

Grotowski

Un passage vers la lumière

Serge Ouaknine

Number 90 (1), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16488ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1999). Grotowski : un passage vers la lumière. *Jeu*, (90), 9–13.

Grotowski : un passage vers la lumière

En cette fin de XX^e siècle, l'histoire de l'art nous rassure plus que celle des humains, comme si les objets avaient une vie autonome et un réseau de certitudes. Comme si l'être avait failli devant le temps. Lire, décrypter, dans sa mouvance, dans son itinérance ce qui advient de la demeure de l'être est le destin fort de toute démarche artistique – du théâtre de surcroît qui fonde sa légitimité sur son éphémérité même. Art de l'im-médiate saisie de l'être, tel est l'enjeu de l'acteur. Art de la trace effaçable, comme si, dans l'absolu, cette approche pouvait être codifiée en tant qu'objet, je veux dire artefact plus humain



Grotowski. Dessin
de Serge Ouaknine.

que toute idée de nature. C'est sur cette tension qui veut saisir l'intemporel et en même temps une corporéité, une demeure du corps dans le temps, qu'est venue s'inscrire avec panache et austérité la démarche théâtrale de Jerzy Grotowski.

Le maître qui vient de s'éclipser aura hanté les pratiques scéniques et, plus encore, il aura forcé les écoles et universités à un renouveau de pensée et d'action sur ce que signifie : former un acteur. Le génie de Grotowski fut de se situer comme artiste, comme anthropologue et comme pédagogue simultanément. Mais qu'a-t-il dérangé ?

Le corps et ses dérives

Le travail sur les mythes, les rites ? Artaud en formula le chemin avant lui, mais ne parvint que tardivement et partiellement au-delà du rideau de fer. Quant aux traitements scéniques et scénographiques, Grotowski ne fut pas le seul à innover sur le terrain du bouleversement de la relation scène-salle, à simplifier l'idée de décor en dispositifs scéniques, à dépolir certaines conventions naturalistes, voire véristes, de la perception frontale. Par contre, sa connaissance intime du travail de Stanislavski lui

permet d'éviter les pièges du psychologisme et du naturalisme au premier degré et d'explorer au-delà. Quant au dit « travail du corps », Grotowski a-t-il vraiment innové ? Delsarte, Meyerhold, Decroux, Dalcroze, Lecoq furent tout aussi méthodiques et non moins éloquents. Grotowski alla plus loin, non dans le savoir-faire du « être en forme » mais dans un territoire plus flou, celui du lien que ce corps entretient avec l'attitude créatrice. Ainsi il ouvrit la voie non à des grammaires – ou à des théâtres corporellement surcodés comme en Asie – mais, inversement, il montra comment la conscience occidentale pouvait échapper au trop lourd poids des conventions et retrouver le sens d'une geste fondatrice qui n'advient au signe que par un effet second et non premier.

L'originalité fut de dire et de faire entendre que le corps n'est pas un territoire de signes donnés mais de signes à déconstruire. Le corps est ainsi le tremplin d'une rencontre qui porte et désigne du sens « en souffrance ». Le corps est le véhicule qui prend son ancrage autant dans un passé toujours revisité que dans la vitalité survenante de l'inconnu. Grotowski montra comment confronter cet inconnu et en canaliser les fruits.

La création collective et ses fantasmes

Ordonner la spontanéité, quel beau paradoxe ! Ce fut le sien. Le discours créateur et non la technique comme performance, telle fut la ligne de partage entre l'ancien et le nouveau. Au cœur des remous radicaux des années 1960, Julian Beck et Judith Malina, fondateurs du Living Theatre, furent plus « spectaculaires » et drainèrent des foules au-delà des « élites ». Leur anarchie militante et les formes quasi tribales que prirent les mouvements de libération politique et sexuelle emportèrent l'identification des jeunes générations. Face à la volonté de briser la hiérarchie des rôles et des fonctions au théâtre, Grotowski quant à lui, et dès le départ, se présenta comme un maître brillant mais autoritaire, tenant d'une poigne de fer le destin de ses disciples... et du public aussi. Oui, le rite fut austère. D'une violence salvatrice. D'un rythme halluciné. Quant à la cartographie théâtrale des figures chrétiennes, que venait donc bouleverser Grotowski sinon la démonstration que l'art de l'acteur est travaillé par la mémoire et que celle-ci n'émerge, en dehors des clichés, que par une très intense discipline, transversale, aux barrières conventionnelles. La mémoire collective ne demeure vivante que si elle est revisitée par des stratégies qui permettent la confrontation.

