

Déméter

ISSN : 1638-556X

Publisher : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

Du Théâtre à la performance (et retour) – Grotowski, Schechner et les *performance studies* : étude d'une influence mutuelle

*From Theatre to Performance (and Back) – Grotowski, Schechner, and
Performance Studies: a Study of Mutual Influence*

Samuel Lhuillery

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2331>

DOI : 10.54563/demeter.2331

Electronic reference

Samuel Lhuillery, « Du Théâtre à la performance (et retour) – Grotowski,
Schechner et les *performance studies* : étude d'une influence mutuelle », *Déméter*
[Online], 14 | Hiver | 2025, Online since 01 janvier 2026, connection on 01 février
2026. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2331>

Copyright

CC-BY-NC

Du Théâtre à la performance (et retour) – Grotowski, Schechner et les *performance studies* : étude d'une influence mutuelle

From Theatre to Performance (and Back) – Grotowski, Schechner, and Performance Studies: a Study of Mutual Influence

Samuel Lhuillery

OUTLINE

Entre théâtre et performance : cartographie d'une rencontre fondatrice
Un théâtre pour penser la performance : Grotowski au prisme de Schechner
Sortir du théâtre ? Grotowski, l'« Art comme véhicule » et l'irréductible théâtralité

TEXT

Entre théâtre et performance : cartographie d'une rencontre fondatrice

- 1 En 1969, lorsque le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski arriva aux États-Unis lors d'une tournée triomphale à New York, son travail fascina immédiatement toute une génération de jeunes artistes en quête de nouvelles formes scéniques et d'un renouveau de la pratique théâtrale. À leurs yeux, les spectacles présentés par le Théâtre Laboratoire de Wrocław – *Akropolis*¹, *Le Prince constant*² et *Apocalypsis cum figuris*³ – proposaient une nouvelle conception du théâtre : un théâtre épuré, profondément physique, débarrassé du décorum spectaculaire et tendu vers une efficacité presque rituelle. Pour Richard Schechner, alors jeune directeur de *The Drama Review* et futur théoricien majeur des *performance studies*, Grotowski apparut ainsi comme la figure exemplaire d'une possible refondation du geste théâtral.

- 2 Cet enthousiasme ne fut pas sans conséquences. Loin de se limiter à une simple réception passive, Schechner entreprit une véritable relecture du travail de Grotowski, en l'inscrivant au cœur de ses propres recherches sur le « théâtre environnemental⁴ » et la participation active du spectateur. Ce processus d'appropriation du travail de Grotowski par Richard Schechner participa de manière non négligeable à la constitution des *performance studies* comme champ disciplinaire naissant, ainsi qu'à la reconnaissance de Schechner comme l'un des chefs de file de ce nouveau champ. En retour, Grotowski, confronté aux mutations du paysage artistique et intellectuel étasunien, fut progressivement amené à adapter certains aspects de son vocabulaire et de ses méthodes : l'adoption du terme de « Performer », puis l'élaboration du concept de « doer » dans les dernières étapes de son travail, témoignent en effet d'une véritable influence réciproque, moins souvent soulignée que celle exercée par Grotowski sur ses interlocuteurs américains.
- 3 C'est cette dynamique de va-et-vient entre théâtre et performance – qui ne suit pas une logique de dépassement univoque, mais bien les méandres d'un processus de circulation, de reformulation et parfois de retour – que le titre de cet article entend signaler. Il reflète, comme un miroir inversé, le titre de l'un des textes majeurs de Richard Schechner, *From Ritual to Theatre and Back*⁵ – une formule qui fut reprise ensuite par l'anthropologue Victor Turner dans son ouvrage *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*⁶, pour souligner la complexité et la richesse des passages entre pratiques rituelles et formes spectaculaires.
- 4 Aussi, dans le cadre de l'élaboration d'une histoire croisée du théâtre et de la performance, attentive aux circulations transatlantiques et aux continuités souvent masquées derrière cet idéal de rupture avec le théâtre, fréquemment affiché par les praticiens et théoriciens de la performance, l'étude de cette influence mutuelle entre Grotowski, Schechner et les *performance studies* semble utile, malgré les simplifications et approximations qu'elle implique parfois. Elle apporte de précieux éléments de réflexion historique et critique sur le tournant performantiel des arts : en effet, comme nous le montrerons en nous appuyant sur le parcours artistique de Grotowski lui-même, il semble que l'on n'échappe jamais entièrement à la théâtralité.

Un théâtre pour penser la performance : Grotowski au prisme de Schechner

- 5 Pour commencer, il est nécessaire de souligner l'importance du lien personnel et humain qui unit Jerzy Grotowski et Richard Schechner – notamment parce que c'est essentiellement grâce à ce dernier que les travaux de Grotowski ont été introduits et reconnus aux États-Unis : en effet, c'est dans *The Drama Review*, revue théâtrale alors dirigée par Schechner, que furent publiés les premiers articles consacrés au Théâtre Laboratoire⁷, en 1964 et 1965, contribuant ainsi à faire connaître outre-Atlantique une démarche encore largement confidentielle en Europe occidentale. Cet intérêt pour Grotowski ne s'est par ailleurs jamais essoufflé dans les colonnes de *TDR*, même après sa disparition en 1999, comme en témoigne notamment un numéro spécial de 2008 intitulé « Re-Reading Grotowski⁸ », entièrement dédié à la réévaluation de son héritage dans le champ théâtral.
- 6 Toutefois, Schechner ne s'est pas limité à promouvoir Grotowski par voie de presse : en 1967, c'est lui qui fit venir Grotowski pour la première fois sur le sol américain, afin qu'il y dirige un atelier de pratique théâtrale avec des étudiants de la New York University – à une époque où le nom de Grotowski était encore pratiquement inconnu aux États-Unis. Quelques années plus tard, lorsque Grotowski fut reconnu comme l'une des figures majeures du théâtre du XX^e siècle, Schechner profita assez largement du fait d'avoir fait partie de ses « découvreurs » et d'avoir eu un accès privilégié à son travail à travers la pratique concrète – contrairement à la plupart des admirateurs et disciples autoproclamés du maître polonais, qui n'en avaient en réalité eu que des récits de seconde main. Cette posture lui permit de s'ériger progressivement en spécialiste de l'œuvre de Grotowski et, par capillarité, de profiter de l'aura de ce dernier, ce qui contribua à la fois à asseoir sa propre autorité théorique, et à renforcer la reconnaissance de son propre travail théâtral. En effet, Schechner souligne régulièrement les liens qui existent entre ses créations et celles de Grotowski, afin de promouvoir son propre travail avec le Performance Group. En voici un exemple :

