

> Dans notre pratique, la solution spatiale du spectacle suivant le principe de la formule unitaire qui comprend et forge les deux ensembles (le groupes des spectateurs et celui des acteurs) donne un effet « rituel », « magique »

[16] Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Bologne, Il Mulino, 1986, p. 92

[17] *Ibidem*, p. 93

[18] Jerzy Grotowski, « Farsa-Misterium (tesi). Materiali teorici di lavoro per uso strettamente interno », in Id., *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 35

[19] Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, transcription partielle en italien par Luisa Tinti, non relue par l'auteur, du cours donné à l'Université de Rome « *La Sapienza* » (Institut du Théâtre et du Spectacle) en 1982, p. 59

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> qui fait appel à l'« inconscient collectif » des participants. Ceci est le point où la formule spatiale commune du spectacle s'entrecroise avec le principe de l'archétype ; la formation dans le spectacle de l'archétype fait aussi appel à l'« inconscient collectif » des participants, à ce qui est la source du théâtre (l'acte « magique »).[20]

Au cours des premières performances du Théâtre-Laboratoire, la scène et la salle coïncident et le jeu des acteurs se déroule parmi les spectateurs assis. Les choix architecturaux et la disposition du jeu dans l'espace commun préparent le spectateur à accepter le partage d'un apparat mythologique commun.

La préparation du public à accepter la « provocation »[21] venant de l'acteur et de la mise en scène continue ensuite avec la tentative de faire sortir le spectateur de la passivité qui le caractérise dans les spectacles du théâtre officiel et de reconnaître la contribution qu'il apporte au spectacle. Grâce à la disposition de l'espace où l'arc scénique ne divise plus l'ensemble des acteurs et l'ensemble des spectateurs, les spectateurs ne regardent plus seulement les acteurs mais ils regardent aussi les autres membres du public, les autres participants au cérémonial du théâtre. Le regard sur l'autre et soi-même invite donc le spectateur à se voir comme un participant actif. Au-delà de la proximité physique avec le spectateur, les rôles dont les membres du public sont investis les intègrent dans la mise en scène ; il s'agit d'une autre stratégie provoquant l'activité du spectateur au sein de la performance. La réaction du spectateur est ainsi la bienvenue et les acteurs apprennent au cours des répétitions à prévoir plusieurs réactions possibles pour que l'action scénique se développe en prenant en compte l'apport du spectateur :

> J'essaie de créer un théâtre de participation pour redécouvrir les facteurs caractérisant les origines du théâtre. En plaçant les acteurs et les spectateurs ensemble, dans un espace scénique nouveau qui inclut la salle entière, tu pourrais créer une collaboration vivante. Grâce au contact physique, l'étincelle peut passer parmi eux.[22]

Après les spectacles travaillés au début des années soixante – plus particulièrement, les représentations présentées avant Kordian – l'objectif de défier le psychisme du spectateur passe entre les mains de l'acteur. L'évolution de l'approche vis-à-vis du spectateur est précisément décrite par Zbigniew Cynkutis[23] : il témoigne que pendant la préparation du Dr. Faustus, c'est-à-dire entre décembre 1962 et avril 1963, l'attitude de Grotowski à l'égard de l'acteur change complètement. À partir de ce moment, c'est l'acteur qui détient la responsabilité d'activer le spectateur : sa préparation prévoit justement la confrontation individuelle avec le mythe pour qu'il puisse ensuite montrer sur scène le dialogue entretenu avec le contenu inconscient. La performance devient

[20] Jerzy Grotowski, « *La possibilità del teatro* », *in Id.*, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 54

[21] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, 1971, p. 42

[22] Michael Kustow, « *Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum* », Encore, Octobre 1963, p. 10

[23] Entretien avec l'acteur Zbigniew Cynkutis citée in Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, Londres-New York, Methuen, 1987, p. 131

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

donc le lieu du défi public à la « liturgie ancrée dans la psyché collective »[24], un défi lancé par l'acteur et contemplé par le spectateur en vue de la désintégration de sa mind structure ordinaire.

