

Grotowski face à Stanislavski

Jerzi Kolankiewicz

Volume 20, Number 3, Winter 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

Article abstract

Face à Stanislavski

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500820ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500820ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kolankiewicz, J. (1988). Grotowski face à Stanislavski. *Études littéraires*, 20(3), 139–144. <https://doi.org/10.7202/500820ar>

GROTOWSKI FACE À STANISLAVSKI ¹

**Traduction de Maria Berwid-Osinska
et de Monique Borie**

Au sens professionnel, je me suis formé à partir du système de Stanislavski. J'ai cru, d'une certaine façon, au professionnalisme. À présent, je n'y crois plus. Il y a deux façons de fuir. On peut fuir dans le dilettantisme en l'appelant « liberté ». On peut fuir dans le professionnalisme, dans la technique. Ces deux choses peuvent servir de prétexte, d'excuse. Autrefois, j'ai cru en la profession. Dans ce domaine, j'ai pris Stanislavski pour modèle. Quand j'ai commencé mon travail, sa technique me servait de point de départ. Mais je trouvais avant tout une base dans la façon dont, à chaque étape de sa vie, il découvrait des choses nouvelles.

J'ai pour Stanislavski, sur bien des plans, un grand et profond respect. Ce respect est fondé sur deux raisons. La première, c'est son autoréforme permanente, sa continuelle mise en doute des étapes précédentes de son travail. Elle ne s'appuyait pas sur la volonté d'être moderne. C'était le prolongement logique de sa recherche de la vérité. En définitive, il contesta les nouveautés. Si sa recherche s'est arrêtée à la

méthode des actions physiques, ce n'est pas parce qu'il y trouva la plus haute vérité de la profession, mais parce que la mort interrompit ses recherches à venir. La seconde raison pour laquelle je respecte profondément Stanislavski, c'est son effort pour penser sur la base de ce qui est pratique et concret. Comment toucher ce qui n'est pas tangible ? Il voulut trouver des voies concrètes vers les processus secrets et mystérieux. Non pas des moyens — contre lesquels il lutta et qu'il appelait « clichés » — mais des voies.

Toute la vie de Stanislavski dans l'art montre de façon exemplaire qu'il faut être préparé pour bien exécuter son travail, et c'est lui justement qui a formulé la nécessité du travail de laboratoire et des répétitions comme processus de création sans spectateurs, ainsi que l'obligation de l'entraînement pour l'acteur. Ce sont là de grands mérites.

Dans l'entraînement de l'acteur, dans les exercices, on peut éprouver une satisfaction totalement fausse qui permet d'éviter l'acte de sincérité personnelle. On peut se torturer pendant des années et des années. On peut croire que les exercices ont en eux-mêmes une grande valeur. On peut trouver dans les exercices un alibi, dans la mesure où l'action n'est pas menée jusqu'à son terme. Au contraire, dans d'autres contextes culturels, on a mis l'accent sur le dressage commun.

À notre époque, on cherche là une sorte de plaisir pervers. Je ne veux pas dire que les exercices doivent être désagréables, mais le narcissisme dans la recherche du plaisir subjectif et solitaire, même si on y parvient en groupe, est une chose et le sentiment qui n'est pas désagréable parce qu'il est fondé sur la vocation authentique et folle de notre nature est autre chose. Dans ce cas, parler de ce qui est agréable n'a pas de sens. Il est possible que le malheur de l'homme contemporain réside dans le fait qu'il a abandonné la recherche du bonheur au profit de la recherche du plaisir.

Les exercices comme confort spirituel... On a le sentiment merveilleux de ne pas avoir perdu son temps. On a la conviction profonde qu'on se rapproche d'un nouvel horizon. On parle beaucoup de l'âme, de l'esprit et du psychisme. Pharisaisme.

Stanislavski croyait qu'un entraînement positif, indispensable aux acteurs, doit se composer de types d'exercices relativement divers, reliés par un but commun. Je trouve que c'est vrai et

exact dans la perspective de son expérience et de son idée de l'efficacité. En revanche, dans la perspective de la transgression du professionnalisme, seul existe l'acte qui embrasse la totalité de l'homme.

Si nous nous basons sur la transgression du professionnalisme, sur la totalité humaine, nous n'échappons pas à une certaine contradiction. Parce que souvent nous avons l'impression de faire quelque chose, en vérité nous faisons une chose différente. L'analyse précise des actions de ce genre a commencé avec Freud. Mais déjà dans *l'Idiot* de Dostoïevski, nous avons, par exemple, l'histoire d'un homme qui regarde la vitrine d'un magasin et, dans cette vitrine, un couteau. Il fait quelque chose de totalement différent de ce qu'il croit faire. Inconsciemment, sa nature s'est préparée à une chose différente de ce que sa conscience vient d'analyser. Ainsi donc, avoir conscience de ce que l'on fait n'est pas tout, car cette conscience n'embrasse pas la totalité. Selon la définition même de l'inconscient, il n'est pas conscient. Stanislavski d'ailleurs comprenait que ce dilemme existe et il a cherché — à sa manière — comment toucher indirectement l'inconscient.

