

De la Pologne à la Sardaigne : un même chemin de crête

*Evocation d'un travail de parathéâtre
avec Rena Mirecka et Ewa Benesz*

"On the seashore of endless worlds children meet."
Rabindranath Tagore

En 1980 j'ai pris la décision d'interrompre ma formation de psychiatre pour effectuer un stage de plusieurs mois en Pologne au sein du *Teatr Laboratorium* de Wroclaw, animé par Jerzy Grotowski. Ma motivation au départ n'était pas tout à fait claire : j'avais un intérêt pour le théâtre, j'écrivais de la poésie et je souhaitais marquer une rupture dans mon parcours professionnel en allant à la rencontre d'un travail du corps et de la voix, pour moi totalement inédit.

L'expérience fut profondément bouleversante. Le *Teatr Laboratorium* avait alors presque accompli sa traversée du théâtre, il ne proposait plus de spectacle à proprement parler (rejouait encore à l'époque *Apocalypsis cum figuris*, plus proche d'un canevas de jeu que d'un spectacle) et le travail auquel j'étais convié proposait en alternance des moments d'exercices et d'improvisation. Exercices pour assouplir le corps, ouvrir ses potentialités, poser et faire résonner la voix, invitations à découvrir-exprimer un mouvement, une danse qui nous serait personnelle, au contact des autres participants et en lien avec une impulsion première, physique le plus souvent.

De ce travail j'ai retenu des choses simples : pour faire parler le corps authentiquement il nous faut d'abord en expulser les clichés, les empreintes mentales mécaniques, nous vider de toute intention, tenter de suspendre toute

maîtrise mentale en nous laissant emporter par le mouvement ou la voix. Il nous faut accepter la fatigue, voire l'accueillir comme un état favorable, susceptible de nous libérer, nous permettre quelquefois d'accéder au « second souffle ». J'ai admiré chez tous les comédiens du *Teatr Laboratorium* un regard juste et infiniment sensible à la vitalité, la vérité singulière que chacun d'entre nous exprimait par son corps. J'ai aimé cet art qu'ils avaient de nous éveiller, de nous inviter à oser, de reconnaître en nous les moments d'émergence, et ceci sans jamais utiliser les mots qui fixent et accentuent finalement le contrôle mental. Mais la part proprement initiatique de l'expérience a tenu pour moi dans cet apprentissage du laisser-aller, de la déprise, et, associée à celle-ci, la découverte qu'il y avait au cœur du processus un renversement de perspectives : ce n'est pas moi qui chante ou danse mais cela danse et chante au travers de moi. « Nos corps sont comme des tuyaux (des instruments à vent, des flûtes)... », exprimait Ludwik Flaszen en seul préliminaire de nos séances de travail de voix, « ...souvent ils sont encombrés, encrassés, mais parfois ils laissent passer de la musique, alors allez-y... »

Tous les créateurs expriment ainsi, je crois, le mystère de la création : écrivains, musiciens, sculpteurs ou peintres nous ne sommes que des interprètes de ce qui nous dépasse, seule notre « façon » ou notre « voix » signe les œuvres, lesquelles peuvent être alors reconnues et versées dans le grand patrimoine. Ce paradoxe qui est aussi au cœur du mystère de nos vies (vivre l'avènement d'être au moment même où le moi s'efface) j'ai pu l'expérimenter d'une manière saisissante dans le travail d'improvisation qui suivait les exercices du corps et de la voix. C'est qu'au terme d'une période d'échauffement, d'assouplissement, de *training*, nous découvrons un champ d'improvisation d'une richesse humaine étonnante. C'est alors, et alors seulement, dans l'espace de cette création éphémère, que j'ai eu l'impression de pouvoir déposer enfin mon masque social. Etre allé « là » m'a invité à renouveler l'expérience ailleurs, dans d'autres domaines, et il n'est pas

indifférent que mon premier roman, *La Nuit d'obsidienne*, ait été écrit dans sa première version pendant mon séjour polonais.

