

« *Sur le rivage des mondes infinis les enfants se rencontrent* »

*pour les vingt ans de la Troupe du possible
Bruxelles, décembre 22*

J'ai choisi ce vers de Rabindranath Tagore (extrait du Gitanjali, poème 60) pour illustrer ma petite communication sur le para-théâtre. Les mots de la poésie ne s'épuisent jamais tout à fait, on a beau relire un vers, on a beau le connaître par coeur, il y reste toujours quelque chose d'inatteignable ou d'inexploré : (*on the seashore of endless worlds children meet*) *sur le rivage des mondes infinis les enfants se rassemblent* (traduisait Gide) *ou les enfants se rencontrent* (*meet*). Se pourrait-il qu'il y ait un lieu où les enfants en nous se rencontrent, un lieu où enfants que nous sommes à tout âge nous pourrions nous rencontrer...? C'est une belle question, c'est une ouverture.

Lorsque Farid m'a demandé d'intervenir au cours de cette journée consacrée à la Troupe du Possible - c'est vrai que j'ai été mêlé un peu à son histoire - j'ai d'emblée pensé évoquer mon expérience de para-théâtre. Parce que paradoxalement cela a été déterminant pour mon travail d'écrivain et parce que j'y ai vécu une expérience de lâcher-prise qui devrait parler à toutes celles et ceux que la phrase *les enfants se rencontrent* intrigue, à toutes celles et ceux qui se trouvent engagés dans l'aventure de la Troupe du Possible, sans être nécessairement acteurs, comédiens, professionnels.

Et peut-être que le titre particulier de cette journée, *le territoire déliré*, correspondra bien à ce que je vais tenter de vous partager.

Parler d'une expérience de para-théâtre demande beaucoup de précaution parce que les expériences (très diverses) se réclamant du para-théâtre ont souvent fait l'objet d'une suspicion tenace - suspicion en thérapie sauvage, suspicion plus rare en dérive religieuse ou sectaire... De surcroît je suis au défi de ne pas en dire trop, ni trop peu. Comme il s'agit d'une expérience assez intime et relevant d'une initiation plutôt que d'une connaissance reçue, j'userai souvent des mots du poème, mots forcément pauvres, forcément trop ouverts. C'est pourquoi dans le peu de temps dont je dispose ici j'ai préféré écrire un texte. Cela me permet d'être plus juste dans mon propos et surtout c'est plus confortable pour moi.

Le terme de para-théâtre est apparu dans le parcours du metteur en scène polonais Jerzy Grotowski (1933-1999) qui a indubitablement marqué le travail de l'acteur au vingtième siècle. Grotowski s'est inscrit avec une grande fidélité dans le sillage du metteur en scène russe Constantin Stanislawski (1863-1938) lequel a développé au début du vingtième siècle une approche de l'acteur marquée par une recherche de justesse et de vérité. Changement profond de paradigme, que l'on pourrait traduire en ces quelques mots simples : le rôle, le personnage n'est pas à chercher en dehors de soi, mais au-dedans de soi. Cette recherche implique un tout autre engagement. Chercher non pas un Hamlet

extérieur à soi, figuré, profilé, stéréotypé, mais : son Hamlet à soi, son propre Hamlet, ce qui va entraîner un travail de plongée en soi-même, en vue d'une récréation du personnage. Plongée en soi, dans le sous-conscient, intériorisation, concentration, attention au corps, aux *actions physiques*, activation de la mémoire affective de l'acteur... S'ouvre ici une toute autre démarche et une toute autre éthique que celle qui consistait à mimer avec brio un personnage plus ou moins profilé en dehors de soi.

