

Konstanty Puzyna

Grotowski et le drame romantique

Literary Studies in Poland 13, 51-60

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Konstanty Puzyna

Grotowski et le drame romantique*

Ce que je voudrais aborder ici, j'aurais dû le dire hier, quand, au début de la discussion, nous parlions de la genèse et des premières années du Théâtre Laboratoire. Mais peut-être est-ce aussi bien que je ne prenne la parole qu'aujourd'hui, après le très riche échange de propos d'hier, car ce que je veux dire serait peut-être apparu hier comme un thème marginal et même bizarre. En effet, je ne parlerai ni du contact toi—moi, ni de codes, ni de communication, ni du corps, de spontanéité, de littérature et de spectacle, mais bien plutôt de questions qui, à première vue, sont fort traditionnelles.

Je conçois que vous puissiez vous étonner d'un tel changement de perspective. Pour vous, ici, en Italie, le plus important peut sembler être justement, la libération du théâtre de cette dépendance vis-à-vis de la littérature, du metteur en scène, de cette contrainte d'un acteur assigné à son rôle, comme jadis le paysan à la terre. Bien plus: le plus important semble être de ne plus, enfin, penser le théâtre en catégories d'esthétique, de courants, de conventions, de pouvoir passer à une autre pensée, socio-culturelle. Moi aussi pourtant, j'estime que penser à la fonction du théâtre dans la culture est aujourd'hui sensiblement plus nécessaire que de se livrer à des considérations esthétiques. Je ne voudrais pas donner l'impression que je relègue de nouveau le problème Grotowski dans cette vieille forme de pensée. Je voudrais seulement peindre un fond qui, pour la compréhension du Théâtre Laboratoire, me paraît assez important.

* Communication prononcée le 29 janvier 1979 à Milan, lors du congrès de deux jours «Grotowski I».

Je voudrais parler de Grotowski et de la tradition scénique du romantisme polonais.

En dépit des apparences, ce n'est pas un thème académique. Il suffit que vous souveniez de ce détail: nous tous, en Pologne, nous grandissons dans un certain climat intellectuel, dans certaines traditions, et le Théâtre Laboratoire, lui non plus tout de même, n'est pas né dans le désert. Il est né dans un pays concret, dans une situation théâtrale concrète, qu'il a, tout à la fois, brisée et continuée, ne fût-ce que par nécessité.

En parlant hier de la généalogie de l'intelligentsia polonaise, Ludwik Flaszen a mentionné déjà la tradition romantique, cet héritage intellectuel si fort chez nous, particulièrement dans cette couche sociale. Cet héritage peut irriter certains – moi par exemple – mais il n'y a pas moyen d'y échapper. Il faut aussi ajouter que le romantisme reste la tradition littéraire la plus vivante et la plus forte même dans la Pologne du XX^e siècle. C'est une particularité du Nord: dans les pays romans, le romantisme n'a sûrement pas eu cette importance qu'il a eue en Angleterre, en Allemagne et, justement, en Pologne. De plus, et en Allemagne, et en Pologne, il s'est surtout exprimé dans le drame.

Ce drame – le drame polonais romantique – ce sont de grands poèmes à la forme ouverte, qui, bien sûr, sont illusionnistes en tant que vision théâtrale, mais difficiles à réaliser pour le théâtre de ce temps-là, ne fût-ce que parce que l'action s'y transporte par tous les endroits possibles du monde, lieux réels ou fantastiques, d'un salon varsovien à un rituel populaire de Lituanie, à une prison de Vilno, au sommet du Mont Blanc, à un hospice d'aliénés, au palais du tsar, dans les sphères extraterrestres, au St James Park de Londres, au Vatican ou au fond de la mer. Le contenu, ici, c'est un enchevêtrement de problèmes philosophico-religieux, en même temps que sociaux et politiques – problèmes qui sont venus avec les Partages du pays. Le problème de la liberté a donc une forte résonance, de la liberté individuelle, mais aussi de la liberté nationale; ce problème conduit souvent à la lutte contre Dieu pour la nation et l'humanité, ou bien à l'adoption d'une vision particulière, messianique, vision dont nous pouvons voir les traces dans *Książę niezłomny* (*Le Prince inflexible*). La Pologne captive devient, dans cette vision, le Christ des Nations, dont le supplice sera le rachat du monde.

