

L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme

Marco De Marinis

Number 26, Fall 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041396ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041396ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

De Marinis, M. (1999). L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme. *L'Annuaire théâtral*, (26), 84–102.
<https://doi.org/10.7202/041396ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Marco De Marinis
Université de Bologne

L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme

Le théâtre, du moins le théâtre occidental moderne, possède un caractère foncièrement *interculturel* et *transculturel* : un caractère interculturel parce qu'il naît toujours de la rencontre, de la confrontation de plusieurs cultures, d'identités culturelles différentes, celles de l'auteur, des acteurs, du metteur en scène et du public, et des relations qui s'établissent entre elles ; un caractère transculturel parce qu'il tend à dépasser les données culturelles de départ et que, en tant qu'expérience réelle, authentique, il met en question les identités figées, personnelles ou collectives, il essaie de toucher à un noyau dur, au plus profond de l'individu, un noyau (ou niveau) qui démontre dans la pratique une certaine objectivité, pré- ou postculturelle ou bien, justement, *transculturelle*.

Contrairement à ce que l'on pense habituellement, cet interculturelisme du théâtre, profond, essentiel, est menacé aujourd'hui par les phénomènes contemporains de la mondialisation et de l'uniformisation de la culture. Ce n'est pas par hasard si aujourd'hui les notions de l'interculture et de l'interculturalisme sont tellement répandues, à la mode : cela arrive justement au moment où le théâtre risque de perdre sa dimension interculturelle constitutive. Donc, d'un côté, il y a un interculturelisme de surface, qui va prendre la place de l'interculturalisme

profond ; surtout, de l'autre côté, il y a le discours interculturel qui émerge au théâtre quand son objet est menacé de disparition ; exactement comme cela s'est passé avec l'anthropologie et l'ethnologie, qui se sont définies en tant que disciplines quand leurs objets respectifs étaient en train de disparaître (les cultures « primitives », « folkloriques », etc.).

J'examinerai ici les questions de l'*identité* et de l'*altérité* telles qu'elles se posent au théâtre, et plus exactement telles qu'elles ont été portées à l'attention générale par les maîtres contemporains, les grands metteurs en scène-pédagogues de la lignée des Stanislavski, Grotowski et Barba, autrement dit, par les protagonistes des deux étapes de la réforme théâtrale au xx^e siècle. Je tiens à préciser tout d'abord que je ne parlerai pas des éléments nouveaux, d'avant-garde, exceptionnels et insolites, que les maîtres du théâtre contemporain ont fait surgir en opposition à ceux du théâtre traditionnel, moyen, officiel, etc. Au contraire, mon propos est de montrer comment, à travers leurs recherches, souvent extrêmes, certains artistes-théoriciens sont arrivés, au cours du xx^e siècle, à cerner les aspects essentiels du théâtre.

Le moi et l'autre : la fascination de l'altérité

Il existe un certain nombre d'images (dessins, gravures, peintures¹) des xvii^e et xviii^e siècles qui reprend la scène bien connue de l'arrivée d'une troupe d'acteurs dans une ville, presque toujours sur une place publique, entourée de gens qui la regardent, qui la pointent du doigt. Sont perceptibles l'incertitude, la fatigue, et même le malaise des acteurs qui, toutefois, adoptent déjà les attitudes propres à leurs rôles, et avec une énergie extraordinaire dans leur façon de marcher et de gesticuler ; sont perceptibles également la curiosité, la méfiance, la surprise des spectateurs, dont les postures et les expressions apparaissent par contraste bien ordinaires. On peut dire que tous les ingrédients essentiels de la relation théâtrale sont déjà là, et ils se résument en un seul terme : fascination, qui est fascination de l'Autre, *désir d'altérité*².

Toujours à cette époque, entre la Renaissance et le Baroque, cette fascination se retrouve dans un tout autre type de document : les récits des premiers

1. Je pense à un dessin à la plume conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris (voir Taviani et Schino, 1982 : 45).

2. Je me réfère ici aux études de Francis Affergan et, en particulier, à son ouvrage *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie* (1987).

voyageurs dans le Nouveau Monde. Dans ce cas, la relation primaire entre l'observant et l'observé est renversée : d'observant le natif devient l'observé, l'observant étant l'étranger, le voyageur européen. En dépit de cela, la fascination est faite des mêmes ingrédients (curiosité, méfiance, surprise) et est provoquée par la même cause : la perception de l'Autre, la rencontre avec l'altérité ; encore plus, le désir de l'altérité.

Il est peut-être risqué d'établir des rapports très étroits entre ces deux faits, mais une chose me semble assez sûre : l'époque qui a inventé ou réinventé le théâtre en tant que découverte et fascination de l'altérité, c'est-à-dire la Renaissance italienne, a inventé aussi l'anthropologie moderne en se basant sur des paramètres semblables, à savoir la découverte et l'expérience directe de l'Autre, grâce aux grandes percées géographiques et aux premiers voyages dans les Amériques. Bref, on pourrait avancer qu'à l'origine de l'anthropologie et du théâtre moderne il y a un Moi et un Autre, et la relation des regards qui les relie. Et, dans les deux cas, la direction primaire du regard, et du coup la relation primaire entre l'observant et l'observé, est doublée par une direction qui renverse les rôles et fait de cette relation un véritable chassé-croisé.

Au théâtre, et déjà dans cette ville où arrive la troupe comique, le spectateur représente l'observant primaire, tout en étant l'observé : l'acteur aussi regarde le spectateur, et il le regarde avec ce même mélange de curiosité, de méfiance et de surprise qui est intrinsèquement à la base de toute relation avec l'Autre et de la fascination qui la teinte³.

Dans l'expérience originaire du voyageur européen il n'y a pas seulement le regard du moi sur l'Autre, il y a également le regard, intentionné et signifiant, de l'Autre sur le moi. Il ne s'agit plus de simplement voir des choses, des objets, des situations étranges et exotiques ; il s'agit d'être vu, de saisir un autre voir. Aussi l'Autre est-il un moi qui voit, et qui voit (fait l'expérience de) une altérité radicale (Remotti, 1991 : viii).