Si aux mots correspondait le primat des auteurs, au jeu des corps, la montée fulgurante des metteurs en scène. La cohérence du sens, hier assumée par la dramaturgie

Jerzy Grotowski (1933-1999)

Metteur en scène et pédagogue polonais, Grotowski reçut une formation d'acteur à Cracovie, puis de metteur en scène à Moscou, avant de diriger le Théâtre des Treize Rangs à Opole avec Ludwig Flaszen. En 1965, ils fondèrent ensemble le Théâtre Laboratoire à Wrocław, institut voué à la recherche sur le jeu de l'acteur. Ni théâtre ni école, cet instrument de travail permit à Grotowski de s'interroger sur l'essence et la spécificité de la pratique théâtrale, et, dans ses créations, de développer l'idée d'un « théâtre pauvre ». Il transforma le jeu de l'acteur par son approche de la *via negativa*, destinée à éliminer les blocages et les clichés qui font obstacle au dévoilement de la vérité intime. Sur le plan de la représentation, Grotowski réinventa la relation acteurs-spectateurs en mêlant les deux entités et en jouant hors des salles conventionnelles. Avec un groupe d'acteurs fidèles dont le plus célèbre fut Ryszard Cieslak, il monta de grands textes de la tradition polonaise ou européenne, porteurs d'une vérité humaine exemplaire. Le plus célèbre de ces spectacles fut *le Prince Constant* de Slowacki, d'après Calderón (1965).

Avant même de dissoudre le Théâtre Laboratoire, en 1985, Grotowski se livra à des recherches pouvant être qualifiées de parathéâtrales, où la dimension rituelle prit le pas sur l'aspect artistique : Théâtre des Sources (1978-1982), Centre de travail Jerzy Grotowski à Pontedera en Italie, à partir de 1986. En 1997, il fut nommé professeur au Collège de France, occupant la chaire d'anthropologie théâtrale, qui fut créée pour lui. La version française de son ouvrage, *Vers un théâtre pauvre*, fut publiée par les Éditions de la Cité, à Lausanne, en 1971.

MICHEL VAÏS



Serge Ouaknine et
Jerzy Grotowski. Photo :
Michelle Kokosowski.

d'un ordre qui de la page allait à la scène, vit la montée de chemins beaucoup plus complexes et périlleux, et qui explorait une mise en jeu des êtres, vers une écriture comme arrachée des corps. Ce déplacement des inconscients créateurs se fit, à l'ombre d'une redéfinition des enjeux de la scène, d'une interrogation sur la vocation du théâtre, sa spécificité, ses limites. D'où l'immense vocation qui fut attribuée aux improvisations collectives et individuelles. Lieux de la débauche du sens reçu, par un jeu « d'apologie et de dérision », comme il aime le dire lui-même. Mais après le chaos des trouvailles (c'est bien là l'usufruit radical du travail de laboratoire), la création, pour être, devait être articulée par la « conscience ivre » et le souffle d'un maître d'œuvre, même et surtout si

ce dernier sut s'ouvrir aux impacts de nombreux collaborateurs. La création collective ne signe pas la mort du père, de l'auteur ou du metteur en scène, mais une manière de chercher en dehors des sentiers forclos des textes classiques ou modernes. Les textes ne furent pas davantage des prétextes. Comme le corps, ils indiquent des chemins.

Qu'est-ce qu'une culture vivante ?

Grotowski a emprunté son savoir en Chine, en Inde, en Russie. De la mémoire collective de sa Pologne natale, il embrassa l'ensemble des cultures, démontrant que l'innovation est souvent faite de syncrétisme. Mais s'il s'était simplement agi d'un discours scénique chargé d'un univers symbolique (comme celui de son compatriote et contemporain Kantor) ou culturel comme Brook ou Mnouchkine, ou politique comme Brecht, il se serait inscrit dans le vaste réseau de la consommation spectaculaire avec ses mondes particuliers, ses fantasmes et querelles sociales... Grotowski a visé autre chose.

Un jour, à Wrocław, au cours d'une de ces conversations « éclairantes » dont il avait le génie, il me dit :

Freud est plus grand que Jung ! Et d'ajouter : En voulant comprendre l'origine tangible d'un malaise et d'un mal être, physique et immédiat, Freud a fondé un art et une science. Il a fait avancer la médecine et a montré le travail de l'inconscient, tandis que Jung, malgré sa formidable idée d'archétype, demeure un phénomène simplement culturel. Le premier pose la connaissance comme une question et le second, comme une réponse. Du premier sont nées des écoles, une méthode et une réflexion toujours en marche. Du second, un système de croyances ou un simple courant d'opinions.