Quand l'acteur est déjà sur la route qui conduit à l'acte (dans le spectacle, par exemple), mais ne sait pas ce qu'il doit faire, il pense à cela sans cesse parce qu'il se sent observé. Et c'est pour cette raison que Stanislavski — avec justesse et objectivité — demanda à l'acteur d'avoir une ligne d'action préparée qui le libère de ce problème. Il pensait que ce devait être la ligne, la partition des actions physiques. Personnellement, je préfère la partition fondée sur le flux des impulsions d'une part, et sur le principe de l'organisation d'autre part. Cela signifie qu'il doit y avoir quelque chose qui ressemble au lit d'une rivière. La rive.

C'est plus facile à comprendre avec l'exemple de l'espace. Ton espace n'est pas simplement ici mais entre cet endroit et cet autre. Ce n'est pas un espace fixé de façon morte — tu as l'espace « entre » dans une scène donnée, à un moment donné.

Cet « entre », d'ici à là est fixé, comme la rive, mais l'espace est toujours imprévisible, de même que la rivière dans laquelle tu entres est toujours nouvelle. C'est une chose claire, un exemple assez banal. En réalité, cela concerne tous les éléments du comportement de l'homme qui joue un rôle. Il faut définir l'espace d'ici à là, les rives qui créent cet « entre ». Et c'est cela

la partition. Alors l'acteur n'est pas condamné à penser « Qu'est-ce que je dois faire ? » Il est plus libre, car il n'a pas abandonné l'organisation.

Quand Stanislavski travaillait sur les actions physiques, il transgressait, mais aussi prolongeait son ancienne idée de la « mémoire affective ». Il demandait à l'acteur : « Que ferais-tu si tu étais dans les circonstances données ? » Ces circonstances sont les circonstances du rôle : l'âge, le type, la corporalité, une certaine catégorie d'expérience. De son point de vue, c'était logique et très efficace.

Quand je travaillais avec l'acteur, je ne réfléchissais ni sur « si » ni sur « les circonstances données ». Il existe des prétextes ou des trempins qui créent les événements du spectacle. L'acteur fait appel à sa propre vie, il ne cherche pas dans le domaine de la « mémoire affective » ni du « si ». Il se retourne vers le corps-mémoire, non pas vers la mémoire du corps mais justement vers le corps-mémoire. Et le corps-vie. Donc, il se retourne vers les expériences qui ont été pour lui vraiment importantes et vers celles qui ne se sont pas produites et que nous attendons encore ; parfois, le souvenir d'un moment, de ce moment unique, ou bien un cycle de souvenirs dans lequel quelque chose reste immuable. Par exemple, une situation essentielle dans le rapport à la femme : le visage de cette femme change (dans les épisodes particuliers de la vie, dans la vie et dans ce qui n'a pas encore été vécu), la personne entière peut changer, mais dans toutes les existences ou les incarnations il y a quelque chose d'immuable, comme des films différents qui s'impriment l'un sur l'autre. Ces souvenirs (du passé et de l'avenir) sont reconnus ou découverts à travers ce qui est tangible dans la nature, le corps et tout le reste, c'est-à-dire le corps-vie. Là, tout est écrit. Mais quand on agit, il y a ce que l'on fait, directement, aujourd'hui, *hic et nunc*.

Et, à ce moment-là, se libère ce qui n'est pas fixé consciemment, ce qui est moins saisissable, mais d'une certaine façon plus essentiel que l'action physique. Ce n'est pas encore physique mais déjà pré-physique. C'est ce que je nomme l'« impulsion ». Chaque action physique est précédée par un mouvement sous-cutané, qui vient de l'intérieur du corps, inconnu, mais tangible. L'impulsion n'existe pas sans le partenaire — non pas au sens de partenaire de jeu, mais au sens d'une autre existence humaine, ou d'une autre existence tout