Dans le cas du théâtre, cette réciprocité des regards est encore plus forte parce qu'on peut parler d'un *double* désir de l'Autre, ou de l'altérité, qui se

3. On possède, sur ce regard renversé, des témoignages iconographiques : que l'on pense au *topos* figuratif, qui dépasse les frontières de l'Occident, des acteurs qui épient le public à travers le rideau encore baissé. Voir deux exemples du XVIII^e siècle, l'un sur le théâtre français et l'autre sur le kabuki japonais, dans *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur* (Barba et Savarese, 1995 : 261-262).

trouve à l'origine de la réinvention moderne : la fascination du spectateur et son désir de rencontrer et de faire expérience de l'Autre, l'acteur ; mais bien avant, le désir de l'Autre qui pousse les gens à se faire acteurs. Certes, les motivations peuvent être liées, très souvent, dans la réalité (plusieurs ont décidé, et décident, de devenir acteurs après être allés au théâtre). Mais l'important, c'est de comprendre les raisons socio-anthropologiques à la base de la vocation théâtrale (la *Theatralische Sendung* de Goethe) dans l'Europe moderne, et ces raisons renvoient encore une fois au désir de l'altérité.

On a parlé avec raison d'une véritable « fuite dans le théâtre⁴ » qui a intéressé pendant trois siècles (entre le ^{xvi}e et le ^{xviii}e siècles) un grand nombre d'individus, et surtout des jeunes, inquiets, rebelles, insatisfaits de leur condition, désireux de changer de vie, poussés par des besoins d'ordre économique ou d'ordre existentiel⁵. Et il importe peu que cette impulsion à la fuite *dans le* théâtre se trouve souvent redoublée – comme l'observe encore Taviani – par l'impulsion inverse à la fuite *du* théâtre (le cas de Wilhelm Meister est exemplaire sous cet aspect). La diversité des causes qui portent au choix du métier d'acteur dans l'Europe moderne produit par conséquent une hétérogénéité socio-anthropologique marquée à l'intérieur de ces organismes délicats et quelque peu paradoxaux qu'ont été pendant des siècles les troupes théâtrales, des microsociétés qui, en réalité, étaient plutôt des *anti-sociétés*, et ce pour deux raisons : à cause de leur différence socioculturelle par rapport à la société et, surtout, en raison du fait de naître de la rencontre et de la coexistence difficile d'individualités asociales, anarchiques, très différentes les unes des autres⁶.

Miroir de la réalité ou double de la culture

Il faut l'avouer franchement : il n'est pas facile de superposer, voire de faire correspondre cette image archétypique du théâtre en tant que rencontre de l'Autre, fondée sur le désir de l'altérité, avec l'idée du théâtre que nous tous avons encore à l'esprit de quelque manière, bien que tout le ^{xx}e siècle se soit efforcé

4. Voir les études de Ferdinando Taviani, notamment « Nè profano né sacro : prospettiva teatrale » (1990).

5. Non seulement des gens sans ressources exercèrent le métier d'acteur – comme le soutient Diderot dans une page célèbre du *Paradoxe sur le comédien* –, mais aussi des bourgeois insatisfaits ; qu'il suffise de nommer Shakespeare, Molière et Wilhelm Meister.

6. Outre les études de Taviani, il faut lire celles de Claudio Meldolesi dont, en particulier, « La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più » (1984).

de la remettre en question, l'idée du théâtre en tant que « miroir de la réalité », mieux encore, en tant que reconnaissance du même et du déjà connu, identification personnelle et collective, célébration communautaire, etc. ; idée que nous a laissée en héritage le siècle passé (pas vraiment dépassé, de ce point de vue).

Pour accepter le modèle disons anthropologique du théâtre et de la relation théâtrale que je viens de proposer, et donc pour dépasser sérieusement le cliché naturaliste du théâtre en tant que miroir de la réalité (bien que l'expression vienne de Skakespeare, nous le savons), il est nécessaire de mettre à profit la leçon des maîtres contemporains, lesquels – au-delà des différences qui les séparent – ont tous travaillé à un modèle que l'on pourrait appeler (à la manière d'Artaud) du théâtre en tant que *double de la culture*, et donc qui ont tous travaillé pour un théâtre conçu comme un *voyage vers/dans l'Autre*, une découverte, une exploration et une confrontation avec l'altérité, à partir de sa propre altérité, c'est-à-dire de cette « altérité intime ou essentielle » dont parle un « anthropologue du proche » et de la « surmodernité » comme Marc Augé, et qui concerne, entre autres, les différences de culture internes à la personne, à l'individu⁷ (1992 : 23-24).

Ce qui rapproche les maîtres de la scène contemporaine, c'est l'effort de penser et de réaliser un théâtre comme une rencontre de connaissance, comme une expérience interhumaine authentique, une découverte et une transformation de soi, rendue possible par le fait qu'elle n'est pas reconnaissance de l'identique et du déjà connu mais confrontation et exploration de l'altérité, donc de l'inconnu et même de l'obscur, et cela, soit pour l'acteur, soit pour le spectateur. Je m'expliquerai plus loin.

Pour redécouvrir la nature anthropologique du théâtre en tant qu'altérité, ces maîtres ont souvent eu besoin de se dépayser, en voyageant, en s'arrêtant à d'autres cultures, à des théâtres et à des acteurs exotiques, en utilisant la valeur gnoséologique du *détour*. Mais ils ont adopté une attitude très différente de celle des anthropologues : pour les gens de théâtre, l'exotisme n'a pas consisté « dans le fait de rendre compréhensible et positif ce qui est différent mais, au contraire, dans le fait de rendre insolite ce qui est familier⁸ » (Savarese, 1992 : 437).