Il existe une relation forte et identifiable entre *Dr. Faustus*⁹, *Akropolis*, *Le Prince constant* de Grotowski [...] et *Dionysus in '69*¹⁰ du Performance Group. [...] Tous [ces spectacles] tentent de nouvelles utilisations spatiales du théâtre, de nouvelles relations entre le public et les performeurs, de nouvelles perspectives sur la fonction théâtrale¹¹.

- 7 Par ailleurs, dans un entretien qu'il nous a accordé, Richard Schechner est revenu sur les raisons de son intérêt premier pour Grotowski et expliquait :

J'étais très attiré par Grotowski parce qu'il pratiquait un théâtre sans proscenium, plutôt ancré dans la tradition de Meyerhold et de Vakhtangov, et dans ses propres traditions polonaises, Osterwa, Limanowski, Schiller – et cela ressemblait beaucoup au travail artistique que je faisais déjà, en collaborant avec des artistes de performance et des musiciens, et en abandonnant la structure du proscenium¹².

- 8 Il est intéressant de remarquer que, dans ces extraits, le travail de Grotowski est vu par Schechner à travers le prisme de ses propres recherches, qu'il articula sous le nom de « théâtre environnemental » : ce qu'il souligne dans les travaux du Théâtre Laboratoire, c'est avant tout le changement de paradigme spatial, la réévaluation du rapport entre la scène et la salle et la recherche de participation du public, en établissant encore une fois des liens avec sa propre pratique. Or, si ce changement de paradigme constituait effectivement un élément important dans les spectacles du Théâtre Laboratoire, il était en dernier lieu subordonné au travail sur l'acteur et sur la possibilité d'une rencontre humaine, deux éléments centraux de la pratique théâtrale de Grotowski, et dont Schechner ne parle pas ici. Ainsi, il semble que ce dernier n'hésite pas à superposer ses propres principes théoriques à l'œuvre du metteur en scène polonais, en définissant par exemple *Les Aïeux*¹³ de Mickiewicz comme « la première mise en scène entièrement environnementale de Grotowski¹⁴ ». De la même façon, dans ses célèbres « 6 Axiomes pour le théâtre environnemental¹⁵ », Schechner s'appuie largement sur les travaux de Grotowski, en les mettant en parallèle avec les siens, mais

aussi avec ceux de John Cage et d'Allan Kaprow – malgré la disparité évidente de ces références.

- 9 Cependant, il est important de rappeler que pour justifier ses affirmations et défendre son « théâtre environnemental », Schechner s'appuie essentiellement sur les premières expériences du Théâtre Laboratoire¹⁶ – des expériences que Grotowski a en réalité lui-même méthodiquement et méticuleusement disqualifiées. Dans de nombreuses conférences, Grotowski affirme en effet que ces tentatives n'ont mené qu'à des situations de fausse participation du public, et qu'il s'agit d'une voie erronée. Ainsi, en 1968, dans un entretien avec Marc Fumaroli, Grotowski déclare à propos de la question de l'espace :

L'importance de ce problème dans l'art théâtral a été beaucoup exagérée. En particulier, la participation directe du public est devenue un nouveau mythe, une solution miraculeuse, et il est probable que notre théâtre ait inconsciemment contribué à la sanctionner. [...] Comme si, en mêlant les acteurs et les spectateurs, on pouvait faire naître la participation directe¹⁷ !

- 10 Toutefois, malgré ces mises en garde de Grotowski et malgré les raccourcis théoriques qui caractérisent parfois les travaux de Schechner, il semble que l'ascension de ce dernier, tant comme praticien que comme théoricien, ait partiellement bénéficié de sa proximité revendiquée avec travail du Théâtre Laboratoire.
- 11 Par ailleurs, l'influence de Schechner dans la reconnaissance du travail de Grotowski aux États-Unis ne se limita pas à une médiation théorique. Elle prit également une dimension politique importante en 1969, au moment où la tournée américaine prévue du Théâtre Laboratoire fut suspendue pour des raisons diplomatiques, à la suite de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie. Face à cette interdiction, Schechner lança une pétition demandant aux autorités américaines de reconsidérer leur décision. Cette pétition rassembla un impressionnant ensemble de signataires issus du monde théâtral et artistique étasunien : parmi eux, Edward Albee, Arthur Miller, Gordon Rogoff, Robert Brustein, Theodore Hoffman, mais aussi des figures centrales du milieu underground new-yorkais, comme Allan Kaprow, Ellen Stewart, Joseph Chaikin, Jean-Claude

van Itallie, ou encore Judith Malina et Julian Beck. Cette liste témoigne de l'impact que le travail de Grotowski avait déjà commencé à exercer sur les avant-gardes théâtrales étasuniennes. La pétition fut accompagnée d'une lettre ouverte publiée dans le *New York Times* ainsi que dans *The Drama Review*, dans laquelle on pouvait lire :

Nous pensons que les spectacles de cette compagnie pourraient être *d'une importance capitale pour le développement futur du théâtre américain* et nous demandons au State Department de reconsidérer une action qui nous prive de l'accès à l'un des artistes de théâtre les plus influents de notre époque¹⁸.