Le travail de préparation du spectacle prévoit donc au préalable un travail intense sur le texte pour identifier le sujet mythique – dans le vocabulaire de Grotowski appelé archétype – avant que l'acteur ne l'incarne et que la mise en scène ne le tourne en ridicule à travers la dialectique de dérision et apothéose.

2 Mythe et archétypes dans les textes de Grotowski

Le travail initial sur le texte s'occupe de chercher le

> « facteur qui pourrait attaquer l'"inconscient collectif" des spectateurs et des acteurs, comme cela se produisait dans la préhistoire du théâtre, dans la période de la communauté vivante et apparemment "magique" de tous les participants à la représentation »[25]

pour ensuite extraire l'archétype du texte et le mettre en scène. Grotowski écrit :

> La tâche (dans le travail sur un texte concret) :
>
> Distiller, depuis le texte dramatique, ou façonner à partir de lui l'archétype, c'est-à-dire le symbole, le mythe, le motif, l'image enracinée dans la tradition d'une communauté nationale, culturelle et autres, qui ait gardé une valeur comme une espèce de métaphore, de modèle du destin humain, de la situation de l'homme.[26]

Le choix du texte à mettre en scène se révèle donc une étape essentielle pour bâtir la communitas en vue d'un « spectacle [qui] est une espèce de rituel collectif, de système de signes »[27] propres à la communauté à édifier. Les textes privilégiés par Grotowski contiennent des représentations collectives susceptibles de toucher un spectateur appartenant au contexte historico-social de la Pologne des années soixante. Il s'agit exclusivement de classiques de la littérature mondiale traduits et réadaptés pour le public polonais ou de textes tirés du courant du Romantisme polonais : selon Grotowski, ces textes seraient « comme les voix de mes ancêtres et comme ces voix qui nous viennent des sources de notre culture européenne »[28].

Ainsi le traitement du texte révèle que – comme les archétypes jungiens – son efficacité ne se limite pas au contexte historique qui l'a premièrement accueilli ; au contraire, sa force résonne de manière également efficace hors de son époque d'appartenance.

[24] Jerzy Grotowski, « *External Order, Internal Intimacy* », The Drama Review, vol. 14, n. 1, 1969, p. 177

[25] Jerzy Grotowski, « *La possibilità del teatro* », in Id., *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969, op. cit.*, 2007, p. 43

[26] *Ibidem*, p. 43

[27] Jerzy Grotowski, « *Farsa misterium. Materiali tecnici di lavoro per uso strettamente interno* », in Id., *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 34

[28] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre, op. cit.*, 1971, p. 57

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

De plus, le choix de ne pas rédiger un texte de ses propres mains et de modifier plutôt des œuvres littéraires déjà connues est un aspect révélateur de la démarche de Grotowski. En préférant la modification d'un texte ancien à un nouvel écrit, il exprime son intérêt pour un apparat mythologique transgénérationnel à l'intérieur duquel l'individu vit à son insu et auquel il doit se confronter pour retrouver ses origines et la vérité essentielle qui réside au-delà de sa personnalité présente. En premier lieu, le choix de textes anciens d'autres traditions est expliqué par la charge de sujets archétypaux contenus. Il faut donc que « le texte soit suffisamment ancien et qu'il ait préservé toute sa puissance aujourd'hui », ou qu'il contienne « une certaine concentration d'expériences humaines, de représentations, d'illusions, de mythes et de vérités qui sont encore actuels aujourd'hui pour nous », ces textes étant un « message que nous recevons des générations antérieures »[29].

