



Antonio Attisani (ed.)

Jerzy Grotowski. L'eredità vivente

Accademia University Press

Cinq documents audiovisuels

Antonio Attisani

DOI : 10.4000/books.aacademia.341
Éditeur : Accademia University Press
Lieu d'édition : Torino
Année d'édition : 2012
Date de mise en ligne : 5 novembre 2013
Collection : Mimesis Journal Books
ISBN électronique : 9788897523307



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2012

Référence électronique

ATTISANI, Antonio. *Cinq documents audiovisuels* In : *Jerzy Grotowski. L'eredità vivente* [en ligne]. Torino : Accademia University Press, 2012 (généré le 05 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/aacademia/341>>. ISBN : 9788897523307. DOI : 10.4000/books.aacademia.341.

Les “ introductions ” ici proposées sont la transcription des interventions qui précédaient la projection des film à la Fonderie de Le Mans - Théâtre du Radeau, fin juin 2011, dans le cadre d'un séminaire résidentiel et des performances du Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

*Akropolis*¹

J'ai vécu les années soixante, et maintenant je suis en train d'essayer de les comprendre. Je me rends compte qu'il s'est passé, dans cette décennie, quelque chose de très important, dans le monde entier, dans la culture et dans le théâtre.

1. Mise en scène: Jerzy Grotowski. Interprètes: Zygmunt Molik (Jacob, le harpiste, chef de la tribu), Rena Mirecka (Rebeca, Cassandre), Antoni Jahołkowski (Isaac, Garde), Ryszard Cieślak (Esaù, Hector), Zbigniew Cynkutus (Angelo, Paride), Stanisław Scierski (Hélène, Lia), Andrzej Paluchiewicz (membre de la tribu). Coréalisation, objets et costumes: Józef Szajna. Architecture scénique: Jerzy Gurawski. Conseiller littéraire: Ludwik Flaszen. Première représentation: 1962. Enregistrement vidéo réalisé par James MacTaggart. Production: Lewis Freedman en 1968. Première édition vidéo: 1971. Distribution Insight Media. Durée: 76 min, noir et blanc. Texte de référence: *Akropolis* de S. Wyspiański. Langue: polonais (commentaire: anglais). La vidéo s'ouvre sur un dialogue entre Lewis Freedman et Peter Brook (7'55").

Lorsque que l'on voit des documents, comme ce film d'après *Akropolis*, comme les autres films de Grotowski concernant des spectacles qui ont été réalisés dans les années soixante, on regarde quelque chose qui vient de très loin. C'est une époque très différente de la nôtre, de l'actuelle, c'est un passé. Mais je crois aussi que c'est un passé où il y a quelque chose qui nous concerne profondément. Qu'est-ce qui s'est passé à ce moment-là? On s'est posée des questions nouvelles et très profondes. Des questions qui restent encore, aujourd'hui, sans réponses, et c'est ainsi un héritage avec lequel il faut travailler. Et je me dis: l'art c'est chercher des réponses à ces questions. *Chercher: c'est l'art* – un art, vous verrez dans ce cas, qui creuse l'histoire, un art qui creuse le problème, et donc nous pose aussi face à la question: faire de l'art c'est faire de la politique.

Les années soixante, comment les définir? En bref, je me disais que l'on pourrait les définir comme une décennie caractérisée par le macro-événement d'un monde qui se développe énormément tout en se détruisant lui-même, une bonne partie de lui-même: par les guerres, par l'exploitation coloniale, par l'impérialisme, par un capitalisme qui prend de nouvelles formes. Mais c'est aussi une période, surtout le début des années soixante, d'un incroyable fleurissement des avant-garde dans tout le monde, dans tous les secteurs: le théâtre, la musique, la peinture, le cinéma. Quelque chose d'incroyable, une explosion, et c'était l'explosion, justement, de cette question complexe et nouvelle qui se présentait sur la scène.

Mais cette décennie se divise symboliquement en deux, parce que vers la fin des années soixante, il y a eu soixante-huit, c'est à dire un mouvement qui a mis en question ce qui se passait alors – mise en question de ce type de développement technique, impérialiste et des abus sur l'environnement culturel et naturel en même temps. Justement c'est dans les années soixante qu'est devenue actuelle la question qu'Adorno avait posée après-guerre: l'art est-il encore possible après Auschwitz?

Je crois que dans ce spectacle, parce qu'il s'agissait d'un spectacle, d'un modeste spectacle, Grotowski s'est posé cette question. Or il faut comprendre où il s'est posé cette question: il se la posait dans la Pologne communiste, il se la posait

à côté d'Auschwitz, il se la posait dans le pays où la question juive a été particulièrement complexe, parce que – comme vous le savez – la Pologne était le pays juif le plus grand du monde, il y avait trois millions de juifs, et à la fin de la guerre il n'en restait que quelques dizaines de milliers, qui ont alors subi de nouveaux *pogroms*, notamment lorsque des ouvriers communistes réquisitionnaient leurs maisons.