C'est sûrement une idée assez folle. Elle exprime bien, cependant, le climat spirituel du romantisme polonais, l'humiliation et la révolte, le bouillonnement des idées et la tension émotionnelle qui mènent – particulièrement chez Słowacki – aux frontières de la folie et du désespoir. Ces traits sont accrus, dans le drame, par de violents contrastes visuels, faits d'un réalisme aigu, de moqueries et de sublime, de cruauté et d'une imagination qui, plus d'une fois, est surréaliste. Dans le drame mystique de Słowacki *Samuel Zborowski*, dont le sujet est en partie historique (Zborowski fut effectivement jugé, au XVI^e siècle, comme traître et décapité), dans ce drame donc, nous avons par exemple cette grande scène du jugement où le héros apparaît portant sa propre tête sous le bras. Un drame ainsi conçu ne tenait guère compte, on le voit, du théâtre d'alors. En outre, ce drame avait vu le jour dans l'émigration, il n'avait pas la moindre chance d'être monté; jusqu'à la fin du siècle, il a été connu, en Pologne, principalement, comme une oeuvre littéraire, une littérature partiellement illégale.

Au début de notre siècle, Wyspiański continue cete dramaturgie. C'est déjà l'époque du symbolisme et du néoromantisme. Wyspiański prolonge pourtant l'histoire du romantisme polonais en reprenant consciemment la problématique nationale et l'esthétique. En même temps, il mène avec ce romantisme une polémique parfois violente qui lie aussi Wyspiański aux adversaires du romantisme polonais. Pour simplifier, je traiterai ici Wyspiański comme un romantique. Wyspiański, chez nous, c'est surtout le début de la Grande Réforme du théâtre; en Pologne, en Allemagne et en Russie, cette réforme vit l'époque de la cristallisation de ses conceptions encore avant la première guerre mondiale. Evidentes sont déjà chez Wyspiański – qui était aussi peintre et dont les projets sont à l'origine de l'épanouissement plastique de la scénographie polonaise – les convergences avec certaines idées de Craig. Et ce n'est pas un hasard sans doute si un ample essai sur Wyspiański, après la mort de celui-ci, a été inséré par Craig dans *The Mask* (1909).

L'auteur de cet essai est Leon Schiller, jeune alors, qui, plus tard, deviendra un de nos plus grands metteurs en scène, qui mettra vraiment en scène le romantisme polonais. Je dis «vraiment», car, quoique ces pièces soient déjà apparues au théâtre à l'époque du modernisme, et quelques-unes même bien avant, quoique Wyspiański

lui-même ait monté à Cracovie les *Dziady* (*Aïeux*) de Mickiewicz, ce n'est pourtant qu'après que la Pologne eût recouvré son indépendance (en 1918) que s'ouvrirent les chances de la pleine expression politique et philosophique de ce courant. Et, de plus, dans les mises en scène de Schiller, le romantisme polonais était lié à l'avant-garde artistique de ces années-là, à l'expressionnisme, au constructivisme, au cubisme.

Les grandes mises en scène de Schiller, dans les années 20 et 30, opèrent par la foule, d'une manière proche de celle d'Eisenstein et de Reinhardt, par le montage, de même que Piscator; elles sont aussi proches de la remarquable scénographie cubiste de Pronaszko. Elles ont une tonalité actualo-politique, souvent d'une gauche radicale: par exemple dans la *Nie-Boska komedia* (*Comédie non-divine*) de Krasinski (un drame extraordinaire de 1835, qui raconte la révolution prolétarienne qui balaie le monde mourant de l'aristocratie), le chef de la révolution, Pancrace, y apparaît, chez Schiller, en veste de cuir de commissaire bolchevique. Schiller sait aussi, déjà, que ces poèmes de construction lâche, non achevés souvent ou — comme les *Aïeux* — laissés à l'état de fragments, exigent non seulement un montage scénique, mais aussi une adaptation dramaturgique, que c'est un matériau à partir duquel le metteur en scène construit le scénario du spectacle.

La fusion du drame romantique et de l'avant-garde n'est pas qu'un phénomène accidentel, momentané. Le romantisme, du moins le romantisme polonais, et ce qu'il y a en lui de meilleur, nie violemment la réalité donnée, se tourne vers le passé et vers l'avenir, revendique le changement. Son activisme destructeur est donc apparenté à toutes les avant-gardes et le lien romantisme—avant-garde que construit Schiller nous semble naturel, comme évident nous apparaît le fait que l'Acte romantique, même s'il ne s'est joué qu'au théâtre, tend à sortir du théâtre, à transgresser l'esthétique, à faire sauter les frontières de l'art, veut créer la vie.