La recherche de Stanislawski s'interrompt avec sa mort. A partir des années 60 Grotowski la reprend, la poursuit et la radicalise. Il se centre sur l'acteur, la formation, le *training* de l'acteur. Dans cette formation il développe l'approche corporelle et vocale, s'intéresse à la mémoire corporelle, s'intéresse au mouvement en tant qu'élément premier et non second, s'intéresse avant tout au processus, théorise un peu plus avant les *actions physiques*. Resserré sur l'être et le corps de l'acteur il en vient à préconiser un *Théâtre pauvre*, soit un théâtre dégagé des artifices de décor, costumes, sonorisation extérieure, un théâtre redistribuant librement l'espace-scène et l'espace-public, et s'affranchissant peu à peu des contraintes liées à la représentation.

La ligne du parcours de Grotowski est limpide, cinq spectacles jalonnent ce parcours, le premier, *Kordian* de Slowacki, était très imprégné encore par le théâtre à l'ancienne, le cinquième auquel j'ai eu la chance d'assister en 1980, *Apocalypsis cum figuris*, était plus un canevas de jeu qu'une pièce, les acteurs étaient dispersés sur le grand plancher du *Teatr Laboratorium*, ni décor, ni costumes, bien sûr, mais une espèce de cérémonie collective à laquelle nous étions conviés, plus témoins que spectateurs. Entre ces deux spectacles le quatrième, *Le Prince Constant*, d'après un texte de Calderon, revu par Slowacki, constitue le spectacle culte, à mi-chemin parfait entre le théâtre de représentation et le théâtre en tant que processus. Un moment de totale grâce chez les cinq acteurs et actrice, dont Richard Cieslak en état de « translumination ».

Il était au fond inévitable que s'intéressant au processus chez l'acteur, à l'intériorité du processus, à un abord avant tout corporel et vocal, Grotowski arrive à cet endroit particulier qui fut appelé le *para-théâtre*. Soit une série de propositions adressées à un collectif, et engageant le corps de chaque participant : des consignes d'improvisation collective, des invitations à une expérience qui n'a de valeur que comme expérience, ne vaut que pour ce qui est *vécu* et non pas pour ce qui est *représenté*. Collectivement, individuellement, une aventure, un « voyage » qui s'avère être au fond plus anthropologique que théâtral. Laboratoire hors théâtre donc, mais, la nuance est de taille, laboratoire dont la porte d'entrée est le théâtre, et que le théâtre rend possible, la proposition ayant toujours un point de départ concret, un ancrage corporel, avec un certain *attendu* visuel ou sonore, théâtral. S'il est proposé à un groupe de marcher dans la campagne en file indienne, chacun suivant le rythme du précédent, avec une attention du regard flottante, avec une grande ouverture au bain des sons et au tactile du pas qui se décolle et se pose sur la terre, seule l'expérience est convoquée, seule l'expérience compte, elle est mise en oeuvre avec concrétude, comme on pose un dispositif méditatif par exemple (la position de lotus, la colonne droite du méditant zen...) mais il subsiste à travers tout un regard porté sur soi, porté sur le groupe, qui vient du regard théâtral et en

même temps le sublime, charriant ce vécu si particulier, si étrange, et si humain, qu'on pourrait qualifier d'anthropologique.

J'ai passé plusieurs mois au *teatr laboratorium* à Wrocław, Pologne, en 1979 et 1980. J'avais obtenu une bourse d'étude au milieu de ma formation d'assistant en psychiatrie. J'avais 28 ans, je ne savais pas vers quoi j'allais en souscrivant à cette demande de bourse, je sentais confusément que l'expérience allait modifier mes appuis personnels et me sentant quelque peu prisonnier de mon rôle social, je cherchais inconsciemment une forme de décontenancement.