- 12 Il est significatif de constater que, dans ce document, Schechner et ses collègues plaidaient pour l'importance de Grotowski dans le développement futur du théâtre – et non dans celui de la performance. Cette nuance est essentielle : elle rappelle qu'à cette période, pour Schechner, le théâtre constituait véritablement un territoire à renouveler, et non un espace à abandonner. Le théâtre, à ses yeux, ne se réduisait pas à une forme conventionnelle ou institutionnelle : il faisait partie intégrante de ce qu'il appellerait plus tard le « large spectre de la performance¹⁹ », allant des rituels premiers aux formes d'avant-garde, en passant par le jeu, le sport, le chamanisme, le divertissement populaire et la performance dans la vie de tous les jours. Selon Schechner, ce spectre doit être considéré comme « un *continuum*, chaque catégorie menant à la suivante et s'y fondant. Il n'y a pas de frontières claires séparant la vie quotidienne des rôles familiaux et sociaux ou les rôles sociaux des rôles professionnels, le rituel religieux de la transe, le jeu sur scène du jeu hors scène, et ainsi de suite²⁰ ».
- 13 Par ailleurs, aujourd'hui encore, Schechner continue de se définir comme un metteur en scène, soucieux de renouveler de l'intérieur les formes et les finalités du théâtre, en s'intéressant à la manière dont les *performance studies* peuvent nourrir le théâtre – voire faire advenir de nouvelles formes de théâtre. Ainsi, en se souvenant du moment où il prit la direction de *The Drama Review* en 1962, Schechner rapporte : « [...] je n'avais pas d'idée précise sur la manière dont je voulais changer TDR, si ce n'est que je voulais que la revue soit *plus théâtrale*. Je connaissais assez bien la littérature et je pensais que le théâtre devait être quelque chose de différent²¹ ». Ces propos

confirment qu'il n'y a pas, au départ, de véritable discours anti-théâtral de sa part. Ce qu'il rejette, ce n'est pas le théâtre en tant que tel, mais bien un certain type de théâtre, qu'il considère comme un théâtre de pur divertissement, incapable de provoquer une véritable transformation du spectateur – et donc inefficace à ses yeux, tant sur le plan artistique que politique. De la même façon, il s'oppose à une approche analytique fondée exclusivement sur la lecture littéraire du texte dramatique, qu'il juge daté et tout aussi inefficace pour rendre compte de la puissance transformatrice de l'événement théâtral.

- 14 Ce positionnement fut explicitement formulé dans un article de 1969, dans lequel Schechner résuma : « La guerre s'est organisée autour de deux batailles centrales. L'une oppose le langage – la "littérature du théâtre" – au geste et à la "communication non verbale". L'autre oppose les avantages d'un public participant à ceux d'un public spectateur²² ». Dans ce champ de bataille théorique, qui préfigurait l'émergence des *performance studies*, Schechner se situait clairement du côté d'un théâtre du corps, du geste et de l'action, un théâtre de la communication non verbale et de la recherche de participation. Dans le contexte d'un théâtre américain que Schechner jugeait exsangue, désincarné et impuissant, le travail de Grotowski lui apparut alors comme une réponse concrète aux impasses du naturalisme et de l'analyse littéraire. En proposant un théâtre radicalement recentré sur la vitalité du corps de l'acteur, sur l'intensité du geste et sur la relation avec le spectateur, le Théâtre Laboratoire incarnait à ses yeux une alternative exemplaire : non seulement comme une source d'inspiration artistique, mais aussi comme un levier théorique pour défendre la primauté du corps sur le texte.
- 15 Toutefois, ce geste d'exemplification de Grotowski par Schechner pour servir ses propres arguments ne s'est pas fait sans engendrer d'importants raccourcis interprétatifs – notamment en occultant la polonité essentielle des spectacles du Théâtre Laboratoire et leur ancrage culturel, historique et linguistique dans la Pologne des années 1960, au profit d'une lecture interculturelle et universalisante, plus facilement mobilisable dans le cadre d'un projet théorique global. La chercheuse polonaise Magda Romanska a souligné ce phénomène :

En situant le débat dans des limites aussi simplistes, Schechner a évacué la « littérature du théâtre » et, avec elle, toute considération

contextuelle et historique, établissant ainsi le trope critique qui allait dominer la recherche sur la performance et le théâtre pendant les quatre décennies suivantes. Posant le problème comme un conflit entre ceux qui s'accrochent aux vieilles notions de texte littéraire et ceux qui sont assez courageux pour s'aventurer dans le domaine de leur « exploration de soi » basée sur « les gestes et la communication non verbale » – entre ceux qui comprennent et ceux qui ne comprennent pas – Schechner a défini un mode de pensée critique qui se glorifiait [...] de ne pas savoir²³.

16 Cette relecture très critique de Magda Romanska trouve un écho significatif dans les travaux de Stephen Bottoms, qui s'est attaché à mettre au jour les présupposés idéologiques implicites qui ont structuré la séparation entre *performance studies* et études théâtrales. Dans un article intitulé « The Efficacy–Effeminacy Braid : Unpacking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy²⁴ », il analyse les glissements sémantiques et symboliques à l'œuvre dans la manière dont les *performance studies* se sont définies et ont pris le devant de la scène en s'appuyant sur une forme d'anti-théâtralité – qui selon lui ne fut pas seulement théorique ou esthétique : elle s'accompagna également d'un imaginaire profondément genré, dans lequel le théâtre se trouvait symboliquement disqualifié, tandis que la performance se construisait comme son envers valorisé. Cette opposition reposait notamment sur une prétendue « effémination » du théâtre, associé par certains théoriciens de la performance à la féminité, à l'homosexualité, à l'impuissance, à la stérilité, voire à la perversion morale²⁵ – par opposition à la performance, qui serait par essence efficace, puissante, saine, virile et créative. Dans ce cadre, le travail de Grotowski, tel que Schechner le mettait en avant, pouvait aisément apparaître comme une forme performative exemplaire, affranchie des oripeaux du théâtre traditionnel, fondée sur l'action réelle, la virtuosité physique et la sincérité du geste, face à la scène étasunienne que Schechner jugeait moribonde : une sorte de solution miraculeuse, tant théorique que pratique, à une crise du théâtre dont les termes étaient eux-mêmes définis selon une série de simplifications et d'oppositions discutables.