Cette réflexion résume bien le sillon qu'il entendait tracer lui-même. Avant de s'inscrire dans la forme et la culture, il fallait diagnostiquer, interroger et tirer des lignes d'actions ouvertes, sans esprit de système ou de savoir-faire déjà constitué. Le théâtre ne se fabrique pas. Le théâtre n'est pas une production. C'est un mouvement de l'être

qui veut se saisir comme tel et qui pour cela doit réinventer, faire trouvaille. Plonger dans l'inconnu. Ne pas anticiper la forme à produire. Grotowski avait une rigueur mais pas de méthode. Quand il recycla un savoir technique (comme les résonateurs ou les mouvements de plastique corporelle), ce fut pour les réinscrire vers l'inconnu. C'est de l'improvisation que pouvait se structurer ce qu'il est commun aujourd'hui d'appeler une « partition ».

Mais qu'est-ce encore qu'une partition ? L'armature des actes, places, espaces, rythmes, poses du pied gauche ou du pied droit, regards, contacts visibles ou invisibles... tout cela qui est utile à la cartographie mobile du jeu. Ce sont des repères, tout comme un texte est ponctué. Mais, en amont de la partition, il y a d'abord des rencontres lentement distillées, un « donner et prendre organique », un « je ne sais pas encore » qui prend ancrage dans l'intimité de l'acteur, dans son non-savoir inscrit comme un défi à l'autre, réel ou... imaginaire. Un jeu de fictions vivantes et moins de personnes. Une réponse personnelle à un texte ou à un thème, secondairement n'accédera à la forme qu'à condition d'en supprimer « les flottements inutiles », selon la formule de Meyerhold qu'aimait citer Grotowski. Lente descente à travers toutes nos résistances intimes, travail psychique immédiat au corps pour sortir l'art de l'acteur du « théâtre des cadavres », ainsi nomma-t-il le réalisme illustratif, pathétique et presque baroque de la Pologne d'après-guerre.

Le théâtre ou la scène ontologique

Alors si le théâtre n'imité pas la vie, mais si peut-être la vie imite l'art, il faut entendre que c'est la question ontologique de la présence de l'être à lui-même et à autrui qui situe l'urgence du jeu et trace le sens même de ce que signifie représenter. Il est donc là le secret du maître qui lui valut sa gloire. La conscience précède l'existence, mais l'existence ne se saisit que dans l'action. Telle est la source d'un théâtre vivant. Un double mouvement ordonne le chaos de l'action en marche et, aussitôt, un prodigieux effort de courage élimine ce qui ne répond pas à l'urgence souterraine de l'être en danger d'être. Une forme n'est vivante que si, de son organicité sauvage, archaïque, elle répond à la question du « être là ».

Grotowski est donc venu confirmer les prophéties d'Artaud. Ainsi l'authenticité ne relève pas de la technique, mais du défi qui fait et travaille la présence. Pour les deux hommes, ce qui est « cruel » ce n'est pas la violence exprimée, mais le fait que le théâtre ne se propose pas comme imitation (*imitatio mundi*) rassurante. L'acteur est donc ce héros qui questionne sa propre pesanteur, ce saint qui fustige encore la présence du mal, ce lunatique qui inverse le sens et l'ordre acquis du réel, enfin ce déviant qui ne cesse de refaire son autoportrait pour saisir un visage inconnu du monde. Grotowski était Cézanne arrachant à la Sainte-Victoire le secret de la montagne. Héros, saints, lunatiques et déviants sont les figures sacrificielles de la permanente recreation du monde. La montagne doit s'effondrer dans le tableau pour que le peintre l'éternise pour nous, en changeant notre écoute fugitive du paysage.