Alors c'est à côté de Auschwitz que Grotowski se pose cette question. Qu'est ce que l'on voit dans la représentation de cette question? On ne voit pas les bourreaux, on ne voit pas ce schéma confortable de bourreaux et de victimes, on voit une autre réalité beaucoup plus difficile à comprendre, beaucoup plus difficile à capter, une réalité devant laquelle on peut se poser seulement comme devant un mystère à méditer, un des grands mystères du vingtième siècle. Quelle est cette vision? C'est la vision que quelque chose d'inédit qui s'est produit dans l'histoire. Il me semble qu'on peut identifier surtout deux thèmes à travers cette vision.

Le premier de ces thèmes serait que l'homme n'est pas bon. C'est pas vrai qu'il est bon dans sa nature. Bertolt Brecht disait: le veau l'est davantage. Donc chute du schéma qui caractérisait aussi les gauches traditionnelles, bons et méchants.

L'autre thème, qui ici est très évident, c'est le thème de l'absence de Dieu. Dieu n'est pas apparu, il n'est pas intervenu dans les camps. Il n'y a pas Dieu et il n'y a pas de Sauveur. Aucun Sauveur n'est arrivé. C'est ce que l'on voit, c'est le thème de la représentation; qui nous oblige, qui obligeait les gens de ce temps, les gens comme Grotowski (et beaucoup d'autres évidemment, parce que l'on ne peut pas inventer un monde). Ils se sentaient obligés de repenser l'humain, c'était l'humain qu'il fallait repenser. Et pour repenser l'humain, il faut faire le point avec la tradition d'où l'on vient, une tradition qui, en Pologne, est enracinée dans la religion. Mais il y a eu une équivoque énorme, parce que Grotowski était un combattant qui avait à faire à deux religions très "dangereuses" qui dominaient son pays: la religion communiste, ou le communisme vécu comme une religion dogmatique, contre-réformiste, et la religion catholique, qui était ennemie et concurrente et en même temps complice du régime communiste. Donc la référence à la religion était absolument

inévitable, d'où l'équivoque sur la religiosité ou de la catholicité de Grotowski. Mais bon, c'est une autre histoire...

La référence à la religion pour Grotowski voulait dire aussi, pour se faire comprendre, faire référence à ses textes topiques, surtout la Bible, le Nouveau et l'Ancien Testament. Pourquoi? Parce que dans les deux Testaments on trouve des déclinaisons fondamentales de l'humain, des déclinaisons à la fois primordiales et éternelles qui portent sur des problèmes insolubles.

La dramaturgie du spectacle interroge ainsi la honte d'être humain, à travers ce camp d'extermination de l'humain: ainsi plusieurs scènes, presque toutes les scènes de *Akropolis*, le cimetière, le camp qui est un cimetière, le cimetière de la civilisation moderne, le cimetière de la modernité, le cimetière des idéologies autoritaires. La Bible et les autres références sont utilisées comme matériel dramaturgique, avec un point de vue précis: il me semble que le point de vue de Grotowski se rapproche du point de vue de *Qohélet*, l'Ecclésiaste, c'est-à-dire le point de vue de la suspension de la pitié. Au vingtième siècle, ce point de vue est devenu la poétique de la cruauté: la cruauté, faire face à la vérité, la vérité qui ne coïncide pas avec la réalité. Grotowski était au-delà de la question, par exemple, de la *banalité du mal*, comme l'avait formulée Hannah Arendt à propos du nazisme. Ce n'était pas cela, c'était quelque chose de plus difficile à comprendre.

Comment Grotowski réalise cela dans le contexte théâtral? Il le réalise par une révolution qui aujourd'hui est peut-être difficile à comprendre parce que nous sommes habitués à toutes sortes de formes, mais on doit se rappeler que le spectacle a été créé au début des années soixante. Cette révolution théâtrale, cette cruauté, ce mouvement de purification et de destruction des lieux communs et des fausses idées a lieu dans ce spectacle dans un maximum de proximité: le public et les acteurs se touchent! C'était quelque chose d'inconcevable à cette époque. Et il y a, en même temps, un maximum de distance parce que les acteurs représentaient les morts: c'était la distance entre la vie adaptée, moderne, confortable, et les morts, ce camp qui n'avait pas exterminé seulement un peuple.