Nous étions une dizaine de boursiers de plusieurs pays, les acteurs du *teatr laboratorium* nous proposaient des ateliers du corps et de la voix. A l'époque c'étaient des propositions visant à engager tout le corps avec détermination, répétition, jusqu'à un certain au-delà de la fatigue. Je pourrais dire ceci : les acteurs du *Teatr Laboratorium* animateurs des ateliers, avaient très peu de mots inducteurs, ils avaient une grande méfiance à l'endroit des mots du mental, ils privilégiaient les mots du mouvement. Des mots-pulsion, s'il est possible de parler ainsi. Le corps qui était au travail, notre corps à chacun de nous, était un corps-voix, un corps où voix et corps étaient indissociés. Un corps, une voix, dont le point d'impulsion se trouvait au bas de la colonne. Un corps pulsant, bougeant, dansant, criant, chantant à partir de là, comme si là se trouvait le point à partir duquel se tend et se lâche la corde tendue de *l'arc* du corps. Une attention très fine aux résonateurs vocaux, disséminés partout dans le corps. Une importance accordée à *l'adresse* du chant, de la voix, du mouvement. La recherche enfin d'une forme de lâcher-prise : laisser passer, laisser venir, se laisser traverser par... La pédagogie des animateurs était dynamique et sobre dans les consignes, idéalement silencieuses, toujours « organiques » comme ils aimaient dire, l'appui physique était privilégié par rapport à l'appui verbal, le commentaire (verbal) était économe, le jugement banni, la seule sanction étant tout au plus : « cherche encore » ou bien : « c'est là », c'est « en chemin vers », « c'est ouvert dans cette direction »...

J'étais bien plus que décontenancé au début, j'étais perdu. Attaché, beaucoup trop attaché encore à la représentation de ce que je faisais ou croyais faire, attaché à une sorte d'effet théâtral qui traînait dans ma tête. Puis, dans le travail vocal avec Ludwick Flashen, au terme d'interminables séances de vocalises, j'ai ressenti ce que pouvait signifier *être traversé* : la voix qui passe au travers du corps avec une aisance soudaine, la voix qui au contact d'une autre le plus souvent, prise dans un pôle de la rencontre, du dialogue, tresse un chant à deux, ou bien : la voix qui soudain soliste, improvise sur le tapis du chœur, cette même voix qui à un moment donné se lâche, se découvre une aisance inouïe, avec juste le sentiment un peu émerveillé, que ça passe au travers de soi, ça se découvre à mesure, c'est là, il n'y a même plus de problème technique... Ludwick qui venait en soutien muet (l'appui de sa main sur le dos, par exemple) Ludwick appelait ça *le second souffle*. A cet instant nous ne chantions plus ; nous étions chantés.

Rena Mirecka, l'unique actrice du *Prince Constant*, proposait elle des consignes d'impulsion corporelles, et dans l'atelier de Rena nous finissions souvent dans cette danse à deux, danse en écho, en miroir, un peu bataille, un peu danse, un peu jeu à deux, un peu dialogue, où la « conduite » était laissée à l'impromptu, au surgissant, à l'accidentel, je pense à deux enfants d'avant le langage qui se font face et conversent en babillant. Dans ces joutes duelles nous nous cherchions, nous nous trouvions pour aussitôt nous reperdre, nous nous affrontions à distance, nous cherchions l'écart vibrant, nous nous trouvions soudain associés dans de fugaces moments d'harmonie, où apparaissait alors un troisième terme qu'on pourrait appeler l'accord, ou tout simplement *la danse*, le pas de deux. Quand au contact l'un de l'autre nous ne dansions plus ; nous étions dansés.

Voilà qui m'invite à développer un instant cette formulation d'*action physique* sur laquelle Grotowski a tant insisté. L'action physique est un mouvement habité, porté donc par tout le corps et qui n'est ni un geste, ni un simple mouvement. Ce n'est pas un geste parce qu'on est hors symbole et hors convention sociale : il n'y a pas de prise dans l'image mentale quelle qu'elle soit. C'est un mouvement mais ce n'est pas un simple mouvement parce que tout l'être y est engagé, esprit et corps, même si dans le travail d'atelier il faut une certaine répétition, voire un certain temps, pour que cet engagement « prenne ». L'action physique naît et surgit du corps, le corps est *primum movens*, c'est en un second temps que la lecture de son mouvement par le danseur va susciter un imaginaire corporel qui lui permettra d'approfondir, d'amplifier l'impulsion première. Et de nouveau s'inverse la formule : ce n'est pas moi qui me meut, c'est le mouvement qui m'emporte, me déporte, me fait découvrir un état nouveau, un mode inexploré. Le mouvement en tant qu'il naît sans cesse, en tant qu'il est sans cesse naissant : *in statu nascendi*.