17 Ainsi, en s'appuyant sur le travail de Grotowski comme tremplin conceptuel pour nourrir ses propres entreprises théoriques et pratiques, Richard Schechner a joué un rôle central dans la diffusion

internationale du Théâtre Laboratoire – tout en contribuant à une redéfinition des catégories du théâtre et de la performance, et à l'essor des *performance studies*. Mais cette opération de légitimation de la performance, fondée sur une lecture partielle et parfois téléologique de l'œuvre de Grotowski, s'est accompagnée d'une série de glissements qui tendent à essentialiser son travail au sein d'un récit critique globalisant : à la fois simplifié et idéalisé, Grotowski a fini par incarner, aux yeux de certains penseurs des *performance studies*, une figure d'autorité mobilisée pour refonder un théâtre en crise – voire la possibilité même de « sortir du théâtre²⁶ », comme en témoigne sa décision d'abandonner cette forme pour se consacrer à ce qu'il appela successivement le « parathéâtre », le « Théâtre des Sources », « Objective Drama », et enfin l'« Art comme Véhicule ».

- 18 Toutefois, à bien y regarder, l'histoire est plus complexe, et cette instrumentalisation critique de Grotowski par Schechner n'épuise pas la réalité des circulations entre leurs pratiques et leurs pensées : car si Schechner s'est appuyé sur l'aura de Grotowski pour nourrir sa propre recherche artistique et théorique – tout en consolidant sa légitimité et sa position de chef de file dans le développement des *performance studies* –, cette dynamique d'appropriation ne fut pas à sens unique. En effet, à partir des années 1970, alors que son propre travail s'éloigne de la scène théâtrale pour s'engager sur des voies plus expérimentales, Grotowski commence à intégrer certains termes, certaines méthodes et certains principes issus des *performance studies* dans sa propre démarche. Cette circulation d'influences témoigne de la porosité des frontières entre théâtre et performance, et invite à interroger non seulement les relectures auxquelles un artiste peut être soumis, mais aussi celles qu'il peut à son tour intégrer, transformer et redéployer. C'est cette dynamique de retour, plus discrète, mais non moins significative, que nous allons maintenant examiner.

Sortir du théâtre ? Grotowski, l'« Art comme véhicule » et l'irréductible théâtralité

- 19 À partir des années 1980, et plus particulièrement après la phase de travail intitulée « Objective Drama » que Grotowski dirigea de 1983 à 1986 à l'Université d'Irvine, en Californie, le discours public du pédagogue polonais commença à faire place à une forme d'interdisciplinarité foisonnante : dans ses conférences, il entremêlait des considérations anthropologiques sur les rituels, des spéculations sur la paléoproduction et sur la posture de base de l'*homo erectus*²⁷, et des suppositions fondées sur les hypothèses récentes des neurosciences, notamment sur le soi-disant « cerveau archaïque » ou encore sur le « corps reptile²⁸ ». Cette hybridation des savoirs, qui tend à dépasser les frontières entre science, anthropologie et art performatif, n'est pas sans rappeler la méthode prônée par Schechner lui-même, qui, aux côtés de Victor Turner, fit des croisements entre théâtre et rituels une matrice épistémologique féconde pour l'élaboration des *performance studies*, en faisant appel à l'éthologie, à la biologie et aux sciences du vivant dans leur ensemble. Sans qu'il soit possible de parler d'influence directe, force est de constater une certaine confluence des intérêts et méthodes de Grotowski et Schechner qui de fait, à cette période, naviguaient dans des zones adjacentes.
- 20 Toutefois, le signe le plus explicite de l'influence des *performance studies* sur le lexique et la pensée de Grotowski fut sans doute l'adoption du terme anglais de « Performer » – dans son orthographe anglaise – pour désigner les personnes engagées dans sa recherche. Dans une conférence prononcée en 1987 devant les premiers témoins du travail du Workcenter of Jerzy Grotowski en Italie, il déclara :

Le Performer, avec une majuscule, c'est l'homme de l'action. Ce n'est pas l'homme qui joue un autre. Il est le danseur, le prêtre, le guerrier : il est en dehors des genres esthétiques. [...] Un des accès à la voie créative consiste à découvrir en soi-même une corporéité ancienne à laquelle on est relié par une relation ancestrale forte. On ne se trouve alors ni dans le personnage ni dans le non-personnage. [...]

C'est un phénomène de réminiscence, comme si on se souvenait du *Performer* du rituel primaire²⁹.

- 21 Ce glissement terminologique témoigne très concrètement de l'influence qu'ont pu exercer les *performance studies* sur le vocabulaire de Grotowski. En effet, si la volonté de dépasser la fiction, de rejeter le personnage et de viser une action authentique, réelle et efficace est présente dès les années 1960 dans le travail de Grotowski, et notamment dans sa quête d'un « acte total³⁰ » de l'acteur – c'est d'ailleurs ce qui a justifié son abandon du théâtre au tournant des années 1970 –, ce n'est qu'à partir des années 1980 qu'il commença à employer explicitement ce terme de « *Performer* ».
- 22 Toutefois, ce terme même – qui marquait pourtant déjà une rupture significative avec les catégories traditionnelles du théâtre – finit, lui aussi, par apparaître à Grotowski comme insuffisant. Trop chargé, peut-être, de connotations étasuniennes, et encore trop lié au jeu, à la représentation et au spectacle, il fut progressivement remplacé dans le vocabulaire de Grotowski par un terme encore plus simple, plus terre à terre, mais aussi plus radical : celui de « *doer*³¹ », que l'on pourrait traduire en français par « celui qui fait, qui accomplit l'action » ou, comme le proposent certaines publications, par le terme d'« *actuant*³² ». Ce nouveau déplacement terminologique coïncida avec l'ultime phase du travail de Grotowski, qu'il intitula « l'Art comme véhicule », et qui se développa au sein du *Workcenter of Jerzy Grotowski*, à Pontedera, à partir de la fin des années 1980. Dans ce nouveau cadre, l'action scénique n'avait plus pour vocation première d'être vue, mais d'être vécue. L'objectif n'était plus de présenter une forme à un public, mais de permettre à celui qui l'accomplissait – le « *doer* » – de s'engager dans un processus de transformation personnelle à travers une action performative rigoureusement structurée. Grotowski établit alors une distinction fondamentale entre deux modalités de l'art performatif : « l'Art comme présentation³³ », destiné à un spectateur et organisé autour de la lisibilité d'une forme ; et « l'Art comme véhicule³⁴ », où l'action est conçue comme un outil de travail intérieur, et dont l'efficacité ne dépend pas de sa réception, mais de l'expérience transformatrice vécue par l'artiste. Il explique ainsi :