En deuxième lieu, les textes du Romantisme polonais touchent des valeurs et une mythologie encore vivantes pour la Pologne des années soixante. En particulier, le Romantisme polonais se différencie des autres déclinaisons du Romantisme européen en raison de ses implications politiques. Comme l'affirme Adam Mickiewicz au cours de sa célèbre leçon du 4 avril 1843 au Collège de France à propos du drame romantique, « le drame, dans la plus haute et la plus large signification de ce mot, doit réunir tous les éléments d'une poésie vraiment nationale, de même que l'institution politique d'une nation doit en exprimer toutes les tendances politiques »[30]. La tragique histoire de la Pologne, territoire fragmenté et envahi par des peuples dominateurs, explique la récurrence de la recherche d'une identité individuelle et nationale comme thème central dans la littérature polonaise, et notamment dans la littérature romantique si affectée par la vie politique du pays. Le héros romantique témoigne de la puissance de l'individualité dans la lutte émancipatrice contre son destin. Pour la littérature polonaise de l'époque, le protagoniste est également un héros national qui mène la nation à son identité collective, le but étant de conquérir son identité personnelle en même temps que l'identité de son peuple. C'est pourquoi les textes dramatiques de la tradition romantique polonaise opèrent comme des « drames eschatologiques »[31] en célébrant la reconquête identitaire de l'être humain et de la Nation en dépit des contraintes extérieures. Ces textes se mêlent souvent au modèle du prométhéisme chrétien où un homme exemplaire pour sa pureté d'esprit – un « Christ des nations »[32] – s'implique dans la transformation de la collectivité.

Les textes romantiques polonais mis en scène par le Théâtre-Laboratoire sont Les Aëux d'Adam Mickiewicz en 1961, Kordian de Slowacki en 1962, Akropolis de Wyspianski en 1962 et Le Prince Constant de Slowacki d'après Calderón en 1965. Le dernier texte révèle une influence consistante sur le théâtre romantique polonais suscitée par les auteurs dramatiques du siglo de oro. Les représentants de ce courant prônent une image du héros romantique en lutte contre un ennemi ou contre des conditions adverses dans un but de libération spirituelle : l'objectif idéologique et

[29] *Ibidem*, p. 53

[30] Adam Mickiewicz, Les Slaves : cours professé au Collège de France. Volume IV. *L'église officielle et le méssianisme : philosophie et religion*, Paris, Comptoir des Imprimeurs-unis, 1849, p. 302

[31] Michel Maslowski, « Le théâtre romantique polonais », *Romantisme*, n. 111, 2001, p. 61

[32] Konstanty Puzyna, « *Grotowski e il dramma romantico* », *in* AA. VV., « Dialog ». *Il teatro in Polonia*, Florence, La Casa Usher, 1981, p. 62

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

plus spécifiquement politique est ici dépassé par l'idée d'un salut éternel dû aux vertus spirituelles de la personne. De ce courant dérive la vision que l'anéantissement du moi, le sacrifice de la personnalité individuelle, coïncident avec la rédemption des valeurs morales de l'être humain et avec le début d'une nouvelle vie dévouée à une intégrité éthique et spirituelle solide.

En effet, dans la représentation des pièces du Romantisme polonais proposée par Grotowski, les archétypes plus fréquemment évoqués concernent le sacrifice volontaire de l'individu pour le salut de la communauté (Les Aïeux, Le Prince Constant), l'homme-shaman en contact avec des forces invisibles et obscures (Dr. Faustus), la mythologie biblique, le modèle poétique de l'amour prédestiné (Sakuntala), la légende de l'androgyne (Sakuntala, Dr. Faustus)[33].

Le travail envisagé par Grotowski consiste donc à identifier l'archétype dont le texte se fait porteur et à remanier des extraits du texte à l'effet de déplacer l'axe d'intérêt sur le sujet mythique choisi.

Le texte acquiert ainsi une liberté de « servitude littéraire »[34] à laquelle il est normalement soumis et s'ouvre à de nouvelles possibilités interprétatives, plus adaptées au public et aux thématiques envisagées par le metteur en scène. Par la suite, le texte est soumis à l'acteur, auquel il est demandé de confronter son vécu personnel avec le sujet mythique. Enfin, le montage du metteur en scène s'occupe de présenter l'archétype dans un cadre connu pour que le spectateur puisse en relever la présence dans sa vie. L'archétype serait ainsi réactivé dans sa psyché sans plus le voir comme un mythe lointain mais comme partie intégrante de la réalité actuelle. Le but étant de se détacher du « moi appris » et se rapprocher de l'état de plénitude originaire, grâce au mythe le spectateur commence par prendre conscience de l'influence de l'inconscient collectif sur son existence.