7. Dans ce paragraphe, je suis les propositions du socioanthropologue italien Piergiorgio Giacchè, qui a élaboré une réflexion très intéressante sur les rapports entre l'anthropologie et le théâtre et auquel reviennent les expressions « miroir de la réalité » et « double de la culture » (1995 : 44 et suiv.).

8. Je traduis.

Autrement dit, « tandis que l'anthropologue réfléchit sur la diversité de l'*autre*, l'homme de théâtre réfléchit surtout sur *sa propre* diversité » (Taviani, 1994 : xxxiii).

Évidemment, il faut se reporter, à cet égard, aux réflexions d'Artaud sur les rapports entre théâtre (« vrai théâtre »), culture et vie, sur la notion de « double » : « [...] si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre » (1979 : 196) ; ce qui revient à dire que le théâtre ne doit pas *imiter* la vie mais la *refaire* (voir 1978c : 215). Ou bien on peut se reporter aux considérations plus récentes de Peter Brook sur cette « troisième culture », ou « culture des liens », dont l'art, et le théâtre en particulier, devrait rendre possible l'avènement, et qui consisterait dans l'effort de dilater notre perception et de nous permettre, tout en restant fidèles à nous-mêmes en profondeur, de laisser tomber les clichés – les masques – de notre identité personnelle et culturelle, en faisant apparaître des vérités nouvelles ou des possibilités inédites ([1987] 1993 : 72-73).

Brook se réfère aux acteurs autant qu'aux spectateurs, peut-être plus aux acteurs (et cela mérite d'être souligné). Barba fait la même chose. D'une part, il parle du « besoin de transformer le théâtre en une situation bien délimitée qui permet d'aller au-delà des rapports et des perceptions qui doivent caractériser la vie de tous les jours ». Il pense le théâtre comme une « situation pour toucher à un état divers d'expérience⁹ » ([1979] 1996 : 185). D'autre part, il insiste sur la relation théâtrale comme une rencontre, une confrontation avec l'altérité, et sur la nécessité de distinguer entre public et spectateur :

bien que certaines et même de nombreuses réactions puissent être unanimes et communes (il s'agit des réactions du public), la communion est impossible. Des relations intenses peuvent s'établir, mais elles sont fondées sur l'étrangeté réciproque. Cette étrangeté n'est pas seulement une source de difficultés ; elle peut être exploitée comme une source précieuse d'énergie théâtrale¹⁰ ([1988] 1996a : 240-241).

Après Artaud, il y a eu un autre maître, disparu tout récemment, qui a approfondi sans cesse cette perspective, en en faisant l'orientation et le but de son

9. Je traduis.

10. Je traduis. Dans un autre texte bien connu, Barba affirme que le théâtre est « une relation qui n'établit pas une union, ne crée pas une communion mais ritualise l'étrangeté réciproque et le déchirement du corps social » ([1988] 1996b : 251).

travail pratique, pendant quarante ans : Jerzy Grotowski. Par le biais des quatre phases principales de sa recherche, le maître polonais a effectué l'exploration du champ des arts de la performance et de ses différents niveaux et en est arrivé à des découvertes successives, qui n'ont rien de contradictoire mais qui, au contraire, valent comme des définitions partiales et pourtant radicales du Théâtre, ayant l'avantage de saisir les traits distinctifs de cette pratique ou, si l'on préfère, les traits constitutifs de sa différence. En disant cela, j'abonde dans le sens de Piergiorgio Giacchè, qui a consacré des pages très intéressantes à un bilan de l'expérience de Grotowski dans le cadre de cette réflexion sur les rapports entre anthropologie et théâtre que je viens de mentionner (voir note 7). Giacchè ramène à trois les caractéristiques fondamentales découvertes par Grotowski : 1. la pauvreté du théâtre ; 2. le paradoxe de Grotowski ; 3. l'art comme véhicule :

Ces affirmations consistent dans la découverte que le théâtre, dans ses termes minimaux ou « pauvres », peut être réduit à une relation entre l'acteur et le spectateur, qu'au théâtre peut être pratiquée et est souhaitable une expression authentique par opposition au jeu des rôles sociaux quotidiens, et que l'art théâtral n'est pas seulement l'art de la représentation, mais aussi l'art comme véhicule de connaissance, dans ce sens qu'il constitue une discipline du faire équivalant au connaître ; plus encore, dans ce sens qu'il n'y a que ce que l'homme réalise « avec » et « dans » son propre corps qui peut correspondre à une forme authentique de connaissance¹¹ (Giacchè, 1995 : 57).

Il est intéressant de constater que ces définitions ne sont pas extrêmes, propres seulement à une vision théâtrale très particulière ; au contraire, elles sont englobantes : autrement dit, « ces définitions réunissent et exaspèrent une "différence" du théâtre qui n'est pas du tout exclusive de certains choix esthétiques ou politico-culturels » ; grâce à elles, « la différence du théâtre se dévoile enfin en tant que donnée objective¹² » (p. 57-58).

Le travail de l'acteur sur lui-même et le théâtre comme signe efficace

La démarche de Grotowski, et sa façon d'explorer le champ théâtral en profondeur et jusqu'à ses limites, s'avère très utile pour approfondir, d'une manière à

11. Je traduis.

12. Je traduis.

la fois concrète, technique, et non réductrice, la question de l'altérité, de la rencontre/confrontation avec l'Autre, que je viens de proposer en guise d'aspect essentiel de l'expérience théâtrale dans la modernité (mais on pourrait dire que, de ce point de vue aussi, la modernité ne fait rien d'autre que reprendre et reformuler quelque chose de beaucoup plus ancien, même originaire : fort probablement, dans les théâtres anciens, grec, classique, médiéval, etc., le théâtre était essentiellement l'expérience de l'altérité par la rencontre et la confrontation). En effet, le risque, dans ce type de discours, est toujours celui d'une imprécision, d'une approximation, qui peut créer une impression de mysticisme, d'ineffable, d'irrationnel, etc. Évidemment, il existe une différence énorme entre parler de ce genre de choses et y travailler. Dans ce dernier cas, les mots acquièrent une crédibilité majeure. C'est justement ce qui s'est produit pour Grotowski et pour d'autres grands maîtres de la scène contemporaine.