Si tous les éléments du spectacle sont élaborés et correctement assemblés (le montage), un effet apparaît dans la perception du spectateur, une vision, une certaine histoire ; dans une certaine mesure, le spectacle n'apparaît pas sur la scène, mais *dans la perception du spectateur*. Telle est la nature de l'Art comme présentation. À l'autre extrémité de la *longue chaîne des arts performatifs* se trouve l'Art comme véhicule, qui cherche à créer le montage non pas dans la perception des spectateurs, mais *dans les artistes qui agissent*. Ceci a déjà existé dans le passé, dans les anciens Mystères³⁵.

- 23 Là encore, cette image d'une « longue chaîne des arts performatifs » – où théâtre et rituel ne s'opposent pas, mais se situent à deux pôles d'un même *continuum* de pratiques performatives – n'est pas sans rappeler la définition schechnérienne du « large spectre de la performance³⁶ », dans lequel les catégories traditionnelles sont déconstruites au profit de relations dynamiques entre formes, fonctions et contextes. Le point de convergence entre Grotowski et les *performance studies* devient alors perceptible non seulement dans le vocabulaire ou les influences croisées, mais dans une manière commune de penser la performance comme un champ englobant des formes adjacentes, et non comme catégorie esthétique hermétique.
- 24 Ainsi, à la fin de sa vie, Grotowski considérait que son travail avec les « *doers* » se situait à l'une des extrémités de cette chaîne des arts performatifs, et que le théâtre, « l'art comme présentation », se trouvait à l'autre bout de cette chaîne – mais il ne tenait pas pour autant de discours proprement anti-théâtral. Au début de son parcours créatif, il lui est certes arrivé de définir le théâtre comme « une maison qui a déjà été abandonnée, comme quelque chose d'inutile, comme quelque chose qui n'est pas vraiment indispensable³⁷ » – par nécessité de se positionner « contre » pour définir, par tâtonnements, les contours de sa propre pratique. Mais au terme de son aventure, même dans cette phase de retrait apparent du champ théâtral, Grotowski ne niait pas le fait que son travail employait, concrètement, des moyens théâtraux – et que les méthodes mises en œuvre au Workcenter restaient profondément enracinées dans des pratiques scéniques rigoureusement composées : les « *doers* » accomplissaient des lignes d'action et des partitions physiques

précises, fixées à l'avance à travers un long travail de recherche et de répétition ; ils se plaçaient et se déplaçaient dans l'espace selon une dramaturgie définie ; ils travaillaient avec leur voix et disaient des textes ; l'ensemble des actions qu'ils accomplissaient était composé à travers un travail de montage qui aboutissait à une forme précise et répétable – bref, les outils du théâtre n'étaient jamais absents, quand bien même l'objectif affiché s'en éloignait radicalement.

- 25 Ce paradoxe – une pratique non théâtrale qui continue pourtant de recourir aux moyens artisanaux du théâtre – fut par ailleurs au cœur d'un dispositif singulier mis en place au sein du Workcenter : la présence de témoins. Ces observateurs extérieurs, soigneusement choisis, n'étaient pas des spectateurs au sens traditionnel, mais des « collègues de la profession³⁸ », des praticiens ou des chercheurs, invités à assister à certains moments du travail afin d'en éprouver la lisibilité, la rigueur, la cohérence interne, afin que « l'Art comme véhicule, plus ou moins isolé, [puisse] encore maintenir une relation vivante dans le domaine du théâtre³⁹ ». Ces invitations remplissaient ainsi une double finalité : d'une part, ouvrir la possibilité d'une forme de « pollinisation », pour que ces témoins puissent emporter quelque chose de ce travail dans leur propre pratique ; d'autre part, évaluer la qualité formelle du travail, selon des critères qui, là encore, relevaient pleinement de l'esthétique théâtrale : l'action est-elle claire, est-elle compréhensible, et fonctionne-t-elle pour un regard tiers ?
- 26 Cette tension entre efficacité intérieure et lisibilité extérieure, entre processus et forme, entre transformation personnelle et visibilité publique, finit d'ailleurs par nourrir chez Grotowski l'idée qu'un retour vers le théâtre n'était peut-être pas tout à fait inconcevable. Peu avant sa mort, il évoqua la possibilité de travailler simultanément sur deux registres dans la même structure performative – l'« Art comme présentation » et l'« Art comme véhicule » –, suggérant ainsi que ces deux dimensions, longtemps pensées comme incompatibles, pourraient coexister dans une forme nouvelle, qui constituerait à la fois un outil de transformation personnelle pour celui qui l'accomplit, et un spectacle à part entière, qui puisse être regardé par des spectateurs, sans que leur présence affecte l'efficacité du travail intérieur de l'« actant ».