Ainsi, c'est aussi grâce au rôle joué par le texte que l'ensemble des acteurs et l'ensemble des spectateurs partagent un « ciel commun de croyance »[35] et reconnaissent appartenir à une communitas. C'est justement à partir d'une prise de conscience de la dimension collective de son existence que le spectateur serait poussé à chercher son individualité. Dans le théâtre de Grotowski alors « le texte a la même fonction que le mythe avait pour le poète des temps anciens »[36], à savoir de lien pour la communauté et d'agent libérateur.

3 La provocation du spectateur

Le spectateur semble être donc le destinateur principal de la dynamique rituelle mise en place par la représentation. Nous l'avons vu, avec ses choix scénographiques révolutionnaires, Jerzy Grotowski en finit avec la fixité de la mise en scène et l'objectivation du regard du public : le spectateur ne plonge plus dans un espace pictural à pers-

[33] Une liste de pièces mises en scène avec les archétypes respectivement mis en valeur des textes est faite par Grotowski lui-même dans son écrit : Jerzy Grotowski, « *La possibilità del teatro* », *in* Id., *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 41-66

[34] Eugenio Barba, « *Theatre Laboratory of 13 Rzedow* », *The Tulane Drama Review*, vol. 9, n. 3, 1965, p. 159

[35] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, 1971, p. 22

[36] *Ibidem*, p. 56

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

pective univoque, mais dans un espace où le spectacle peut être regardé de plusieurs perspectives selon la place assigné au participant. Dès lors, le nouvel espace scénique introduit dans le champ visuel du spectateur les autres membres de l'auditoire ; le théâtre devient ainsi le lieu du regard du spectateur sur soi-même. Grâce à cette ouverture d'esprit, la manifestation de l'archétype devient le point de départ pour un chemin de connaissance de soi-même que le spectateur ne pourrait pas parcourir ailleurs, si ce n'est au théâtre. En ce sens, pour le spectateur :

> Le cérémonial du théâtre est une espèce de provocation. Une provocation ayant le but de frapper l'inconscient collectif. De cela dérive la tendance à opérer avec les contraires : exposer des choses sublimes de façon drôle, et inversement des choses vulgaires de façon élevée. […] Éviscéré de ses images ordinaires, pour que le spectateur en perçoive la relativité et la bizarrerie. Et le fait que, malgré cette relativité et cette bizarrerie – il est condamné à elles.[37]

Le terme « provocation » est réitéré par Grotowski lorsqu'il s'agit de définir l'effet du spectacle sur le public. La représentation provoque le spectateur au sens où elle le fait sortir de son rôle passif d'observateur : la perception du spectateur, habituée à subir servilement la représentation, est déstabilisée et aiguisée par un choc.

Si au cours des premiers spectacles du Théâtre-Laboratoire, le choc qui provoque la réaction du spectateur coïncide avec le choc physique du contact ou de la proximité des acteurs, successivement les modalités et les objectifs du choc se complexifient. Le premier type de choc était basé sur la rupture avec le comportement que le spectateur était habitué à tenir au théâtre, c'est-à-dire l'attitude passive de simple observateur de la pièce. Ensuite, le déclenchement de ce choc commence à se produire à travers la « dialectique de la dérision et de l'apothéose »[38], c'est-à-dire la dialectique narrative qui fait suivre à l'évocation de l'archétype sa mise en ridicule. Il s'agit d'un choc qui concerne les contenus de la mise en scène et qui pousse donc le spectateur à réagir non seulement physiquement, mais aussi psychiquement. À partir de ce moment, Grotowski commence à envisager un « conflit psychique »[39] avec le spectateur et avec son masque quotidien. La provocation du spectateur devient alors plus subtile : elle vise à attaquer son « subconscient »[40] et modifier son attitude mentale personnelle, et pas seulement l'attitude qu'il tient au théâtre. Eugenio Barba écrit :