L'homme de théâtre polonais a toujours insisté sur la nécessité d'éviter le spontanéisme et le dilettantisme, sur l'importance de la compétence technique – dans le travail théâtral, même au sens le plus large du terme, par exemple dans « l'art comme véhicule », sur quoi je reviendrai. Par exemple, dans le texte « Tu es le fils de quelqu'un¹³ », Grotowski affirme : « Pour travailler l'improvisation il faut une sacrée compétence. Ce n'est pas la bonne volonté qui va sauver le travail, mais c'est la maîtrise. [...] Le cœur sans la maîtrise, c'est de la merde » (1989 : 16). Et dans une entrevue qu'il donnait à propos de Gurdjieff, il affirme : « On ne peut pas travailler sur soi-même en dehors d'un cadre structuré, d'une partition de ce que l'on fait. [...] Si l'on n'a pas une structure, tout se dissout, devient une soupe¹⁴ » (1994 : 102).

Et, pourtant, personne n'a autant insisté que lui sur la nécessité de dépasser la donnée technique, le niveau de la compétence technique et de la précision, pour accéder à une nouvelle spontanéité, authentique, dans laquelle organicité et précision sont étroitement mêlées en une synthèse inextricable. Pour un tel but, l'acteur ou le *performer* a besoin de ce que Grotowski appelle une « compétence de soi-même » ou une « compétence humaine » : « Quand tu as le non-dilettantisme, alors c'est le problème de toi – d'homme – qui s'ouvre. [...] C'est ça la question qui va se poser après celle du non-dilettantisme : "Êtes-vous homme ?" » (1989 : 25).

13. Il s'agit du titre d'une conférence prononcée à Florence, en 1985, et publiée ensuite dans plusieurs revues.

14. De son côté, Peter Brook, en parlant des recherches du maître polonais sur « l'art comme véhicule », constatait : « il n'existe rien de pire que le besoin de l'au-delà pris dans une manière vague ou générique » (Brook, 1988 : 258 ; je traduis).

Une manière possible et utile d'approfondir la question du théâtre comme une rencontre, une confrontation avec l'altérité, soit pour l'acteur soit pour le spectateur, c'est peut-être de l'aborder – dans la lignée de Grotowski – à travers deux notions centrales pour la recherche théâtrale au xx^e siècle : le *travail sur soi-même* et le *signe efficace*. Il s'agit d'ailleurs de notions doublement reliées entre elles : en premier lieu, lorsqu'il s'agit d'efficacité *sur le spectateur*, le signe efficace au théâtre trouve dans le travail de l'acteur sur lui-même une des conditions impossibles à éliminer ; deuxièmement, lorsqu'il s'agit d'efficacité *sur celui qui agit*, sur l'acteur-*performer*, le signe efficace représente un aspect et un effet du travail sur soi-même. Pour l'acteur, l'altérité du théâtre, avant d'être constituée par la rencontre avec le spectateur, se définit justement par l'ensemble des processus que le spectacle cache et sous-tend : l'entraînement, les répétitions, les improvisations, etc.

Si expérience de l'altérité signifie expérience de connaissance, transformation, découverte, dilatation de la perception et de la conscience, alors tout le processus peut être légitimement résumé, en ce qui concerne l'acteur, par le concept stanislavskien de « travail sur soi-même » : un travail éminemment technique, qui consiste, pour l'acteur, dans l'acquisition d'une deuxième nature, c'est-à-dire des principes d'une présence scénique, artificielle, extraquotidienne, les seuls capables de restaurer l'organicité et la spontanéité, et donc la crédibilité et l'efficacité, dans le comportement de l'individu en situation de représentation, « la situation mortifère qui se génère chaque fois qu'un être humain vit exposé¹⁵ », comme l'a défini Taviani (1995a : 73).

Le travail de l'acteur avant tout, et surtout, comme un *travail sur soi-même*, cela représente – on le sait – une des grandes idées proposées et mises en pratique dans le théâtre du xx^e siècle, à partir de Stanislavski – mais aussi, il convient de le rappeler, sur la base de suggestions externes de poids : par exemple, celles qui viennent de recherches de type ésotérique ou, en tout cas, de type spirituel, développées par des maîtres comme Rudolf Steiner, le père de l'eurythmie, et Georges Ivanovitch Gurdjieff, le fondateur de l'Institut pour le développement harmonieux de l'homme, à Paris, recherches qui – et ce n'est pas par hasard – partent toutes du corps et du mouvement¹⁶.

15. Je traduis.

16. Je renvoie pour ce qui suit à mon article « Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento » (1997).

Quel a été l'enseignement fondamental des maîtres de la scène contemporaine à propos du travail de l'acteur sur lui-même ? Ils ont montré qu'il s'agit d'un travail éminemment technique, mais qui pourtant concerne l'acteur en tant qu'« être humain total » (Steiner) : corps, esprit et âme, extérieur et intérieur, expression et sentiment. Il s'agit donc d'un travail qui, d'un côté, implique des *présupposés* éthiques importants (patience, don de soi, discipline) et qui, surtout, de l'autre côté, devrait produire – si on le poursuit correctement – des effets, des *retentissements* éthiques, spirituels, importants en ce qui a trait à la « récupération de la conscience », pour citer Moshe Feldenkrais, ou bien au « rappel de soi » et au « réveil », pour reprendre les mots de Gurdjieff.