Les réalisations de Schiller de l'entre-deux-guerres se transforment donc vite en canon de l'interprétation scénique du romantisme polonais. Après la deuxième guerre, et plus précisément après 1955, cette tradition schillérienne — du moins en tant qu'exemple — est de rigueur, même sur les scènes provinciales. Mais, en même temps, c'est le déclin de cette tradition. Anémique, politiquement adoucie,

sans passion polémique, elle commence à être tristement «raisonnable». Et le drame romantique s'encombre de nouveau de ce moisi du respectable, il se change en classicisme national reconnu, donc apprivoisé, non dangereux. Pour le spectateur, il perd cette force de choc mental qu'il avait jadis chez Schiller. Il n'est plus que théâtre. Et alors justement, en ces temps qu'on appelle ironiquement ceux de notre «petite stabilisation», apparaît Grotowski.

Grotowski monte, à la suite l'un de l'autre, quatre drames romantiques importants: *Les Aïeux* de Mickiewicz (1961), *Kordian* de Słowacki (1962), *Acropolis* de Wyspiański (1962) et *Le Prince inflexible* de Słowacki d'après Calderon (1965). Précédemment, déjà, il avait monté le *Caïn* de Byron (1960) qui n'avait presque pas été joué chez nous: cependant, mieux vaut (pour parler sincèrement) oublier bien vite cette mise en scène. Il est caractéristique que Grotowski ne touche pas à la *Comédie non-divine*, que, de la troisième partie des *Aïeux* — partie décisive, car elle raconte comment la police du tsar étouffe le mouvement patriotique de la jeunesse universitaire polonaise — Grotowski ne prenne que le monologue adressé à Dieu et contre Dieu, ce qu'on appelle la Grande Improvisation, et qu'à deux reprises, il se tourne vers Słowacki, le plus individuel et le plus émotif de nos poètes romantiques. En pleine conscience, il repousse de côté la problématique politique du romantisme, ainsi que son intérêt pour l'Histoire et son observation pénétrante et poétique du contemporain. Dans le romantisme, il cherche par contre le mythe et le rituel, ce qui est universel, hors du temps, immuable. On pourrait penser qu'il académise complètement ces drames. Et pourtant, les spectacles de Grotowski ouvrent une nouvelle époque dans la vie théâtrale du romantisme polonais, dans sa vie réelle, pas dans une végétation officielle. En même temps, ces spectacles constituent un moment décisif dans l'évolution du Théâtre Laboratoire.

Pourquoi? Lors d'une des discussions parues dans la revue *Dialog*¹, Flaszen a dit que le drame romantique polonais pouvait être aussi déchiffré comme un rite initiatique spécifique. L'initiation ainsi comprise consiste à soumettre l'individu à des épreuves croissantes, à des chocs cognitifs, grâce auxquels il franchit des barrières, en

¹ «Eklektycy czy doktrynerzy?» (Les eclectiques ou les doctrineurs?), *Dialog*, 1971, no. 11.

pénétrant dans une autre dimension, là où l'on apprend la vérité par soi-même, directement, et non par le biais d'une transmission intellectuelle, par une suite de raisonnements rationnels. Dans cette préhension du monde, dans cet auto-apprentissage du monde une plate-forme s'est constituée, en quelque sorte, sur les contrastes romantiques violents, baroques, pénétrants: sublime—comique, cruauté—douceur, réalisme-subjectivisme, raillerie—glorification. Ce dernier couple de concepts, nous le connaissons par la langue du Théâtre Laboratoire: il révèle la convergence de la pensée de Grotowski avec celle des Romantiques.

Le mot «convergence» doit être souligné, car Grotowski n'a pas interprété les Romantiques pour leur trouver une nouvelle forme théâtrale; cela fut, dans son travail, un résultat annexe. Il a traité leurs textes de manière brute, non plus seulement — sur les traces de Schiller — comme un matériau pour scénario de théâtre, mais simplement comme l'inspiration d'une vraie création théâtrale. Et il y a eu recours, à quatre reprises, car il y avait trouvé une perception du monde qui lui était proche, des sources communes.

Par rapport aux conceptions de Schiller se sont aussi produits, chez Grotowski, des déplacements d'accents ultérieurs, caractéristiques: on insiste non sur le rôle joué par la politique, par la révolution et par le christianisme, mais sur la sphère existentielle et culturelle; on insiste, non sur les destins individuels, mais sur la trace de l'archétype; non sur le spectacle, mais sur le rite, non sur l'image scénique, mais sur l'espace commun, «scéno-théâtral», non sur un théâtre riche dans sa mise en scène, mais sur un théâtre «pauvre», sur l'acteur. De nouveau, cependant, comme jadis chez Schiller, le drame romantique a partie liée avec l'avant-garde théâtrale, il en est devenu le véhicule. Mais c'était une avant-garde si choquante en ces années-là qu'elle a été difficilement comprise et acceptée: elle bouleversait les axiomes fondamentaux du traitement du texte et de l'acteur. Et elle apparaissait particulièrement blasphématoire à l'égard des «saints nationaux».