[37] Commentaire de Ludwik Flaszen sur le Théâtre des 13 Rangs contenu dans le matériaux de l'Institut International du Théâtre, cite in Jerzy Grotowski, « *La possibilità del teatro* », *in Id.*, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 52

[38] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, 1971, p. 72

[39] *Ibidem*, p. 46

[40] Le terme « subconscient » est utilisé par Stanislavski et Grotowski pour indiquer le matériel psychique refoulé ou autrement caché à la conscience. Le terme, diffus lors des premiers développements des théories psychanalytiques, est récusé par Freud lors de la formulation de la première topique et substitué par le terme « inconscient », mais son usage est maintenu dans d'autres courants psychanalytiques. Comme l'atteste Eugenio Barba, *La terre de cendres et diamants : mon apprentissage en Pologne*, *op. cit.*, 2000, p. 123-124 : « Le terme "subconscient" était désormais accepté dans la Pologne socialiste et avait perdu ce relent d'idéalisme que les soviétiques attribuaient à Freud et à Jung. Le mérite en revenait surtout à Euhemer, une revue d'histoire des religions qui avait publié aussi des textes de Freud, Jung, Durkheim, Lévy-Bruhl. »

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> Jerzy Grotowski définit le théâtre comme une autopénétration collective. Le théâtre, s'il veut réanimer et stimuler la vie intérieure des spectateurs, devra briser toute résistance, écraser tout cliché mental qui protège l'accès à leur subconscient.[41]

Alors, la représentation n'est plus construite pour influencer le comportement du spectateur, mais pour frapper sa manière de penser et de percevoir. Le choc psychique du spectateur vise une rupture de la mind structure pour retrouver une attitude mentale moins fictive, originaire.

Au cours de la dialectique de la dérision et de l'apothéose, le spectateur est percuté d'abord par le choc de la reconnaissance en soi du sujet archétypal et ensuite par le choc porté par sa dérision dans la mise en scène. Grâce à ce mouvement dialectique, l'identification n'a pas le temps de s'installer avant l'action blasphématoire de l'archétype. La dialectique de la dérision et de l'apothéose occupe dans le théâtre de Jerzy Grotowski un rôle similaire aux techniques de distanciation brechtiennes : en les ridiculisant, elle pousse le spectateur à se distancier des thématiques mythiques et à les observer comme des éléments isolés faisant partie dudit « moi appris ». Comme le dit Grotowski lui-même, il faut d'abord installer « la dialectique de la forme, et par conséquent la dialectique du processus psychique, des convictions, des moyens de percevoir »[42]. L'exaltation de l'archétype sert au spectateur pour reconnaître un fragment de sa psyché et pour se sentir partie d'une communauté ayant un « ciel commun de croyances ». Ensuite, le choc ressenti pour la profanation blasphème de l'archétype le porte à s'y détacher et à penser son individualité comme séparée de sa mind structure ordinaire, à « démentir le moi appris »[43]. Les deux moments du choc du spectateur constituent ce que Jung avait affirmé être la première étape du processus d'individuation : la dissolution de la *Persona*. Les mots d'Eugenio Barba décrivent ainsi ce parcours :

> Au Théâtre-Laboratoire, donc, les spectateurs sont obligés d'affronter le soi-même plus secret, le plus caché. Jetés brutalement dans le monde des mythes, ils doivent, en même temps, les discerner et les juger, en les examinant à la lumière de leurs propres expériences d'individus du XX^e^ siècle. Cette confrontation, ce dévoilement, plusieurs personnes le ressentent comme un sacrilège. En vérité, on se trouve face à une version moderne de l'ancienne catharsis ou, pour donner une définition plus proche de nous, à une thérapie psychanalytique.[44]

[41] Eugenio Barba, « *Verso un teatro santo e sacrilego* », in Jerzy Grotowski, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 89

[42] Jerzy Grotowski, « *Farsa misterium. Materiali tecnici di lavoro per uso strettamente interno* », *in Id.*, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 35-36

[43] *Ibidem*, p. 40

[44] Eugenio Barba, « *Verso un teatro santo e sacrilego* », in Jerzy Grotowski, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 90

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Et pourtant, il manque une étape pour que le théâtre « mène aussi à une libération des complexes, à peu près de la même manière qu'une thérapie analytique »[45] comme le théâtre de Grotowski envisage : de cette étape est responsable l'acteur.