Le théâtre du ^{xx}e siècle est là à démontrer la possibilité presque privilégiée, pour l'acteur, de surmonter la pure et simple dimension technique et de dépasser les buts artistico-spectaculaires de départ, en transformant les techniques actérielles en des *voies* de recherche spirituelle, d'expérience de connaissance, de *gnosis*. Le travail sur lui-même met l'acteur-*performer* en état de produire des actions crédibles et efficaces dans la mesure où elles sont organiques, à savoir réelles et conscientes, c'est-à-dire volontaires : ce qui signifie des actions créées à partir du dépassement des *automatismes* qui conditionnent le comportement habituel (quotidien) de tous, de sorte que, en plus d'agir librement (consciemment, volontairement), d'être des acteurs, nous sommes des *agis* (voir Daumal, [1938] 1952 : 109-110). Cela revient à dire qu'il faut considérer l'acteur-*performer* avant tout comme un « homme d'action » (encore Grotowski) qui, en maîtrisant son comportement scénique, devient capable de produire des *signes efficaces*.

L'efficacité au théâtre constitue une réalité à deux faces : celle se rapportant à l'acteur, le producteur de l'action, et celle se rapportant au spectateur, au destinataire (secondaire ?) de cette action. Et c'est au spectateur, duquel mon intervention est partie en somme, que je désire revenir. Nous avons vu que le théâtre peut se définir comme la rencontre avec l'Autre, expérience de l'altérité avant tout parce qu'il consiste dans la rencontre, la confrontation d'acteurs et de spectateurs. Si l'on cherche à préciser en quoi consiste cette expérience de l'altérité pour le spectateur – et non pour le public : rappelons-nous la distinction posée par Barba –, et si l'on cherche à le faire d'après les acquisitions de la recherche théâtrale au ^{xx}e siècle, on pourrait dire que l'altérité théâtrale, pour le spectateur, réside dans le fait d'être *l'expérience d'une expérience* (celle de l'acteur, évidemment), une expérience amorcée par un processus d'*induction* (dans le sens du phénomène électrique), qui pourrait être mieux décrit à partir de notions comme celle de *métakinésique* ou de *kinesthésie*.

Lorsqu'on examine comment les maîtres ont abordé la question de l'efficacité au théâtre, ce qui frappe à première vue, c'est le fait que presque tous, bien que beaucoup d'entre eux ne dédaignent pas influencer le spectateur dans son idéologie et le manipuler intellectuellement, individuent un objet de base, une cible primaire de l'action scénique dans la perception et la sensibilité du spectateur, dans son système nerveux : pour eux, c'est à ce niveau qu'il faut commencer à le « travailler » (selon l'expression de Meyerhold) ; sans efficacité sur ce plan, la relation théâtrale n'a aucune chance de fonctionner sur les autres plans. De ce point de vue, le théoricien qui a le mieux élaboré cette vision de l'efficacité au théâtre reste sans aucun doute Artaud, surtout dans *Le théâtre et son double*, mais aussi dans les conférences et les articles mexicains de 1936, intitulés *Messages révolutionnaires*. Artaud croyait que l'action efficace de l'acteur et celle de la scène oscillent entre deux modalités différentes : le contact, les techniques de la manipulation organique, et l'effet psychophysique à distance, lié au pouvoir des images scéniques et, plus globalement, de tous les « moyens de spectacle ». Lisons l'essai « En finir avec les chefs-d'œuvre » :

Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme. [...] Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long ; eh bien, je propose d'en agir avec les spectateurs comme avec des serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions. [...] Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures (1978b : 79-80).

Mais cette idée de faire rentrer la métaphysique dans les esprits par la peau, comme Artaud le dit merveilleusement dans le manifeste du Théâtre de la Cruauté (1978a : 95) existait déjà avant lui et on avait même déjà tenté de la réaliser. Je fais référence à une véritable tradition qui parcourt le théâtre du ^{xx}e siècle à la recherche de l'efficacité scénique, de l'action efficace sur scène. Il s'agit d'une tradition qui se développe à partir d'un certain nombre de notions clés (synesthésie, effet kinesthésique et art objectif), notions sous-tendues par une véritable science secrète ou savoir silencieux (*tacit knowledge*) des effets. La

préhistoire de cette tradition se situe peut-être dans les expérimentations symbolistes, en France, sur les synesthésies, tandis que le début remonte aux énonciations et aux propositions théâtrales des futuristes italiens, qui ont été sûrement parmi les premiers à déplacer la problématique théâtrale du plan de la représentation de l'action à celui de l'action directe sur le spectateur (Taviani, 1995a : 46).

Il me faut mentionner un artiste-théoricien interdisciplinaire comme le peintre russe Wassilij Kandinskij qui part de la théorisation wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*, et surtout des expériences symbolistes sur les correspondances intersensorielles, pour arriver avec *Le son jaune* (en 1909), et surtout avec l'essai théorique *Sur la composition scénique* (de 1912), à l'idée de l'existence – à certaines conditions, bien sûr – d'une correspondance objective, mieux, d'une espèce d'induction automatique, entre les vibrations psychiques de l'artiste et les vibrations psychiques du récepteur.

Mais il ne fait aucun doute que les deux artistes-théoriciens qui ont contribué le plus à cette époque au développement de la problématique de l'action efficace au théâtre sont Meyerhold et Eisenstein, Russes eux aussi. Je voudrais m'arrêter un moment sur le deuxième, car si les contributions de Meyerhold sont assez connues, l'apport d'Eisenstein au théâtre reste encore sous-estimé, en dépit de l'originalité et de l'impact des concepts qu'il propose entre 1921 et 1924, en plus de ses créations (surtout les trois spectacles : *Le Mexicain*, *Le sage*, *Masques antigaz*). Je pense évidemment aux deux textes théoriques écrits en 1923 (le deuxième avec la collaboration de Sergeï Trétiakov) : *Le montage des attractions* et *Le mouvement expressif*¹⁷. Eisenstein part lui aussi, avec le concept d'« attraction », de la révision, d'après le futurisme, des expérimentations synesthésiques du symbolisme, en proposant « un théâtre dont la tâche formelle consiste dans l'agir efficacement sur le spectateur avec tous les moyens à la disposition de la technique¹⁸ » (texte de 1922) (Calvarese, 1998 : 250). Dans le deuxième manifeste, il se concentre sur l'action de l'acteur et sur l'efficacité kinesthésique sur les spectateurs que peuvent acquérir ses mouvements s'ils sont expressifs. Pour Eisenstein sont expressifs, c'est-à-dire organiques et donc efficaces, les mouvements (au sens large du terme : voix et énonciations verbales comprises) que