Les *Aïeux* et *Kordian* de Grotowski ont suscité la consternation parmi les spectateurs, l'indignation, les railleries et de vives attaques de la part de la critique. On a crié que c'était de l'excentricité irresponsable, de l'exhibitionisme, de l'excès, du bredouillement inadmissibles. *Acropolis* a été un peu mieux accueilli, peut-être grâce

au décor d'Auschwitz, aisément déchiffrable, dans lequel Grotowski a situé cette pièce, et peut-être aussi grâce à la maturité artistique plus grande de ce spectacle. Rappelons-nous, en effet, que les années des mises en scène romantiques, c'est pour Grotowski et son équipe, des années d'intense maturation qui aboutissent à *Apocalypsis cum figuris*, qui constituera la réalisation culminante du groupe en même temps qu'elle fermera – définitivement – l'époque théâtrale de ses travaux.

Mais *Acropolis* aussi a suscité des discussions excessivement tumultueuses. Celles-ci ne se sont pas taries à l'occasion du *Prince inflexible*. Mais ici, la grande création de Cieślak avait déjà, manifestement, remporté la victoire; c'est surtout grâce à cette création qu'on a reconnu ce spectacle comme un événement théâtral extraordinaire. Les ennemis les plus acharnés du Théâtre Laboratoire se sont adoucis; on a commencé aussi à se familiariser lentement avec cette compréhension théâtrale complètement différente que proposait Grotowski. On a moins perçu, par contre, ce que les mises en scène romantiques du Laboratoire – et surtout *Le Prince inflexible* – avaient retiré vraiment du drame des Romantiques polonais. Or, ces mises en scène en avaient retiré cette perception initiatique du monde, cette perception directe, par soi-même, la littéralité et le côté «physique» de ce qui passait seulement pour des métaphores, le côté drastique, choquant, d'une telle expérience de la réalité, le tragique de la vie, cette responsabilité écrasante que le héros romantique endosse pour toute la nation, pour l'humanité, pour le monde, cette responsabilité qui le conduit aussi bien à la folie qu'à la sainteté, qualités qui lui sont inhérentes, qui sont lui. Tout cela la création de Cieślak l'avait accumulé en elle – depuis le désespoir, en passant par la cruauté, jusqu'au martyr, à l'humilité, à la purification et au (comme il l'a dit lui-même) «sacrifice de soi-même dans la pureté des réflexes et des instincts»².

Pour la première fois sans doute, on avait réussi à exprimer aussi profondément, par le biais des acteurs, la perception romantique. C'est là que réside l'apport le plus réel de Grotowski dans cette question du romantisme polonais. Chez Schiller, l'acteur était

² «Aktor – marzenia, myśli, rozterki» (L'acteur – rêveries, pensées, hésitations), *Teatr*, 1971, no. 14.

encore traité de manière conventionnelle; le drame romantique trouvait son expression surtout grâce à la mise en scène à l'éclairage, à la scénographie, aux scènes collectives. Et aussi grâce au verbe. Chez Grotowski, les contenus romantiques se sont exprimés — dans une petite salle presque nue — par le corps et la voix, par la sueur et la souffrance; ils ne se sont pas exprimés comme des contenus verbaux, mais vraiment comme des contenus ressentis, transmis par l'acteur de tout son être, si intensément qu'ils ont grandi, sont devenus une conception spécifique du monde, comme quelque chose de fou, d'extrarationnel, mais de total, de plein, d'entier.

Les romantiques ont payé pour cela un prix qui n'est peut-être guère saisissable pour vous, qui ne parlez pas polonais. Ces contenus extravertaux refoulaient en effet chez Grotowski la couche verbale; cette couche, les acteurs l'ont effacée, d'habitude, au profit de l'expression vocale et de la situation phonico-gestuelle, obtenant d'ailleurs ici des effets éblouissants. Grotowski a mis en évidence, c'est vrai, le côté émotionnel, rythmique et magique du mot, mais il a sous-estimé la couche du signe et, avec elle, la poésie des mots, la littérature. Celle-ci, bien sûr, ce n'est pas tellement le théâtre, c'est vrai. Mais en la biffant, nous n'en détruisons pas moins quelque chose d'important: une certaine dualité de ces visions romantiques. En effet, la littéralité et la «corporalité» des expériences vécues, qui sont aussi mystiques, ont, chez les Romantiques, leur deuxième pôle: la non-corporalité, précisément, la sphère de la pensée et du rêve, laquelle veut rester — même sur scène — volatile, «aérienne» comme disait Słowacki, et c'est seulement dans les mots qu'elle reste telle. Il convient donc sans doute de dire que si Grotowski a exprimé beaucoup des sentiments et des sensations romantiques, il n'a quand même pas tout exprimé, même s'il a saisi tant de leurs dualités. Mais celles-là, qu'il a cernées de son attention, il les a exprimées de façon surprenante, complètement.