4 La préparation de l'acteur : incarner le mythe

Au début des années soixante, le jeu de l'acteur au Théâtre-Laboratoire doit servir principalement de manifestation de l'image archétypale repérée dans le texte. Grotowski affirme :

> Nous nous sommes notamment intéressés à un aspect du jeu qui a rarement été étudié : l'association du geste et de l'intonation avec une image définie. Par exemple, l'acteur s'arrête au milieu d'une course et prend la posture d'un cavalier à la charge, comme dans les anciens dessins célèbres. Cette méthode de jeu évoque, à travers des associations, des images profondément enracinées dans l'imagination collective.[46]

L'acteur doit donc développer des capacités d'« acteur archétypal »[47], c'est-à-dire les habiletés qui lui permettent de construire avec son corps et sa voix les images tirées de l'inconscient collectif. Parallèlement à l'entraînement sur la spontanéité auquel nous avons consacré le chapitre dernier, l'acteur archétypal conçoit également l'élaboration formelle du jeu, et notamment la création de signes – les « hiéroglyphes animés »[48] du théâtre oriental dont Antonin Artaud parlait dans Le Théâtre et son double. La partition du jeu de l'acteur archétypal se compose ainsi de « sons et gestes – qui évoquent des associations dans la psyché de l'auditoire »[49]. L'objectif étant « un art de l'acteur qui – au moyen de l'illusion, de l'association, de l'allusion avec le geste ou avec l'intonation – se réfère aux modèles formés dans l'imagination collective »[50].

Grotowski ne manque pas de préciser que le signe créé et présenté par l'acteur ne devrait pas consister en une imitation de l'archétype – image qui résulterait stérile aux yeux de l'auditoire – mais d'un mouvement qui en évoque une déformation. C'est justement cette dynamique à montrer que l'intérêt de Grotowski ne consiste pas à renouveler la puissance de certaines croyances – caractéristique qui ferait de son théâtre un véritable rituel ! Au contraire, il vise à persévérer dans la perspective de la *via* negativa et utiliser le mythe pour décortiquer les convictions apprises. La dérision de l'archétype est la stratégie appliquée dans la pièce pour engendrer une distanciation du spectateur, l'habileté de l'acteur consiste alors à déformer l'archétype après avoir évoqué le mythe sur scène :

[45] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, 1971, p. 45

[46] Eugenio Barba, « *Theatre Laboratory of 13 Rzedow* », *The Tulane Drama Review*, vol. 9, n. 3, 1965, p. 159

[47] Eugenio Barba, « *Theatre Laboratory of 13 Rzedow* », *The Tulane Drama Review,* vol. 9, n. 3, 1965, p. 160

[48] Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1964, p. 83

[49] Jerzy Grotowski, Vers un théâtre pauvre, *op. cit.*, 1971, p. 37

[50] Jerzy Grotowski, « *La possibilità del teatro* » *in Id.*, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 64

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> L'acteur ne donne pas une représentation visuelle de l'archétype – cela serait connu et banal. À travers sa technique, il évoque et attaque une image collective. Dans l'improvisation de Les Aïeux, Gustave-Konrad ne ressemble pas au Christ et il ne porte pas une croix. Mais avec son balai ridicule et son éclat donquichottesque, il percute la représentation ordinaire du Christ : d'où sa valeur choquante. Une reconstruction fidèle soit de Gustave-Konrad soit du Christ aurait été connue et ennuyeuse.[51]