17. Il s'agit de textes qui sont parus plusieurs fois en italien (parmi plusieurs autres langues). J'utilise « Il montaggio delle attrazioni » (Eisenstein, 1986 : 219-225) et *Il movimento espressivo* (Eisenstein, 1998 : 195-218). Pour les expérimentations et les théorisations théâtrales d'Eisenstein, voir Ruffini (1994 : 98-109).

18. Je traduis.

l'acteur exécute avec tout son corps et qui – indépendamment de la part anatomique directement sollicitée – trouvent leur origine dans le centre de gravité (ici Eisenstein utilise les deux principes de l'*Ausdrucksgymnastik* de Rudolf Bode : le principe de totalité et le principe du centre de gravité).

Les mouvements expressifs ont – selon Eisenstein – une double capacité : susciter chez celui qui les exécute – « sur la base du principe de l'unité organique » – « un certain état d'âme émotif élémentaire » ; « provoquer chez le spectateur une réponse déterminée, créer une émotion (la qualité d'attraction des mouvements)¹⁹ » (Eisenstein, 1998 : 208-209). Cette réponse du spectateur équivaudra à l'état d'âme éprouvé par l'acteur et qui se transmettra au spectateur par induction, grâce à ce mécanisme que Eisenstein appelle « caractère contagieux de la mimique », et auquel on a donné le nom scientifique de kinesthésie : l'ensemble des effets, des réactions déterminées par la sensation/perception du mouvement (effets et réactions – il faut l'ajouter – que la science tend désormais à expliquer surtout sur la base d'habiletés innées, génétiquement déterminées – Pradier, 1994 : 27).

Il est intéressant d'observer comment, à partir du même éventail d'influences scientifiques pluridisciplinaires, et surtout à la suite d'un travail pratique bien plus long, Meyerhold, qui a été le père spirituel d'Eisenstein, avec la biomécanique, et Stanislavski, avec sa « méthode des actions physiques », arrivent aux mêmes conclusions à propos d'efficacité, d'induction et de kinesthésie²⁰.

À sa façon, Grotowski se situe dans cette tradition. Son exploration du champ des *performing arts* (de « l'art comme présentation » au « parathéâtre », du « théâtre des sources » à « l'art comme véhicule ») représente aussi la manière dont l'homme de théâtre polonais a poursuivi et développé le travail de son seul véritable maître, Stanislavski, interrompu par la mort : je pense au travail sur les actions physiques, qui a toujours été aussi un travail sur l'action scénique efficace.

En effet, c'est l'approfondissement et la radicalisation de cette recherche sur l'action efficace qui a amené Grotowski à dépasser assez tôt le spectacle et la représentation. À partir de la deuxième moitié des années soixante-dix, la

19. Je traduis.

20. Voir ce que dit Artaud dans une de ses conférences mexicaines, *La fausse supériorité des élites* : « [...] l'idée psychologique fondamentale du théâtre est celle-ci : un geste que l'on voit et que l'esprit reconstruit en images a autant de valeur qu'un geste que l'on fait » (1980 : 223).

recherche du théoricien du théâtre pauvre est devenue une enquête sur les fondements des arts de la performance, sur leurs bases pré- ou transculturelles, à la découverte (ou, mieux, peut-être, à la redécouverte) des principes d'une *dramaturgie objective* (la méthode développée à l'Université d'Irvine aux États-Unis, dans la première moitié des années quatre-vingt s'appelait Objective Drama, en hommage à Gurdjieff et aussi à Julius Osterwa – Wolford et Schechner, 1997 : 281 et suiv.). Les buts et les fins de cette dramaturgie dépassaient désormais l'ordre artistico-spectaculaire au sens strict, en touchant en premier lieu celui qui agit, qui fait, l'agissant (*performer* ou *doer*, en anglais) et non plus celui qui assiste, qui regarde, le spectateur.

Selon les termes proposés par mon article, on pourrait dire que, à partir d'un certain moment, Grotowski se concentre presque exclusivement sur l'expérience de l'altérité qui se rapporte à l'acteur, à l'« homme d'action »²¹. En effet, la dernière phase de son travail, « l'art comme véhicule », représente elle aussi une étape ultérieure de cette recherche sur l'action efficace, de cette élaboration d'une dramaturgie objective des effets, retournée – à l'instar d'un boomerang – vers celui qui l'exerce, vers l'acteur-*performer*, et par ce fait transformée dans l'instrument (organon, yantra) d'un travail sur soi-même, dont la finalité primaire n'est plus l'art du théâtre mais l'art *de la vie*, l'art *de vivre*.

Avec la dramaturgie objective, et encore plus avec « l'art comme véhicule », il s'agit, pour Grotowski, d'explorer les voies qui, à travers le travail sur soi-même, peuvent porter l'individu (chaque individu disponible, et pas seulement l'acteur de théâtre) à récupérer la plénitude et l'intensité (mais aussi la précision et l'artificialité rythmique) propres au processus organique, à ce niveau profond et oublié du théâtre qu'il appelle « rituel »²². Toutefois, dans « l'art comme véhicule », il y a aussi – au contraire des phases précédentes – une récupération de certains éléments de l'artisanat théâtral, à commencer par le travail technique et créatif de composition relatif aux différentes versions d'*Action*, véritable partition spectaculaire. L'absence de fins artistiques ou de spectacle ne signifie plus, nécessairement, l'absence d'une œuvre, d'un *opus*, et des contraintes techniques indispensables pour sa mise au point. La véritable différence par rapport à « l'art

21. Pour ce qui suit, voir « Il Performer » (Grotowski, 1988) et *Dalla compagnia teatrale a l'arte come veicolo* (Grotowski, 1993). Il s'agit de textes disponibles en plusieurs langues.