- 27 Après la disparition de Grotowski en 1999, certaines tentatives furent menées au sein du Workcenter pour explorer cette double articulation. Ces expérimentations, bien que fidèles à l'esprit de recherche qui animait le maître polonais, laissèrent un certain nombre d'observateurs sceptiques : en cherchant à conjuguer ces deux finalités hétérogènes, elles peinaient parfois à produire une forme pleinement convaincante sur le plan scénique – et à l'inverse, dans certains cas, « l'équilibre entre le guidage de l'attention du spectateur et la place laissée au travail des acteurs sur eux-mêmes a semblé s'amenuiser pour se concentrer principalement sur le montage et la mise en scène⁴⁰ ». Toutefois, au-delà de leur réception critique, ces tentatives témoignent de manière significative d'un infléchissement dans la trajectoire du Workcenter – et, par extension, dans celle de Grotowski lui-même, qui après s'être aventuré aux confins les plus éloignés du théâtre, laissait entrevoir la volonté d'en revenir finalement à la scène.
- 28 Ce mouvement de retour, même esquissé, fut d'ailleurs perçu, espéré, voire explicitement souhaité par plusieurs figures proches de Grotowski – à commencer par Richard Schechner lui-même, qui a notamment affirmé :

J'ai eu l'occasion de demander une fois à Grotowski, en juin 1978 en Pologne, pourquoi il avait « abandonné » le théâtre [...]. J'ai regardé Grotowski en face, et je lui ai dit : « Vous êtes un des plus grands metteurs en scène de théâtre du monde et, en abandonnant le théâtre, nous avons perdu votre marque. D'autres sauront se charger du travail parathéâtral que vous entreprenez aujourd'hui ; mais personne d'autre n'est capable de mettre en scène aussi bien que vous ». Il m'a répondu qu'il n'avait plus le « courage de continuer à mettre en scène des pièces » de la même manière qu'avant. Je comprends sa réponse, mais en même temps, je la déplore⁴¹.

- 29 Ce regret exprimé par Schechner ne tient pas seulement à une nostalgie d'esthète ou à l'admiration d'un pair : il révèle aussi une tension fondatrice entre deux pôles du travail de Grotowski – la scène et l'au-delà de la scène – que même ses plus proches alliés peinaient parfois à dissocier totalement. Et de fait, au fil des années, de nombreux témoignages vinrent souligner le fait que, malgré son retrait officiel du théâtre et malgré toutes ses tentatives pour tendre

vers l'efficacité du rituel et de la performance, Grotowski n'est jamais parvenu à se départir totalement de l'imaginaire théâtral et des attentes théâtrales des spectateurs et des témoins de son travail. Ainsi, Margaret Croyden, fidèle alliée américaine du Théâtre Laboratoire, après avoir participé en 1975 à une expérience parathéâtrale intitulée *Special Project*, témoigna :

Au cours de la soirée, il est apparu clairement qu'un système métaphysique, *traduit théâtralement par une configuration visuelle saisissante*, était à l'œuvre. [...] La série d'événements était conçue comme un long poème avec des *symboles matériels réellement présents*, et non imaginés. [...] Chacun était « *mis en scène* » sur un fond simple, mais délibérément choisi – une lagune, un arbre, un moulin à vent⁴².

- 30 Sur le même ton, Jennifer Kumiega, une autre Grotowskienne convaincue, affirme : « Grotowski, en sortant des frontières du théâtre, avait emporté avec lui les *accessoires de l'art* – les *décors magnifiques* (la montagne, la forêt) et les *accessoires les plus dramatiques* (flamme de bougie, feu, eau, pierre et terre⁴³) ». Ainsi, même dans les phases les plus ésotériques de son parcours, les dispositifs mobilisés par Grotowski restaient profondément façonnés par une esthétique scénique : il semble que la volonté affichée par Grotowski de s'éloigner du théâtre et d'échapper à la représentation soit, dans une certaine mesure, vouée à l'échec – parce que le spectateur ou le témoin, quels que soient le rôle et la fonction qu'on veuille lui assigner, voit nécessairement des personnages, et se raconte nécessairement des histoires. C'est ce que souligne le sémiologue du théâtre Patrice Pavis, quand il affirme :

[...] on ne peut pas ne pas raconter (de même qu'on ne peut pas ne pas communiquer) : telle est la grande découverte de la nouvelle narratologie et de l'anthropologie du récit [...]. Cette hypothèse de bon sens est en contradiction avec la conception des *Actions* telles que les concevait Grotowski dans la dernière phase de sa recherche [...]. Quoi qu'il en pense, l'acteur, ou plutôt le *doer*, « l'actuant », raconte toujours une histoire que le spectateur, ou plus exactement le témoin, reconstitue et se raconte, s'il veut maintenir le contact et l'intérêt avec la performance. *Doers* comme témoins effectuent donc leur propre montage à partir des éléments du récit⁴⁴.

- 31 Par cette dernière remarque, Patrice Pavis formule avec acuité une intuition qui traverse tout le parcours de Grotowski : le fait que, malgré tous ses efforts pour sortir de la représentation, quelque chose, toujours, revient – une forme, une dramaturgie, une histoire, une image. Ainsi, le théâtre n'est peut-être pas tant une structure esthétique à abandonner qu'un langage profondément ancré dans nos modes de perception et de compréhension du monde. Et si tel est le cas, pour conclure par une affirmation légèrement provocatrice, il semble que l'on n'échappe jamais tout à fait à la théâtralité – et qu'il est peut-être nécessaire d'en prendre acte et de travailler en conséquence, pour redessiner collectivement l'histoire des formes performantielles.