Mais comment parler de ces moments d'improvisations sans les dénaturer ? Sans doute le théâtre existe-t-il en arrière-fond, mais le théâtre tel qu'il fut défini par Grotowski dans les catégories du pauvre, de l'organique et de l'authentique. Quelque chose est à donner plus qu'à montrer, à vivre plus qu'à laisser paraître, et si nous ne perdons en aucun cas la conscience de ce qui se passe, notre regard n'est jamais uniquement spectateur, au grand jamais, voyeur. Chaque « action » entraîne avec fluidité une autre « action » dans une alternance de moments rythmés, allègres, où les jeux sont innombrables, et de moments graves, méditatifs, où s'origine le chant profond. Chacun des participants est idéalement disponible à ce qui se passe, attentif aux autres et prêt à décider, si quelque chose ou si quelqu'un l'y invite, de prendre en charge pour un moment la suite de cette fragile dramaturgie. Il se produit alors des instants rares où se déploie toute la palette expressive de la relation à l'autre quand deux voix, deux corps se rencontrent, quand la nudité d'une douleur invite à la consolation, quand un envol solitaire en appelle à la clameur, quand des inflexions nouvelles viennent étoffer le thrène polyphonique, quand un jeu se réinstalle..., ceci fluidement, selon une partition toujours vivante, toujours ouverte à l'inattendu. Ajouterai-je qu'au bout de la mélodie, au suspens de la danse, remontent parfois de vieilles chansons d'enfance, quelques mantras personnels ou quelques paroles privées, traces s'il en était d'anciennes blessures. Elles sont accueillies pour autant qu'elles trouvent place dans la dynamique d'ensemble et enrichissent celle-ci d'une résonance humaine singulière, donnée, abandonnée au groupe afin que celui-ci la réintègre à sa façon dans le *Chant Général*. C'est peu dire que le fil de l'improvisation est fragile et que maintes conditions sont à réunir pour que le processus puisse tenir jusqu'à son terme. Toute la rigueur de l'entraînement préalable du corps et de la voix prend ici son sens. Il s'agit d'amener chacun des participants à baisser sa garde personnelle, être au

diapason des autres, faire confiance au « génie » du groupe comme à l'inconnu de ce qui peut advenir, et user enfin de son savoir intuitif concernant ce qui maintient l'action ouverte, la déplace, la relance, la perpétue, ne la ferme pas avant son extinction naturelle.

*

Plus de dix ans après avoir vécu cette expérience polonaise j'ai retrouvé la trace de Rena Mirecka et d'Ewa Benesz en Sardaigne à *Pedru Siligu* dans le nord, puis à *l'Annunziata*, Castiadas, dans le sud-est de l'île.

Dans le contexte italien j'ai retrouvé l'essence de la pratique polonaise mais avec une couleur particulière et de nombreux enrichissements. Les exercices s'avèrent moins systématiques, plus inspirés par le yoga, quelque chose y est plus féminin et plus libre et dans ce très beau cadre de la montagne sarde j'ai découvert une plus grande présence à la nature ainsi qu'une imprégnation plus forte par les rites et les mythes fondamentaux. Des « objets métaphoriques », des éléments naturels (la terre, l'eau, la flamme, la plante, la fleur, le grain, le raisin...) sont introduits ici dans les improvisations et nous nous retrouvons à réinventer le rite, vivre et danser la poésie de la vie, pleurer nos morts, célébrer nos naissances, marcher sur la route du monde, partager nos joies et nos peines, dans une fête étrange ou une cérémonie scandée qui nous conduit au plus près de cette souche humaine commune à laquelle l'expérience polonaise m'avait déjà sensibilisé.

Sans doute cette manière de « mise à la terre » a-t-elle quelque chose de profondément cathartique et réconciliateur. C'est la dimension « thérapeutique » du travail, dimension jamais nommée mais que je n'ai pu manquer de constater : accepter de laisser tomber ses masques, accepter d'être désarmé, tenter de trouver sa propre voix, son mouvement propre, l'expression de soi la plus authentique et la plus unifiée possible afin de les mettre au service d'un collectif en travail, c'est à terme se libérer de certaines

entraves, se retrouver une assise personnelle, une place d'*un parmi d'autre*, voire un espace de création personnelle, perspective de toute entreprise thérapeutique. Après la traversée de ce qui pour moi fut une *Nuit d'obsidienne* (l'obsidienne étant une pierre noire volcanique dont les anciens faisaient des miroirs d'ombre) je me suis senti davantage inscrit dans le monde avec en moi de plus grandes réserves de souffle.