Quelquefois dans le décours des ateliers de Rena Mirecka, il se passait quelque chose d'assez extraordinaire : à la faveur d'une danse à deux, s'ouvrant au reste du groupe, ou à la faveur d'un début de mélodie, arrivée là un peu par hasard, ou à la faveur d'un objet inattendu, ou d'un événement miraculeux comme un papillon à-demi mortifié par l'hiver, et qui avait surgi, on ne sait comment, dans l'espace de jeu, ouvrant et refermant ses ailes diaphanes, risquant ses pattes grêles sur le plancher de la salle, nous quittions tout à coup l'espace et le temps des exercices, pour entrer dans un autre temps, de découverte, de célébration, d'invention, de création partagée... Ce n'était plus vraiment du théâtre mais autour du papillon égaré c'était comme une danse collective d'émerveillement, une danse non programmée à l'avance, découverte et relancée à chaque instant. Autour de ce cristal - le papillon - le groupe respirait et tremblait au rythme du battement lent et fragile de ses ailes puis l'un de nous s'en affranchissait et proposait tout à coup autre chose : un son, une action, et miraculeusement la dramaturgie spontanée prenait corps. Ce temps nouveau, cet autre temps où nous venions d'entrer par cette porte minuscule était tout à coup un temps vivant, un temps d'infinie présence au présent, dénué de toute intention, dégagé de notre redoutable habitude de saisir, capter, mettre en coupe par le mental, qui est la mort de l'art en processus, ou la mort tout simplement. Ce temps d'ailleurs n'appartenait plus vraiment au théâtre, dans l'acception habituelle du mot, mais par

paradoxe ce qui se passait là, ce qui là nous faisait chanter et danser, avait été rendu possible par le chant, la danse, le théâtre.

A cette époque, dans cette banlieue enneigée de Wroclaw où je louais une chambre, j'ai écrit pour la première fois un texte de prose continue (j'écrivais auparavant des poèmes et des textes de théâtre) Cette prose que j'avais appelée *Archipel* (pensant : *archives/appe*) serait plus tard la matrice de mon second roman, *La Nuit d'obsidienne*. Certes j'étais alors exilé dans un pays étranger, au coeur d'une langue étrangère, et l'exil est toujours propice à l'écriture. Mais je crois aussi qu'il s'est produit dans les ateliers de corps et de voix, quelque chose comme un lâcher-prise qui a déteint sur mon travail d'écriture. On pourrait penser que c'est une « autre histoire », mais je ne crois pas au fond que c'est une « autre histoire ». Toute création exige que nous lâchions prise (tant est forte la prise du mental) et abordions en nous avec courage, avec humilité, avec honnêteté, un *centre vide d'intention*.

A la fin de *la Nuit d'Obsidienne*, au retour de sa nuit, le narrateur écrit : « *Revenu de là, j'étais un corps vide mais avec en moi d'immenses réserves de souffle* ». C'était un peu mon état d'esprit en revenant de Wroclaw. Je revenais dans le monde et j'avais une grande envie de renouveler une expérience bouleversante mais que je ne comprenais pas bien. Il m'a fallu attendre onze ans pour retrouver Rena Mirecka en Sardaigne en 1991. La Pologne entretemps avait été soumise à l'*Etat de Siège*, puis le mur de Berlin était tombé. *Le Teatr laboratorium* s'était dispersé de par le monde, beaucoup dont Grotowski étaient en exil, en Italie, aux Etats-unis, certains étaient morts.