BIBLIOGRAPHY

- A.A.V.V., « Grotowski Invades Czechoslovakia ! », TDR, vol. 13, n° 2, 1968, p. 27. doi :10.2307/1144407
- Eugenio Barba, « Doctor Faustus in Poland », trad. par Richard Schechner, TDR, vol. 8, n° 4, 1964, p. 120-133. <http://doi.org/10.2307/1124922>
- Eugenio Barba, « Theatre Laboratory 13 Rzędów », trad. par Simone Sanzenbach, TDR, vol. 9, n° 3, 1965, p. 153-165. <https://doi.org/10.2307/1125052>
- Eugenio Barba, Ludwik Flaszen, « A Theatre of Magic and Sacrilege », trad. par Simone Sanzenbach, TDR, vol. 9, n° 3, 1965, p. 166-189. <https://doi.org/10.2307/1125053>
- Stephen J. Bottoms, « The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpacking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy », *Theatre Topics*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 173-187. <https://doi.org/10.1353/tt.2003.0029>
- Jaroslav Fret, Michel Masłowski (dir.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2013.
- Jerzy Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, trad. par Claude Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.
- Jerzy Grotowski, « Le Performer », trad. par François Kahn, *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, Pontedera, 1987, p. 53.
- Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, Londres et New York, Methuen, 1987.
- Samuel Lhuillery, *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel : Réseaux, constellations, traditions et inventions dans la pratique et la pensée théâtrales de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner*, Thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de Marco Consolini,

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2022.

Brooks McNamara, « TDR: Memoirs of the Mouthpiece, 1955-1983 », TDR, vol. 27, n° 4, *Anniversary Issue: Dreams, Proposals, Manifestos*, 1983, p. 3-21. <https://doi.org/10.2307/1145533>

Magda Romanska, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*, Londres, Anthem Press, 2012.

Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Londres et New York, Routledge, 1995.

Kris Salata, Lisa Wolford (dir.), TDR, vol. 52, n° 2, *Special Issue: Re-Reading Grotowski*, 2008.

Richard Schechner, « 6 Axioms for Environmental Theatre », TDR, vol. 12, n° 3, 1968, p. 41-64. <https://doi.org/10.2307/1144353>

Richard Schechner, « Want to Watch? Or Act? », *The New York Times*, 12 janvier 1969, D1.

Richard Schechner, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-

Entertainment Dyad », *Educational Theatre Journal*, vol. 46, n° 4, 1974, p. 455-481. <https://doi.org/10.2307/3206608>

Richard Schechner, Christian Biet, Anne Cuisset, Marie Pecorari (dir.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.

Richard Schechner, Lisa Wolford (dir.), *The Grotowski Sourcebook*, Londres et New York, Routledge, 1997.

Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* [2002], Londres et New York, Routledge, 2013.

Cláudia Tatinge Nascimento, « Of Tent Shows and Liturgies: One Breath Left: Dies Iræ », TDR, vol. 54, n° 3, 2010, p. 136-149. <https://www.jstor.org/stable/40927955>

Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Press, 1982.

NOTES

1 Jerzy Grotowski, *Akropolis*, Opole, Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, première le 10 octobre 1962.

2 Jerzy Grotowski, *Le Prince Constant*, Opole, Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, première le 25 avril 1965.

3 Jerzy Grotowski, *Apocalypsis cum figuris*, Wrocław, Théâtre Laboratoire, première le 11 février 1969.

- 4 Voir notamment Richard Schechner, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *TDR*, vol. 12, n° 3, 1968, p. 41-64.
- 5 Richard Schechner, « From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad », *Educational Theatre Journal*, vol. 46, n° 4, 1974, p. 455-481.
- 6 Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Press, 1982.
- 7 Eugenio Barba, « Doctor Faustus in Poland », trad. par Richard Schechner, *TDR*, vol. 8, n° 4, 1964, p. 120-133; Eugenio Barba, « Theatre Laboratory 13 Rzędów », trad. par Simone Sanzenbach, *TDR*, vol. 9, n° 3, 1965, p. 153-165; Eugenio Barba, Ludwik Flaszen, « A Theatre of Magic and Sacrilege », trad. par Simone Sanzenbach, *TDR*, vol. 9, n° 3, 1965, p. 166-189.
- 8 Kris Salata, Lisa Wolford (dir.), *TDR, Special Issue: Re-Reading Grotowski*, vol. 52, n° 2, 2008.
- 9 Jerzy Grotowski, *La Tragique histoire du docteur Faust [Tragiczne dzieje doktora Fausta]*, Opole, Théâtre Laboratoire des 13 Rangs, première le 23 avril 1963.
- 10 Richard, Schechner, *Dionysus in '69*, New York, The Performing Garage, première en juin 1968.
- 11 Richard Schechner, « Want to Watch? Or Act? », *The New York Times*, 12 janvier 1969, D1. [Toutes les traductions sont de l'auteur sauf mention contraire.]
- 12 Richard Schechner, entretien personnel présenté en annexes dans Samuel Lhuillery, *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel : réseaux, constellations, traditions et inventions dans la pratique et la pensée théâtrales de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner*, Thèse de doctorat en études théâtrales, sous la direction de Marco Consonini, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2022, p. 819.
- 13 Jerzy Grotowski, *Les Aïeux*, Opole, Théâtre des 13 Rangs, première le 18 juin 1961.
- 14 Richard Schechner, « Introduction – Theatre of Productions, 1957-69 », dans *The Grotowski Sourcebook*, Richard Schechner, Lisa Wolford (dir.), Londres et New York, Routledge, 1997, p. 24.
- 15 Richard Schechner, « 6 Axioms for Environmental Theatre », *op. cit.*