22. Par « rituel » Grotowski entend toute expérience « forte », « haute », dans laquelle la corporéité de celui qui agit, l'agissant, est convoquée d'une manière totale et s'exprime rythmiquement, articulant le flux de la vie selon des formes visuelles et vocales.

comme présentation », la première et célèbre étape de l'itinéraire de Grotowski, réside dans les finalités de « l'art comme véhicule » et, par conséquent, dans les modalités de son processus créatif, à savoir dans l'absence du spectateur de son horizon : « Entre les autres, la différence réside dans le montage. Dans le spectacle, le siège du montage est dans le spectateur ; dans l'art comme véhicule, le siège du montage est dans les *agissants*, dans les artistes qui agissent » (Grotowski, 1993 : 130).

Mais, là aussi, il faut ajouter tout de suite une précision : le fait que, dans « l'art comme véhicule », l'*opus* n'est pas pensé pour un spectateur et en fonction de lui, et de l'efficacité qu'il devra exercer sur lui, n'exclut absolument pas que cette efficacité puisse se produire s'il lui arrive d'être montré (et en effet plusieurs centaines, peut-être quelques milliers de personnes ont pu voir au moins l'une des différentes versions d'*Action* pendant douze à treize ans). Comment explique-t-on cela ? Le mécanisme évoqué à ce propos est encore une fois celui de l'induction, qui fonctionne soit du *performer* au *performer*, soit du *performer* au spectateur. On se rappelle que par « induction » il faut entendre la capacité qu'un processus organique bien préparé et bien conduit possède d'en stimuler un autre analogue, par voie kinesthésique, chez celui qui regarde ou, à tout le moins, de stimuler en lui une réponse psychophysique déterminée.

Quant au processus organique dans « l'art comme véhicule », il vise essentiellement l'élaboration d'actions physiques (*acting score*, ou bien partition externe ou horizontale) qui impliquent totalement l'organisme du *performer* (corps-esprit) et, de ce fait, sont capables de produire en lui des résonances, appelées *inner action*, ou bien partition interne ou verticale. À leur tour, ces résonances appelées *inner action* (tel que l'explique Thomas Richards, le principal collaborateur de Grotowski, au Workcenter de Pontedera, dès 1986²³) consistent fondamentalement dans le fait d'expérimenter des transformations d'énergie, c'est-à-dire des qualités différentes d'énergie. Comme le précise Richards, le travail sur la transformation de l'énergie n'a rien à voir avec les phénomènes de la transe et de la possession, avec la personnification religieuse de forces (candomblé, vaudou), ou, si c'est le cas, on ne le fait pas consciemment.

Le point de départ, l'amorce du processus organique du *performer* dans « l'art comme véhicule » réside en prévalence dans les chants vibratoires tradi-

23. Voir *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (1993) et, surtout, *The Edge-Point of Performance* (1997 : 44) (cette entrevue a été partiellement reproduite dans Wolford et Schechner, 1997 : 430-457).

tionnels (surtout ceux de l'aire afro-caraïbe) parce qu'ils sont des « chants-corps » (Grotowski, 1993 : 134), c'est-à-dire des chants qui viennent chantés avec le corps entier, avec toute la personne, dans une fusion totale du corps et de l'esprit. Dans ce type de chants, chanter et danser, agir par le corps et agir par la voix, deviennent une seule chose. On danse le chant et on chante la danse²⁴.

*
* *
*

J'ai commencé cet article en insistant sur le fait que le théâtre (du moins le théâtre moderne en Occident) représente un phénomène intrinsèquement interculturel car, en tant que rencontre avec l'Autre, la relation entre l'acteur et le spectateur est toujours interculturelle. Je voudrais conclure en esquisant une perspective complémentaire, qui peut être définie brièvement par les concepts de *transculturalité* et d'*identité professionnelle*.

Tandis que la perspective interculturelle souligne les différences en les confrontant, en en faisant des mélanges et des hybridations, la perspective transculturelle s'oriente plutôt vers « les principes qui reviennent » (pour reprendre les termes de Barba dans *Le canoë de papier* – 1993 : 27 et suiv.), ces concordances et correspondances entre les procédés de théâtres différents qui permettent de donner une consistance à l'idée qui existe, pour ceux qui font le théâtre, et en premier lieu pour les acteurs, une identité professionnelle, c'est-à-dire quelque chose qui peut unir au-delà de différences socioculturelles même profondes. Et si j'ai dit de la perspective transculturelle qu'elle est *complémentaire* à la perspective interculturelle, c'est parce qu'elle ne contredit pas le modèle théorique du théâtre en tant que relation ou confrontation avec l'altérité, que j'ai proposée justement sur la base d'une vision du phénomène théâtral comme étant intrinsèquement interculturel. En effet, tout au long du xx^e siècle, on peut constater que la préoccupation à faire de nouveau du théâtre (comme aux origines, comme dans l'Antiquité classique ou au Moyen Âge) un moment d'expérience vécue authentique (*Erlebnis*), un moment de connaissance et de transformation (soit pour l'acteur, soit pour le spectateur), à partir du travail sur l'action scénique efficace, a poussé les artistes-théoriciens à aller tellement en profondeur dans les bases techniques de leur métier qu'ils ont réussi souvent à atteindre une sorte de noyau biologique objectif qui semble précéder les différences culturelles et

24. Voir les très belles pages que Grotowski (1993 : 133-135) a écrites à ce sujet. Pour des précisions sur le processus du *performer* à partir des chants vibratoires, il faut se reporter à Richards (1997 : 38-41 en particulier).

esthétiques, ou qui y demeure relativement indifférent, et qui finit par rassembler les gens de théâtre sous une même identité professionnelle. Il s'agit, ici, de la conviction de Grotowski et de Barba :

Tout artisan appartient à la culture de son temps mais aussi à celle de son activité artisanale. Il y a une identité culturelle et une identité professionnelle. C'est pourquoi il peut reconnaître comme ses « compatriotes » les artisans qui dans divers pays exercent le même métier que lui. [...] La profession est elle aussi un pays auquel nous appartenons, patrie élective, sans frontières géographiques. [...] Il n'est donc [pas] étrange que les acteurs se rencontrent à l'intérieur des frontières communes de leur profession. Il est plutôt étrange que cela semble étrange (Barba, 1993 : 74-75).