court. Car pour quelqu'un cet autre peut être une existence différente de l'existence humaine : Dieu, le Feu, l'Arbre. Quand Hamlet parle de son père, il prononce un monologue mais en présence de son père. L'impulsion existe toujours en présence de. Et, par exemple, je projette l'existence qui est le but de mon impulsion sur le partenaire comme sur un écran. Disons la femme ou les femmes de ma vie (les femmes que j'ai rencontrées, ou que ne j'ai pas rencontrées, et que peut-être je rencontrerai), je les projette sur l'actrice avec laquelle j'agis. Ce n'est pas une chose privée entre moi et elle, bien que ce soit personnel. Mes impulsions se dirigent vers le partenaire. Dans la vie, j'ai éprouvé une certaine réaction concrète, mais maintenant je ne peux rien prévoir. Je réponds dans l'action à l'« image » que je projette et au partenaire. Et de nouveau cette réponse ne sera pas privée, elle ne sera pas une répétition de la réponse « de la vie ». Elle sera quelque chose d'inconnu et d'immédiat. Il existe une liaison avec mon expérience — ou mon potentiel — mais ce qui existe, surtout, c'est ce qui se passe ici et maintenant. Le fait est littéral. D'un côté : ici et maintenant ; d'un autre côté : la matière peut venir d'autres jours et d'autres lieux, passés et possibles.

Stanislavski croyait que le théâtre était la réalisation du drame. Stanislavski fut peut-être le plus grand, le plus pur et le plus indiscutable professionnel de toute l'histoire du théâtre. Le théâtre était pour lui le but. Pour ma part, je n'ai pas l'impression que le théâtre ait été pour moi le but. Seul l'Acte existe. Peut-être l'acte était-il assez proche du texte du drame pris comme base. Mais je ne peux pas me poser la question : était-ce la réalisation du drame ou non ? Je ne sais pas si c'était fidèle ou non. Je ne m'intéresse pas au théâtre parlé, car il est fondé sur une fausse vision de l'existence humaine. Je ne m'intéresse pas non plus au théâtre physique. En effet, qu'est-ce que cela veut dire ? L'acrobatie sur scène ? Les cris ? Le fait de se rouler par terre ? La violence ? Ni théâtre parlé, ni théâtre physique, ni théâtre tout court, mais l'existence vivante en train de se révéler. Stanislavski a dit un jour : « Les paroles sont le sommet de l'action physique ». Il est fréquent que la langue parlée soit seulement un prétexte.

Au fond, je peux uniquement — comme les autres l'ont fait jusqu'à présent — révéler mon propre mythe de Stanislavski, sans savoir néanmoins dans quelle mesure les autres mythes trouvaient leur base dans la réalité. Quand j'ai commencé mes

études à l'école théâtrale, dans la section des acteurs, je fondais mon savoir théâtral sur les principes de Stanislavski. J'étais un fanatique. Je croyais qu'il était la clef pour ouvrir toutes les portes de la créativité. Je voulais le comprendre mieux que les autres. J'ai beaucoup travaillé pour arriver à savoir tout ce qui est possible sur ce qu'il disait ou sur ce qu'on avait dit de lui. Cela devait me mener, conformément aux règles de la psychanalyse, de la phase de l'initiation à celle de la révolte, c'est-à-dire à la quête de ma propre place. Pour jouer vis-à-vis des autres, dans la profession, le même rôle que Stanislavski avait joué pour moi.

Plus tard, j'ai compris que c'était dangereux et faux. Je commençai à penser que peut-être il ne s'agissait que d'une nouvelle mythologie.

Quand je suis arrivé à la conclusion que le problème de la construction de mon système était illusoire, et qu'il n'existe aucun système idéal capable de donner la clef de la créativité, dès lors le mot « méthode » a changé pour moi de signification.

Je ne crois pas que mon travail dans le théâtre pourrait se définir comme une nouvelle méthode. On peut l'appeler « méthode », mais ce mot a un sens très limité. Je ne crois pas non plus que ce soit quelque chose de neuf. Je pense que ce genre de recherches a existé souvent hors du théâtre, bien qu'il ait existé aussi parfois dans certains théâtres. Il s'agit de la voie de la vie et de la connaissance — c'est très ancien. Ce genre de recherches se révèle, se formule en liaison avec l'époque, le temps, la société. Je ne suis pas sûr que ceux qui ont exécuté les peintures dans la grotte des Trois-Frères voulaient seulement faire face à l'horreur. Peut-être... mais pas seulement. Et je pense que la peinture n'était pas le but, là-bas. La peinture était la voie. En ce sens, je me sens plus proche de celui qui exécutait cette peinture sur la roche que des artistes qui se croient les créateurs d'une avant-garde du nouveau théâtre.

Note

¹ Texte préparé par Leszek Kolankiewicz à partir du sténogramme d'une rencontre de Jerzy Grotowski avec des gens de théâtre à *Brooklyn Academy*, le 22 février 1969. Madame Monique Borie, professeure à Paris III, nous a autorisé à choisir dans le texte intégral les passages concernant directement Stanislavski (I. P.-C.).