J'ai retrouvé Rena Mirecka avec Ewa Benesz dans les collines de Pedru Siligu puis de l'Annunziata dans le sud de la Sardaigne. A partir de là je suis retourné une à deux fois par an, et jusqu'en 2020 avec Ewa Benesz, participer à ce qu'elles appelaient des *workshops, seminario*... Le terme de para-théâtre était concédé sans insistance, mais les formulations centrales s'avéraient souvent plus vagues ou plus poétisées dans cette langue soeur qu'est l'italien : la rencontre : *incontro*, le travail : *lavoro*.

Au milieu des collines sardes, plantées à l'infini de caroubiers, loin du monde comme il bat, dans une ferme isolée où le silence était fort, comme était pregnante la vie profuse de la nature, le rythme de la journée... le travail que proposait Rena puis plus tard Ewa, était à la fois rigoureux, et tendu vers un moment d'infinie liberté, qui était la rencontre du soir, *incontro*. La rigueur établissait un déroulé immuable de la journée, une progression dans les sept ou dix jours du séminaire. Rigueur de la contemplation rituelle du soleil levant, rigueur de la marche en file indienne dans les collines dénudées, rigueur de la longue séance matinale de yoga, rigueur des exercices vocaux dans l'après-midi chaude, puis au soir : *la rencontre*.

Lieu et temps privilégié auquel prépare la rigueur des propositions qui précèdent. Il y avait une forme de cérémonial pour entrer dans le lieu de la rencontre (dans une grande salle vide au dallage rouge, ou sous un immense caroubier, vieux de plusieurs siècles) puis quelque chose se passait ou ne se passait pas.

Il est difficile de parler de ce qui se passait. Je puis d'abord dire ceci : ce lieu et ce temps étaient comme : sacralisés, je dis : *comme*, avec tout le champ que laisse ce mot, et dont les gens de l'art ou du théâtre mesurent le sens, un sens pour chacun différent, selon le poids qu'il donne à la métaphore du théâtre, au théâtre comme métaphore de la vie. On entrait donc dans ce lieu et ce moment du soir comme dans un lieu et un moment absolument unique, cadastré par un rite d'entrée. Lorsque nous y étions entrés nous étions tenus à une écoute absolue de chacun à chacun : se sentir relié les uns aux autres par un fil invisible avec une convergence vers Rena ou Ewa, laquelle proposait une première accroche, une première impulsion, un départ, au déroulé de la « rencontre ».

Conduite ensuite en roue libre, portée par le rythme des percussions, la danse, quelquefois le chant, présence du motif de *la ronde*, prégnance de la mélodie, alternance de solos et de chœurs, alternance systole-diastole du groupe, qui un temps se referme, un temps s'ouvre, un temps s'unifie, un temps se disperse pour de longs moments chaotiques pendant lesquelles l'action suivante se cherche. Car là est le point essentiel, le cœur des choses, la raison pour laquelle il m'importe de vous partager cette expérience, la surprise aussi, renouvelée souvent - pas toujours - la surprise émerveillée : quand un groupe est relié et comme *porté* par ce cadre étonnant, quelqu'un au cœur du cadre : Rena ou Ewa, il y a une ligne dramaturgique assez sûre qui se construit et se trace, spontanément, comme si chacun dans le groupe sentait avec discernement là où il peut poursuivre opportunément la ligne en intervenant tantôt en solo, tantôt en appui : ce moment où il est juste de se tenir en appui discret, charger l'action mais en retrait, selon un écart juste, et ce moment où rassemblant son courage on va entrer au centre du cercle...

Je crois que des musiciens qui se rencontrent en jam-sessions et improvisent avec leur instrument, connaissent ce moment émerveillé de sentir la musique qui se « fait » ensemble. A un certain moment de l'improvisation la ligne est soudain claire, ce qui vient est là, avec naturel, avec netteté, comme si c'était écrit. Ce n'est pas tant qu'on joue ensemble : *on est joués*. Grotowski parlait de moments de verticalité. Parce que l'unisson, quand les humains subtilement, intimement, se touchent, l'unisson verticalise. Mais Grotowski, il faut le dire, s'est distancié après un temps du para-théâtre, repérant l'écueil de la « soupe émotive ». Vers la fin de sa vie Grotowski s'est concentré sur le processus individuel chez l'acteur en formation, ce qu'il appelait *l'art comme véhicule* (par opposition à *l'art comme représentation*)