En reprenant l'exemple proposé par Grotowski dans l'extrait précédent, nous remarquons avant tout que la pièce Les Aïeux présente l'archétype typique du Romantisme polonais, c'est-à-dire le messianisme chrétien et le sacrifice de l'individu pour la communauté nationale. Le protagoniste de la pièce, Gustave-Konrad interprété par Zbigniew Cynkutis, représente donc le héros christique qui sauvera la communauté grâce à son intégrité morale. Cependant, dans la mise en scène du Théâtre-Laboratoire, les évènements se déroulent à l'intérieur d'un asile psychiatrique, de ce fait l'attitude messianique du protagoniste et les gestes d'évocation chrétienne – comme le balai porté à la façon de la croix pendant une *via* crucis au milieu des lits de l'asile – deviennent juste des manifestations de délire. Les capacités de l'acteur doivent ainsi le conduire à une représentation fidèle de l'archétype au moyen des signes qui touchent l'inconscient collectif et la conviction de son jeu ne doit pas être atteinte par la dérision mise en place par la construction scénique.

Ainsi, l'acteur construit sa partition en adhérant à l'archétype du personnage et l'enrichit d'associations personnelles en donnant une nouvelle vie au mythe, mais c'est le montage qui présente l'action scénique d'un point de vue dérisoire aux yeux du spectateur en permettant sa confrontation avec le mythe et l'accomplissement de sa quête identitaire.

Mais comment l'acteur archétypal nourrit et réactive la forme de l'archétype sur scène ? Une fois que le travail de préparation physique et vocal basé sur la *via* negativa a mené l'acteur à explorer toutes les possibilités de jeu dont son organisme est capable, il lui faut adapter les capacités acquises à la partition du personnage. Le personnage, l'une des composantes de l'apparat mythique de la pièce, constitue un fragment du mythe et la rencontre du corps de l'acteur avec le rôle coïncide alors avec la rencontre entre l'individualité et l'inconscient collectif. En ce sens, le travail de compromis et d'adaptation de l'acteur au personnage au Théâtre-Laboratoire crée un mouvement similaire à la rencontre du Moi conscient avec les archétypes de l'inconscient collectif dans les théories jungiennes. Une tâche majeure pour l'acteur archétypal concerne alors le travail sur le personnage :

> Il [l'acteur] doit apprendre à utiliser le rôle comme si c'était le bistouri d'un chirurgien, pour se disséquer lui-même. Il ne s'agit pas de se peindre soi-même dans certaines conditions données, ou de « vivre » en partie, pas plus que de substituer la manière distante d'agir communément au théâtre épique, basé sur le froid calcul. L'important c'est d'utiliser le rôle comme

[51] Eugenio Barba, « *Theatre Laboratory of 13 Rzedow* », *The Tulane Drama Review*, vol. 9, n. 3, 1965, p. 162-163

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

> un tremplin, un instrument grâce auquel on étudie ce qui est caché sous notre masque quotidien afin de le sacrifier, de l'exposer.[52]

L'acteur se confronte alors en première personne avec le mythe en cherchant dans son existence personnelle des résonances de l'archétype révélées par le personnage. Sur les associations tirées de son expérience individuelle de l'archétype, il construit ensuite son interprétation du personnage en conformant son corps et sa voix au rôle. En ce sens, le rôle lui sert de tremplin pour une connaissance plus profonde de son intériorité cachée derrière le masque quotidien. Dans cette optique, la création de la partition du personnage est pour l'acteur un « acte de connaissance »[53] de soi-même. C'est pourquoi, les deux plus proches collaborateurs de Grotowski pendant les années soixante écrivent à ce propos :