La tentation de faire de « l'être vivant » une œuvre d'art est le legs de Grotowski à tout acteur. C'est une propulsion qui relève autant d'une dissection que d'une forme d'irradiation – oui, un jeu irradié, fait de pulsions, de constructions et de désaveux,

La scène grotowskienne est ainsi un arc-en-ciel entre la vie et la mort. Le théâtre y a pour vocation de montrer la décomposition de la lumière, celle de l'amour déchu, de l'amour mendié et blasphémé, de l'amour chanté en une ultime espérance.

d'élans lumineux, au-delà des limites –, que de cendres obscures et toujours charnelles. Brûler le corps avant de l'architecturer, aux antipodes de la démarche d'un Oscar Schlemmer, avant la guerre, au Bauhaus, qui le rêva structure avant de le voir lumière. Pour Grotowski, l'être ne commence à signifier que dans le don, au-delà de la fatigue, quand dans l'abandon apparaît un sursaut spirituel. Quête rageuse et, en même temps, agnostique par l'idée même d'expérience, de doute posé sur la mémoire du monde et qui ne se touche que par l'héritage de chacun, vérifié, passé au filtre d'une exigence laborieuse. Profession de foi, élan exacerbé, quasi mystique, telle fut la discipline qui étonna le monde, comme si une voix humaine ne pouvait commencer que par un silence retrouvé du corps, la voix viscérale tendue vers sa part de lumière, comme un aveu à la limite d'un corps incandescent et dont « jouer » est ce qui reste pour désigner en lui ce qui ne meurt pas. La scène grotowskienne est ainsi un arc-en-ciel entre la vie et la mort. Le théâtre y a pour vocation de montrer la décomposition de la lumière, celle de l'amour déchu, de l'amour mendié et blasphémé, de l'amour chanté en une ultime espérance. Ce théâtre obscur est ainsi le revers de la blancheur pour désigner la lumière contenue en toute chose.

En exergue au programme de son chef-d'œuvre *le Prince Constant* et sur les cartons d'invitation, Grotowski avait fait mettre cette parole du poète Slowacki qui signait sa vie : « Car cette terre est une auberge dans notre grand voyage. » Tel fut, du début à la fin, le credo du maître de Wrocław, en Pologne, à Pontedera, en Italie, où il s'est éteint. ¶

Le Polonais Jerzy Grotowski, grand réformateur du théâtre au XX^e siècle, s'est éteint le 14 janvier dernier. Pour lui rendre hommage, Gazeta Wyborcza publie le discours qu'il a prononcé en 1991, lorsque l'Université de Wrocław lui a décerné le titre de docteur honoris causa.

[...] Par sa nature, le théâtre est un art collectif. Quand on me récompense en tant que metteur en scène, en tant que chef d'entreprise, il convient de récompenser aussi l'effort de toute la troupe. Surtout de ceux qui étaient là au début du Théâtre Laboratorium, dans la petite ville d'Opole, puis à Wrocław, où nous avons connu pour la première fois des conditions de travail humaines. Cela fait beaucoup de monde, on pourrait en parler pendant des heures, mais je voudrais ici en mentionner un, qui nous a quittés dernièrement : Ryszard Cieslak. Il joue le rôle du prince Constant (dans l'adaptation éponyme, en 1965, d'une pièce de Juliusz Slowacki inspirée de Calderón), et il est devenu le « prince symbolique du métier ». C'était un grand acteur. Il l'est devenu. Où est la différence entre « être » et « devenir » ?

[...] Je voudrais à présent aborder un autre thème, celui de la prétendue « deuxième réforme » du théâtre – en référence ou en opposition au théâtre de Konstantin Stanislavski (1863-1938, acteur et metteur en scène, fondateur du Théâtre d'Art de Moscou et auteur de *la Formation de l'acteur*), de Vsevolod Meyerhold (1874-1940, metteur en scène avant-gardiste, inventeur de la théorie de la biomécanique du comédien) et d'autres, qu'on associe parfois à mon nom. Or je voudrais préciser que j'ai toujours été le disciple de Stanislavski, et rien n'a changé. J'ai commencé mon chemin là où le sien s'est achevé avec sa disparition. Stanislavski ne s'est jamais arrêté à une étape ou à une autre qui lui procurait quelque popularité ; il continuait. C'est la raison pour laquelle on le considérait comme un fou dans son propre théâtre. Car les gens s'habituent à ce qu'ils ont découvert et acquis, et ils voudraient s'y installer comme dans un fauteuil. Stanislavski continuait, et j'ai repris son travail au point où il l'a quitté. Je pense que la culture polonaise est aujourd'hui menacée par les idées commerciales. Je voudrais vous dire qu'il n'est pas vrai que l'appui du grand et du petit capital et le principe d'un art autofinancé constituent une bonne voie pour le théâtre et pour les grands phénomènes artistiques. Je voudrais vous assurer que c'est un mensonge. Il faut une énorme naïveté ou une immense mauvaise foi pour diffuser cette thèse. [...]

Jerzy Grotowski

(Tiré de *Gazeta Wyborcza* de Varsovie.)