- 16 Notamment *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz, *Kordian* de Juliusz Słowacki, *Faust* de Christopher Marlowe et *Hamlet* de William Shakespeare.
- 17 Marc Fumaroli, Jerzy Grotowski, « External Order, Internal Intimacy », dans *The Grotowski Sourcebook*, *op. cit.*, p. 112-113.
- 18 A.A.V.V., « Grotowski Invades Czechoslovakia! », *TDR*, vol. 13, n° 2, 1968, p. 27. [Nous soulignons.]
- 19 Richard Schechner, « The broad spectrum of performing », dans *Performance Studies: An Introduction* [2002], Londres et New York, Routledge, 2013, p. 170.
- 20 *Ibid.*
- 21 Richard Schechner, cité dans Brooks McNamara, « TDR: Memoirs of the Mouthpiece, 1955-1983 », *TDR, Anniversary Issue: Dreams, Proposals, Manifestos*, vol. 27, n° 4, 1983, p. 6. [Nous soulignons.]
- 22 Richard Schechner, « Want to Watch? Or Act? », *op. cit.*
- 23 Magda Romanska, *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*, Londres, Anthem Press, 2012, p. 78.
- 24 Stephen J. Bottoms, « The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpacking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy », *Theatre Topics*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 173-187.
- 25 Voir notamment Donald Kaplan, « Homosexuality and American Theatre: A Psychoanalytic Comment », *TDR*, vol. 9, n° 3, 1965, p. 25-55; ainsi que Stanley Kauffmann, « Homosexual Drama and Its Disguises », *The New York Times*, 23 janvier 1966.
- 26 Zbigniew Osiński, Kris Salata, « Returning to the Subject: The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre », *TDR*, vol. 52, n° 2, 2008, p. 71.
- 27 Jerzy Grotowski, « Tu es le fils de quelqu'un », *Europe*, vol. 67, n° 726, 1989, p. 17.
- 28 *Ibid.*
- 29 Jerzy Grotowski, « Le Performer », trad. par François Kahn, *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, Centro per Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, Pontedera, 1987, p. 53.
- 30 Jerzy Grotowski, « Il n'était pas entièrement lui-même », *Vers un Théâtre pauvre*, trad. par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme,

1971, p. 92.

31 Jerzy Grotowski, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », dans Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 124.

32 Marco De Marinis, « La recherche sur le rituel dans le travail de Grotowski », dans *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Jaroslaw Fret, Michel Masłowski (dir.), Paris, Éditions de l'Amandier, 2013, p. 204.

33 Jerzy Grotowski, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », dans Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 121.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 119-120. [Nous soulignons.]

36 Richard Schechner, « The broad spectrum of performing », dans *Performance Studies: An Introduction*, *op. cit.*, p. 170.

37 Jerzy Grotowski, « Reply to Stanislavsky », trad. par Kris Salata, *TDR*, vol. 52, n° 2, 2008, p. 32-33.

38 Jerzy Grotowski, « From the Theatre Company to Art as Vehicle », dans Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, *op. cit.*, p. 121.

39 *Ibid.*

40 Cláudia Tatinge Nascimento, « Of Tent Shows and Liturgies: *One Breath Left: Dies Iræ* », *TDR*, vol. 54, n° 3, 2010, p. 140.

41 Richard Schechner, « Déclin et chute de l'avant-garde (américaine) », trad. par Marie Pecorari, dans Richard Schechner, Christian Biet, Anne Cuisset, Marie Pecorari (dir.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008, p. 345.

42 Margaret Croyden, « New Theatre Rule: No Watching Allowed », *Vogue*, 1975, p. 198; cité dans Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, Londres et New York, Methuen, 1987, p. 185. [Les italiques sont ajoutés par Jennifer Kumiega.]

43 Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, *op. cit.*, p. 185. [Nous soulignons.]

44 Patrice Pavis, « Grotowskienne (postérité...) », dans *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Jaroslaw Fret, Michel Masłowski (dir.), *op. cit.*, p. 342.

ABSTRACTS

Français

Plutôt qu'un simple cas d'influence unilatérale, la relation entre Jerzy Grotowski et Richard Schechner révèle une dynamique de co-construction intellectuelle, artistique, esthétique et terminologique, qui a profondément marqué l'émergence des *performance studies* et redéfini les frontières du théâtre au tournant des années 1970. Si Schechner s'est appuyé sur Grotowski pour élaborer et légitimer ses théories du théâtre environnemental et de la performance, Grotowski, en retour, a intégré certains outils, concepts et orientations méthodologiques issus de ce champ en formation dans sa propre pratique. De cette rencontre résulte une porosité féconde entre théâtre et performance, entre présentation et transformation, entre forme et processus.

Loin de disqualifier le théâtre, cette trajectoire commune invite à le repenser non comme une forme figée, mais comme un langage toujours susceptible d'être reconfiguré – et si les discours de rupture ont parfois occulté cette continuité, le parcours même de Grotowski, jusqu'aux phases les plus expérimentales de sa recherche, montre que même lorsqu'il semblait s'en éloigner radicalement, le théâtre demeurait en creux, comme une empreinte indélébile dans son travail.

English

Rather than a simple case of unilateral influence, the relationship between Jerzy Grotowski and Richard Schechner reveals a dynamic of intellectual, artistic, aesthetic and terminological co-construction, which had a profound impact on the emergence of performance studies and redefined the boundaries of theatre at the turn of the 1970s. While Schechner relied on Grotowski's work to develop and legitimise his theories of environmental theatre and performance, Grotowski, in turn, gradually incorporated certain tools, concepts and methodological orientations from this emerging field into his own practice. The result of this encounter is a fertile porosity between theatre and performance, between presentation and transformation, between form and process.

Far from disqualifying theatre, this shared trajectory invites us to rethink it not as a fixed form, but as a language continually subject to reconfiguration. And if discourses of rupture have sometimes obscured this continuity, Grotowski's own artistic path—even in its most experimental phases—suggests that, even when he appeared to radically depart from it, theatre remained, as it were, a latent presence: an indelible imprint within his work. Jerzy Grotowski, Richard Schechner, theatricality, performance studies, circulation.

INDEX

Mots-clés

Jerzy Grotowski, Richard Schechner, théâtralité, performance studies, circulation.

AUTHOR

Samuel Lhuillery

Samuel Lhuillery, ancien élève de l'ENS Ulm, est docteur en Études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle, où il a soutenu une thèse sur *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel*. Ses recherches se situent au croisement entre l'histoire du théâtre (xx^e-xxi^e siècles), l'anthropologie théâtrale et les *performance studies*, en s'intéressant particulièrement à la formation de l'acteur. Il est actuellement postdoctorant au sein du programme ANR ACTiF (American Contemporary Theater in France), à l'Université Toulouse – Jean Jaurès, où il poursuit sa recherche sur les processus de réception et de circulation des œuvres théâtrales.