> Paradoxalement il [l'acteur] joue lui-même en tant que représentant de l'humanité dans les conditions contemporaines. Il heurte dans sa soudabilité spirituelle et corporelle à un certain modèle humain élémentaire, au modèle d'un personnage et d'une situation distillés du drame : c'est comme si, littéralement, il incarnait le mythe. […] Il exploite le hiatus entre la vérité générale du mythe et la vérité littérale de son propre organisme : spirituel et physique.[54]
>
> En se libérant de la gangue qui le définit socialement de manière stéréotypée, l'acteur accomplit un acte de sacrifice, de renoncement, d'humilité. Cette succession de blessures intimes vitalise son subconscient et lui permet une expressivité qui, bien évidemment, ne peut pas se comparer à une expressivité obtenue avec le froid calcul et avec l'identification au personnage. En violant les centres névralgiques de sa psyché et en s'offrant humblement à ce sacrifice, l'acteur, ainsi que le spectateur qui veut se rendre, dépasse son aliénation et ses limites personnelles et vit un climax, un « apex » qui est la purification, l'acceptation de sa propre physionomie intérieure, la libération.[55]

Au travers de cette confrontation, l'acteur reconnaît en lui-même les comportements et les pensées appartenant au fragment de la psyché collective montré par l'archétype et en les reconnaissant il s'en libère s'ouvrant enfin à la possibilité d'identifier sa « physionomie intérieure », sa « structure mentale primaire »[56]. Grâce à la confrontation avec le personnage, il fait une catharsis des caractéristiques apprises qui appartiennent à sa personnalité extérieure – à la *Persona*, dirait Jung – et ouvre la voie à l'individuation.

[52] Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, 1971, p. 35

[53] Jerzy Grotowski, « *Farsa-Misterium. Materiali teorici di lavoro per uso strettamente interno* », *in Id.*, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 40

[54] Ludwik Flaszen, « *L'arte dell'attore* », in Jerzy Grotowski, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 79

[55] Eugenio Barba, « *Verso un teatro santo e sacrilego* », in Jerzy Grotowski, *Il teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, *op. cit.*, 2007, p. 89

[56] Jerzy Grotowski, Tecniche originarie dell'attore, transcription partielle en italien par Luisa Tinti, non relue par l'auteur, du cours donné à l'Université de Rome « *La Sapienza* » (Institut du Théâtre et du Spectacle) en 1982, p. 148

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973

Le spectateur, encouragé par cette preuve de libération, est encouragé à faire de même et une dynamique de catharsis collective se déclenche ainsi au sein des participants à la mise en scène.

5 Conclusions

Nous pouvons ainsi conclure que la confrontation avec le mythe est susceptible de favoriser le parcours de l'individu vers une attitude mentale plus libre et non déroutée par les conditionnements socio-culturels. Ces conditionnements se révèlent la cause principale de l'éloignement de l'individu de sa spécificité individuelle, lorsqu'ils le poussent à adhérer à des comportements déterminés par la norme sociale en étouffant sa personnalité intérieure. Comme le montre la psychologie analytique de Carl Gustav Jung, l'ouverture d'un dialogue entre les comportements acquis de l'inconscient collectif et le Moi conscient est considérée être la première étape sur le parcours vers l'individuation. Semblablement, dans le travail théâtre de Jerzy Grotowski, la confrontation avec les mythes transmis par le texte dramatique induit un chemin vers l'authenticité et la connaissance profonde de soi-même. La manifestation des contenus archétypaux, qu'elle soit engendrée par les fantaisies spontanées de la thérapie analytique ou par les archétypes du texte dramatique, pousse l'individu à la confrontation avec la mythologie de sa culture et à se détacher de l'apparat mythique qui l'a forgé. En ce sens, aussi bien Jung que Grotowski s'accordent sur la nécessité d'instaurer un processus dialectique avec le mythe afin de mobiliser la structure mentale installée. Ainsi, pour l'individu ayant entrepris le parcours de la quête identitaire, une sensation de libération et de purification dérive de la confrontation intime avec l'archétype. En poussant l'individu à un nettoyage des éléments collectifs de sa personnalité, le mythe devient un instrument d'auto-connaissance bénéfique pour l'individu.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; DUBATTI, Jorge (dir.), *Théâtre Mythologique. Origines, manifestations et résurgences*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813003973, doi : 10.17184/eac.9782813003973