Rena Mirecka et Ewa Benesz avaient poursuivi elles dans la voie du para-théâtre en l'inscrivant dans le concret de la nature, ses rythmes et ses forces : comment la nature parle à notre corps, comment notre corps est nature. Ni l'une ni l'autre ne refusaient par ailleurs une certaine poésie de l'introduction, du commentaire, balisant ainsi autant qu'il est possible ces moments du soir, de cérémonie en roue libre, ou de « fête fragile ». *Incontro*.

Ewa, avec laquelle j'ai surtout travaillé ces dernières années, apportait pour ces moments ce que j'appellerais des *objets ou des matières métaphoriques*. Versez sur le dallage d'une grande salle vide deux cent kilos de blé, faites entrer dans la salle un groupe de femmes et d'hommes, réunis pour l'occasion, ils ne se connaissent peut-être pas beaucoup mais ils ont appris à être ensemble, ils partagent le temps et le lieu étrange, ils sont liés aussi entre eux par l'introductrice, la passeuse, Rena, Ewa, ils ont laissé de côté leur bagage mental, ils sont « sensibilisés-corps », ils entrent dans un espace qui est hors balises habituelles : ni du théâtre, si même il flotte encore un relent de théâtre, ni du rite religieux, ni du groupe thérapeutique... Ils sont entrés dans la pièce où le rythme et la danse, le chant, les portent, et où repose cette montagne de blé. La rencontre commence : quel geste vais-je faire quand je m'approche de ce blé, ou plutôt quelle *action physique*, d'autant que je suis entouré par mes compagnons du moment, et chacun, chacune a un aura qui me touche différemment... Quelle impulsion venue du corps : étaler les grains sur le dallage, me coucher front sur le dallage avec les grains qui s'incrusteront dans ma peau, descendre encore, descendre, au fil de *l'action physique*, descendre dans ce qui est comme une terre inhumaine, me recroqueviller, vivre ma mort et au fond vivre ma naissance, partager ce moment avec mes compagnes, mes compagnons, et dans cette dramaturgie que je me découvre, sentir tout un imaginaire qui se déploie, imaginaire opaque et tout à la fois vivant, pulsant, sentir qu'il y a un collectif humain au travail, un *relié*, un « au travail » qui relie, et sentir qu'à cet endroit-là notre humanité est une, sentir que nous sommes frères et sœurs devant le mystère de la mort et de la naissance, sentir qu'un point de vérité est touché. Vérité du théâtre, vérité de l'humain.

Et je me souviendrai toujours de ce vieux comédien de métier qui nous avait à la fois ébloui et fatigué avec les tirades, répliques, et restes de rôles dont il se souvenait, et qui arrivé à un moment de la rencontre s'était écroulé en larmes en disant « toute ma vie j'ai dit le texte des autres, mais quel est au fond mon propre texte ? »

Sur les rivages des mondes infinis les enfants se rencontrent. J'ai gardé un souvenir illuminé de ces étranges et parfois très folles cérémonies de l'Annunziata en Sardaigne. Et je sais que quand nous nous rassemblions en silence, je ne me sentais jamais comme avant une session d'exercices corporels, ou avant une représentation théâtrale, j'avais l'impression d'être au seuil d'un moment de gravité, une gravité joyeuse. Parfois pendant la rencontre le chaos était partout, aucune ligne ne se dégageait de notre tentative commune, il avait trop de mouvements, trop de notes, trop d'efforts, trop de tensions, trop d'émotions trop personnelles... Mais parfois c'était là, cela se passait, et on le sentait à la profondeur du silence après le dernier chant, le tout dernier, l'ultime, celui qui s'était éternisé et s'attardait encore, revenait par vagues mourantes, parce qu'on ne voulait pas partir, et perdre l'instant.

François Emmanuel