L'étape romantique, dans le travail du Théâtre Laboratoire, ces années 1961—1965, c'est, bien sûr, une étape close depuis longtemps. Aussitôt après s'ouvre pourtant-est-ce par hasard? — une nouvelle étape dans la vie théâtrale du romantisme polonais. En 1965, Konrad Swinarski monte la *Comédie non-divine*. Il inaugure ainsi, à son tour une suite de mises en scène romantiques. Ce grand metteur en scène

qui, en 1975, est mort dans une catastrophe aérienne, près de Damas, était aussi un magnifique interprète du drame romantique allemand; il a donné entre autres, à Cracovie, une remarquable mise en scène de *Woyzeck* de Büchner. Il a été à l'école de Brecht, il s'est passionné pour Shakespeare — et, en apparence, ses mises en scène ont peu d'affinités avec le Théâtre Laboratoire. Il les a réalisées dans des théâtres professionnels habituels, elles ont été montées, de nouveau, comme de grands spectacles, en un théâtre «riche», quoiqu'il s'agisse d'un théâtre différent du théâtre schillérien, d'un théâtre sans foules, sans accents immédiatement politiques. Swinarski y a entrepris, de nouveau, une tentative de règlements de comptes avec l'Histoire sociale polonaise et avec l'idéologie nationale, ce qu'avait aussi, en partie entrepris Schiller, mais celui-ci l'avait fait, comme qui dirait plus naïvement, en acceptant plus de choses comme argent comptant; Swinarski regarde, lui, dans la perspective des amères expériences des quarante dernières années; il voit dans le romantisme un jeu complexe de contradictions sociales, il accentue l'ambiguïté des attitudes, il fait ressortir, avec force, l'ironie romantique. Il rétablit aussi l'équilibre entre le mot et ce qui est au-delà du mot, mais, en même temps, il a tendance à agir par le choc, à jouer sur toute la gamme des contrastes du réalisme, de la moquerie et du tragique, à mettre en évidence la présence physique de l'acteur, la perception de la vérité par soi-même, par l'être tout entier. Et, effectivement, on peut trouver ici beaucoup d'éléments qui ne sont peut-être pas si éloignés de Grotowski, qui sont apparentés aux sentiments de Grotowski et à sa conception du romantisme. Comme si le travail radical de Grotowski sur le matériau romantique avait porté ses fruits dès l'instant même de sa fin, inaugurant l'étape suivante: l'étape de la synthèse qui aujourd'hui porte le nom de Swinarski et qui dure toujours, quoiqu'elle s'embourbe déjà dans le superficiel, les expédients et l'ennui.

J'essaie, comme vous le voyez, d'inscrire les réalisations romantiques de Grotowski dans un certain courant du développement du théâtre polonais. Et ce n'est pas uniquement pour montrer l'importance de ces quatre mises en scène chez nous, en Pologne. C'est aussi afin de vous tracer — ne serait-ce que sous forme d'esquisse — le fond sur lequel le Théâtre Laboratoire se détache de la

façon la plus vive – dans cette couche-là, précisément, qui a bouleversé les axiomes d'un théâtre donné et dans laquelle Grotowski s'est avancé plus loin peut-être que tout le théâtre européen.

La rencontre avec l'expérience des Romantiques polonais apparaît ici comme un grand moment véritable. Et la conséquence de ce moment, ce n'est pas seulement *Apocalypsis*. C'est aussi ce qui a suivi: le rejet du théâtre, le départ dans la réalité des contacts directs entre les gens; toute cette époque dite parathéâtrale dans l'activité de Grotowski, on peut interpréter cela, quand même, comme une divination profonde, spécifique, par une pratique, des différentes substances de l'utopie romantique. Et je pense parfois que si le Laboratoire était né par exemple en France, il aurait eu, sans doute, un aspect tout à fait différent, il se serait développé tout à fait autrement. Peut-être ne serait-il pas né du tout.

Trad. par Elisabeth Destrée-Van Wilder