Il demeure que l'expérience est délicate : le « point » du travail (ainsi nommé : *le travail*) n'est pas toujours aisément saisissable : nous n'avons pas coutume, il est vrai, de nous réunir pour chanter et danser aussi librement, singulièrement, en dehors de certaines situations sociales très précises. La longue pratique de Rena Mirecka et Ewa Benesz, les a rendus par ailleurs très méfiantes vis-à-vis des consignes verbales dans ce qu'elles peuvent solliciter chez les participants de volonté, de crispation, de mentalisation. Afin que naisse dans les improvisations une dynamique authentique, les propositions de départ sont donc toujours des « actions physiques » ou des objets qui parlent au corps. De cette situation il résulte que certaines personnes non averties ou trop défendues peuvent se sentir déstabilisées par ce qu'elles vivent comme une absence de repères. Quant à ceux qui sont passés par la pratique du théâtre, ils comprennent sans doute mieux ce qui est en jeu car c'est à partir du théâtre qu'est née cette autre scène - nommée imparfaitement : parathéâtre - mais le théâtre peut être par ailleurs la meilleure des défenses lorsque l'on souhaite ne rien engager de personnel. C'est dire combien, d'où que l'on vienne, la saisie du point central de l'expérience, l'engagement dans celle-ci, est loin d'être évidente. Y est exigé un niveau d'extrême présence (à soi, aux autres, à l'expérience) et tout à la fois ce total lâcher prise que l'on ne rencontre que dans le processus créateur lorsque s'est déagée puis affermie une voix (une voie) qui nous est propre.

Pendant la durée du séminaire le temps à *L'Annunziata* est lent, cyclique, marqué par les éléments naturels (la houle régulière du vent, l'imperceptible

révolution du soleil autour du vaste terre plein...) et scandé rigoureusement par les séances de travail. La journée commence sous le caroubier face au soleil naissant. S'ensuit un cheminement en file indienne (*il Camino*) sur un parcours toujours identique et où la consigne est de privilégier une autre modalité sensorielle de présence au monde, où notre conduite habituelle de regardeur, capteur, colonisateur, est invitée à laisser la place à une attitude de disponibilité, d'immersion, d'attention. *Il Camino* s'inscrit dans la suite des propositions du *Théâtre des Sources* où Grotowski se proposait de « transformer notre propre solitude en une force et une relation avec ce qu'on nomme le milieu naturel » (1) A l'instar de ces peintres chinois qui attendaient d'être totalement acquis à la montagne avant de hasarder le premier coup de pinceau. Pour ma part je vois surtout dans ce parcours matinal une manière d'entrer dans une temporalité plus méditative et plus essentielle. Cette expérience où les tous les participants progressent d'un même rythme me semble être aussi une très puissante sensibilisation au « corps commun » du groupe. Plus tard s'ensuivra dans la matinée une longue préparation du corps grâce à des exercices de stretching, de yoga, parfois agrémentés de massages et suivis d'une profonde relaxation. En fin d'après-midi, des exercices de voix seront proposés : attention portée sur les résonateurs, éveil graduel au chant, non tant à sa ligne mélodique qu'à ses qualités vibratoires, et glissement progressif vers ces moments où le chant résonner dans le corps et commence à « nous chanter » (1). Après ces temps journaliers de sensibilisation, de préparation, d'ouverture du corps, la séance du soir constituera le point d'aboutissement de toute la journée.

Afin que quelque chose ait lieu dans ce temps privilégié qu'est la rencontre du soir, il faut impérativement que chacun soit totalement attentif aux autres participants évoluant dans l'espace clos de l'aire de jeu. Sans cet accueil à l'autre, sans ce soutien à l'intérieur de soi de ce qui constitue la « note commune » de ce chœur improvisé, le fil fragile de la rencontre risquerait de se briser.

Il n'y a bien sûr pas de constante mais tout commence souvent par un rythme qui emporte peu à peu les participants dans un même soulèvement, ce peut être aussi une figure de danse, reprise en écho, ce peut être l'affleurement progressif d'une séquence chantée, quelque chose en tous cas qui invite et engage. Par la force des choses, la figure de la ronde est souvent celle qui structure la chorégraphie spontanée. Au centre de celle-ci une place peut-être ouverte pour l'expression d'un seul. Souvent l'engagement ira croissant vers un sommet, vers un centre, avant qu'une tension centrifuge ne renvoie les participants à eux-mêmes, dans une respiration spontanée du groupe qui éprouvera à intervalles réguliers le besoin de se resserrer, retrouver une sonorité commune, pour ensuite se redéployer vers la périphérie de ses trajectoires individuelles et de ses rencontres satellites.

Dans ce vaste mouvement de va-et-vient il y a pour chacun une liberté à chercher sa place juste en fonction de son état d'esprit, des jeux d'attrance, voire des « accidents » du moment. Cette liberté déploie dans l'espace l'infinie variété des présences et des manières d'être. Une voix à un moment se détache, suscite la réponse d'une autre voix, d'un chœur, une rencontre a lieu, un geste est posé, entraînant à son tour une autre « action », prise en charge par quelqu'un d'autre, selon un déroulement processuel de la dramaturgie spontanée.