Marco De Marinis est professeur d'histoire du théâtre et de sémiologie du spectacle à l'Université de Bologne. Il fait partie du comité de rédaction de la revue Versus, dirigée par Umberto Eco, et de l'équipe scientifique de l'International School of Theatre Anthropology, dirigée par Eugenio Barba. Il vient de fonder la revue Culture Teatralli. Il a publié notamment El Nuevo Teatro (1947-1970) (Paidós, 1988), The Semiotics of Performance (Indiana University Press, 1992), Comprender el teatro. Lineamentos de una nueva teatrologia (Galerna, 1997), Dramaturgia dell'attore (I Quaderni del Battello Ebbro, 1997) et La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (I Quaderni del Battello Ebbro, 1999).

Bibliographie

- AFFERGAN, Francis (1987), *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ARTAUD, Antonin (1978a), « Le Théâtre de la Cruauté (premier manifeste) », dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV.
- ARTAUD, Antonin (1978b), « En finir avec les chefs-d'œuvre », dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV.
- ARTAUD, Antonin (1978c), « Dossier du Théâtre et son double », dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. IV.
- ARTAUD, Antonin (1979), lettre à Jean Paulhan du 25 janvier 1936, dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. V.
- ARTAUD, Antonin (1980), *La fausse supériorité des élites*, dans Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. VIII.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARBA, Eugenio ([1979] 1996), « Teatro-cultura », dans Eugenio BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- BARBA, Eugenio ([1988] 1996a), « Quella parte di noi che vive in esilio », dans Eugenio BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- BARBA, Eugenio ([1988] 1996b), « Théâtre Eurasien », dans Eugenio BARBA, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- BARBA, Eugenio (1993), *Le canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Lectoure, Bouffonneries.
- BARBA, Eugenio (1996), *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- BARBA, Eugenio, et Nicola SAVARESE (1995), *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*, Lectoure, Bouffonneries.
- BROOK, Peter (1988), « Grotowski, l'arte come veicolo », *Teatro e Storia*, n° 5.
- BROOK, Peter ([1987] 1993), « La culture des liens », dans Patrice PAVIS (dir.) *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, Saint-Cyr L'École, Prépublications du petit bricoleur de Paris, Robert.
- CALVARESE, Ornella (1988), « Postfazione. Il teatro del corpo estatico », dans Sergei M. EISENSTEIN, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Venezia, Marsilio.
- DAUMAL, René ([1938] 1952), *La grande beuverie*, Paris, Gallimard.
- DE MARINIS, Marco (1997), « Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche dentro e fuori del teatro nel Novecento », *Teatro e Storia*, n° 19.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1986), « Il montaggio delle attrazioni », dans Pietro MONTANI (dir.), *Opere scelte di Ejzenštejn*, Venezia, Marsilio.

- EISENSTEIN, Sergeï M. (1998), *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Venezia, Marsilio.
- GIACCHE', Piergiorgio (1995), « Una equazione fra antropologia e teatro », *Teatro e Storia*, n° 17.
- GROTOWSKI, Jerzy (1988), « Il Performer », *Teatro e Storia*, n° 4, p. 165-169.
- GROTOWSKI, Jerzy (1989), « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, n° 726.
- GROTOWSKI, Jerzy (1993), « Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo », dans Thomas RICHARDS, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri.
- GROTOWSKI, Jerzy (1994), « C'était une sorte de volcan », dans Bruno DE PANAFIEU (dir.), *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MELDOLESI, Claudio (1984), « La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più », *Inchiesta*, vol. XIV, n° 63-64.
- PAVIS, Patrice (dir.) (1993), *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, Saint-Cyr L'École, Prépublications du petit bricoleur de Paris, Robert.
- PRADIER, Jean-Marie (1994), « Le public et son corps. Éloge des sens », *Théâtre/Public*, n° 120.
- REMOTTI, Francesco (1991), « Introduzione », dans Francis AFFERGAN, *Esotismo e alterità: saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano, Mursia.
- RICHARDS, Thomas (1993), *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri.
- RICHARDS, Thomas (1997), *The Edge-Point of Performance*, Pontedera, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski.
- RUFFINI, Franco (1994), *Teatro e boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- SAVARESE, Nicola (1992), *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza.
- TAVIANI, Ferdinando (1990), « Né profano né sacro: prospettive teatrali », dans S. BOESCH GAJANO et L. SCARAFFIA (dir.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino, Rosenberg et Sellier.
- TAVIANI, Ferdinando (1994), « Duci cenni famosi oltre la fiamma », dans Monique BORIE (dir.), *A. Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- TAVIANI, Ferdinando (1995a), « Il mio passo, la mia lucidità », *Teatro e Storia*, n° 17.
- TAVIANI, Ferdinando (1995b), *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- TAVIANI, Ferdinando, et Mirella SCHINO (1982), *Il Segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI^e, XVII^e, XVIII^e secolo*, Firenze, La Casa Usher.
- WOLFORD, Lisa, et Richard SCHECHNER (dir.) (1997), *The Grotowski Sourcebook*, London/New York, Routledge.