Pour comprendre ce qu'est une « action », sans doute faut-il avoir intégré cette traversée du théâtre opérée par le parcours de Grotowski et les acteurs du *Teatr Laboratorium*. Être dans une « action » c'est la vivre dans l'instant, se laisser prendre et traverser par elle, en ce qu'elle nous inscrit dans le temps très particulier de la séance, en ce qu'elle est aussi chargée par notre propre histoire. Si cette action est juste elle touche à la gravité, la fragilité, la force, la solennité involontaire de ces moments rares de la vie où notre geste, notre parole est débarrassée des conventions ou des simulacres. Ce n'est donc ni joué, ni représenté, même si cela survient dans le temps et l'espace que le théâtre a rendu possible. Toute la trajectoire du *Teatr Laboratorium* est habitée par cette quête des « actions physiques » qui prolonge la démarche de

Stanislavski. Quête de ces moments où l'acteur, l'actant, entre en résonance avec une vérité de lui-même, un souvenir le plus souvent, retrouvé à même son corps et dans le mouvement de celui-ci. Ceux qui sont témoins de cet instant, aussi éphémère soit-il, se le voient graver en eux avec une étrange émotion. Quant à celui ou celle qui s'est senti basculer vers ce moment singulier d'expression de lui-même, il franchit une passe parfois bouleversante, quelque chose tout à coup le traverse : un chant remonté du fond de l'enfance, un souvenir qu'il croyait oublié, un mouvement qu'il se redécouvre faire et dont la survenue le laisse interdit. Grotowski évoque en parlant de ces moments l'accès soudain à une verticalité, le passage vers un niveau plus subtil, même si, précise-t-il, « il ne s'agit pas de renoncer à une partie de notre nature ; tout doit tenir sa place naturelle : le corps, le cœur, la tête, quelque chose qui est « en dessous de nos pieds » et quelque chose qui est « au dessus de la tête ». Le tout comme une ligne verticale, et cette verticalité doit être tendue entre l'organicité et *the awareness*. *Awareness*, ça veut dire la conscience qui n'est pas liée au langage (à la machine à penser), mais à la Présence. » (1)

S'appuyant sur cette découverte des « actions physiques », Rena Mirecka et Ewa Benesz ont approfondi la voie des pratiques parathéâtrales, prenant à bras le corps les difficultés inhérentes à ces pratiques (la fragilité des groupes et des personnes, l'inconstance des moments de grâce, le risque de débordements émotionnels...), et elles ont développé une connaissance intuitive et un étonnant savoir faire dans l'induction, la relance, la conduite de ces improvisations. Elles ont appris à y introduire des objets « élémentaires » qui parlent au corps, sont susceptibles de développer des impulsions nouvelles et engager un fragile narratif. Cérémonie de deuil, de passage, scène de noce villageoise, célébration de l'eau ou de l'arbre, fête du vin à presser... Infinies sont les évocations possibles de ces scènes mythiques, interprétée ici en liberté et qui multiplient les occasions de rencontres, donnent un motif à l'enchaînement des diverses actions. Car c'est toujours par la rencontre

qu'advient quelque chose de vivant et c'est seulement dans le mouvement de ces actions physiques, comme solennisées dans le temps très particulier de la séance d'improvisation, que peuvent survenir des moments d'avènement, de remémoration soudaine, de « symbolisation spontanée ». Certes, ces moments ne sont pas automatiques, ils ne peuvent advenir que s'ils procèdent d'une vraie nécessité intérieure et s'il existe une vraie confiance dans le groupe. Et il va sans dire que l'instant où le chœur se referme ensuite sur le soliste, l'assure de sa présence, sa consolation, le réintègre dans son chant, n'est pas moins important que ce qui un instant plus tôt fit émergence. Ainsi les autres participants sont-ils là pour assurer celui qui s'est avancé seul qu'il n'est pas seul dans cette solitude.

Une des plus grandes difficultés pour qui aborde ce travail pour la première fois, est qu'il ne procède pas d'une pratique codée, facilement identifiable, pourvue d'un appareil technique précis et facilement transmissible. Il ne s'agit pas seulement de danse, pas seulement de chant, il ne s'agit plus tout à fait de théâtre même si cela survient sur l'espace du théâtre, il ne s'agit en aucun cas d'un groupe psychothérapeutique même si chacun peut « de surcroît » en tirer un bénéfice personnel. Que la pratique fût apparemment peu codée, n'empêche nullement sa grande rigueur au plan « technique » comme au plan éthique. Simplement le choix est-il fait de privilégier le silence, l'abord corporel, l'induction plus métaphorique qu'explicative afin d'éviter d'accentuer une maîtrise mentale qui restreindrait à terme l'espace de liberté et la possibilité pour chacun de se laisser vraiment surprendre. Le corps ne ment pas lorsqu'il est laissé à lui-même mais toute la difficulté est de dégager pour lui cet espace naturel où il n'est plus sous la coupe de l'intention et de la programmation mentale. Tous les préliminaires à *l'Annunziata* - le parcours matinal, les séances de Yoga, de relaxation, les exercices d'éveil ou de voix - tentent d'inviter à privilégier cette part du corps plus intuitive, sensitive, organique. Et si peu de mots sont dits, ils offrent à chacun la libre évocation des mots du poème. A chacun de se risquer avec ce viatique indécis.

Mais pour tenter de comprendre intellectuellement le « lieu » de cette pratique singulière dont je vois se confirmer à chacun de mes séjours la force de mobilisation personnelle, j'aurais tendance à faire appel à la notion de collectif dont il me semble trouver en ce lieu une puissante mise au travail.

Le collectif ne se résume pas au social, loin de là, il est au fond de chacun d'entre nous cette *souche humaine commune* où s'ancrent nos individualités, il est cette part de nous-mêmes qui résonne avec les humains de tous âges et de toutes races. Il suffit de juxtaposer des légendes amérindiennes aux contes d'Europe ou d'Afrique pour entendre que toutes ces histoires se répondent, tous ces mythes s'entrelacent et nous émeuvent par delà les temps et les différences de cultures. Ils appartiennent à cette souche humaine commune que nous portons en nous et que l'art dans toutes ses formes cherche à explorer, refléter, enrichir. Les religions ont tenté de s'approprier cette dimension du collectif comme elles n'ont cessé d'ensevelir sous leur appareil moral, dogmatique, institutionnel la parole prophétique qui fut à leur origine. Avec la révolution industrielle, l'accélération des progrès techniques, la folle avancée du virtuel, la marchandisation, ... le lien avec la communauté, la nature, avec notre corps, s'est réduit aux seules perspectives utilitaristes, et le collectif véritable s'est absenté du social au profit de collectifs de vicariance (dont la télévision et les médias). Perdant le lien avec cette souche d'humanité que nous avons en partage nous perdons le lien avec nous-mêmes, ce dont s'est singulièrement désintéressée toute la pensée occidentale du psychisme qui, sauf chez Jung, s'est développée spécifiquement à partir de l'individu. S'il faut donc tenter de comprendre ce qui se passe à *L'Annunziata*, j'inclinerais à y voir un moment privilégié où se vit, s'éprouve, se travaille le « nous profond » qui réside en chacun d'entre nous. Un lieu où tente de s'exprimer, se tendre et se résoudre, ce lien que chacun entretient avec ce qui en lui fait souche humaine commune. La liberté nécessaire à ce travail, la place qu'il entend laisser au corps, ne l'autorise pas à se doter d'un appareil conceptuel autre que métaphorique. Comme pour la poésie, la peinture, l'art

en général, tout est affaire ici d'initiation, non d'enseignement. C'est la raison pour laquelle je n'ai pu m'éloigner dans ce texte du témoignage personnel, craignant parfois d'en trop dire sur une pratique qui se doit d'être tenue en respect tant il suffit de peu pour en dénaturer le sens. Je l'ai fait parce que ma dette est grande envers ce travail, envers Rena Mirecka, Ewa Benesz, et ceux qui les assistent, dont Alfred Buchholz et Vincenzo Atzeni,. Comme écrivain j'y réapprends sans cesse la déprise qu'exige la pratique de l'écriture. Comme homme j'y cherche ma place juste dans le concert des voix. Et maintes fois j'y ai découvert, sans les masques habituels, tout le spectre des émotions humaines. La beauté et la joie m'y ont été souvent données. Et je garde en mémoire les visages de mes compagnes ou compagnons de travail, visages marqués, comme épurés par leur traversée intérieure. Quand toujours tremble en moi le silence qui suit le dernier chant, si vaste et si limpide dans la montagne sarde.

François Emmanuel
(2004-2006)
Revu en 2017

(1) Jerzy Grotowski. « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule ». In Thomas Richards, «Travailler avec Grotowski sur les actions physiques » Acte Sud. 1996.

(2) Jerzy Grotowski. « Vers un théâtre pauvre » L'âge d'homme. 1971.