La scène finale sera le crématoire, un crématoire où tous les prisonniers qu'on a vus jouer la vie, jouer à la vie en ci-

tant les énigmes de Bible, se plongent sans bourreaux, sans être menacés, sans être apparemment abusés tout en étant abusés par un pouvoir invisible, ils se plongent dans le crématore avec l'effigie du Sauveur qui n'est pas arrivé. C'est une des premières représentations du thème du Christ par Grotowski. Dans les spectacles suivants, *Le Prince Constant* et *Apocalypsis*, il en proposera différentes déclinaisons. Le Christ d'*Akropolis* n'est pas, il est absent, comme Dieu. Mais dans les spectacles qui suivent il y aura Jésus. Et Jésus est une figure complètement différente pour Grotowski et ses amis, c'est un homme qui lutte, qui se trompe parfois mais qui lutte pour chercher, pour conquérir la connaissance.

Le spectacle se termine dans un silence. Pour la première fois, si je ne me trompe pas, dans l'histoire du théâtre, un spectacle se terminait toujours dans un silence irrévocable. Et ce silence était le signe de la catharsis que Grotowski cherchait, une catharsis qui était conçue non pas comme libération (on a compris quelque chose, on a conquis un concept, on a conquis un sentiment) mais comme une sorte de lien, une sorte d'obligation. Obligation à la recherche, obligation à agir. À agir tout en ne s'adaptant pas au réel. Le réel t'étouffe si tu t'adaptes. Il faut l'accuser. Pour accuser le réel, l'art ne se retire pas, l'art se fait action et cette action est faite d'écoute, il faut écouter pour comprendre. Et de réaction, mais cette réaction doit être créative mais parce que seulement dans la créativité on trouve peut-être une voie (pas une solution mais une voie) une petite possibilité. Et donc on réplique avec ce que Gilles Deleuze appelle l'acte de création. On répond à Auschwitz avec un acte de création.

Donc l'art après Auschwitz, pour Grotowski, est possible s'il s'agit d'une œuvre de poésie et non pas de décoration du réel, c'est-à-dire en même temps de déconstruction et d'écoute – pas de reconstruction, parce que la reconstruction peut être seulement la reconstruction des préjugés et des schémas, la compulsion répétée. Plutôt alors la construction de l'inédit: seulement l'acte de création peut assurer une possibilité de construction de l'inédit.

L'art comme poésie où on se met en jeu soi-même, comme la responsabilité d'une chose qu'en italien j'appellerais *disperanza*, qu'en français on pourrait appeler «désespérance», ce qui n'est pas le désespoir et ce n'est pas l'espérance. L'action qui se fait de façon créative, sinon optimiste, mais qui se fait

aussi dans la cruauté de la vision de l'événement historique et dans la cruauté de l'Écclésiaste, un texte sacré qui accuse l'être humain d'être *incapable*... d'être-incapable...

*Le Prince Constant*²

Voilà un autre aspect des années soixante avant '68. Nous sommes en Pologne et dans le cadre de la "petite liberté" qui caractérise ces années; beaucoup des choses se passent dans le domaine artistique et culturel. Les communistes au pouvoir et l'église catholique se rencontrent secrètement pour négocier et se font des concessions réciproques. Une chose les trouve d'accord: il faut fermer le Théâtre Laboratoire (TL), blasphème pour les uns et les autres. Mais cela ne réussit pas, car Grotowski et ses amis sont tous membres du Parti, le théâtre même en est une section, et le corps-parti ne peut pas couper un de ses organes. Cela n'empêche pas que, soit les journaux du parti, soit l'église attaquent Grotowski: pour le *Le Prince Constant*, le cardinal de Wrocław lancera un anathème (excommunication pour ceux qui iront le voir) et le définira comme une «ordure». Par contre le TL se défendait aussi par des formules rusées comme «rituel laïc» ou «prière profane», pour essayer une sorte de neutralité entre les deux fronts, mais il s'agissait aussi de formules justes, la ruse ne substituait pas l'intelligence. *Prière*, comme le dit bien Walter Benjamin, c'est l'attention, l'écoute de l'autre – et le rituel, comme l'explique Grotowski, c'est l'action précise, l'acte qui constitue (opposée à un théâtre conçu comme "récitation des idées").

2. Mise en scène et scénario: Jerzy Grotowski. Interprètes: Ryszard Cieślak (Don Fernando/le Prince Costant), Rena Mirecka (Fenice), Antoni Jahołkowski (le roi), Mieczysław Janowski (Muley/Don Alfonso), Maja Komarowska (Tarudante), Stanisław Scierski (Don Enrico). Architecture scénique: Jerzy Gurawski. Costumi: Waldemar Krygier. Direzione letteraria: Ludwik Flaszen. Première: 1965. Durée: 46 min. Textes à l'origine: P. Calderón de la Barca, *El Príncipe constante*, J. Słowacki, *Książę Niezłomny*. Texte original du spectacle reconstruit par Leszek Kolankiewicz, traduction des textes en italien de Marina Ciccarini. Reconstruction audiovisuelle réalisée en synchronisant un film documentaire en 16mm b/n, sans son, provenant de l'archive du Teatr Laboratorium di Wrocław, et une gravure audio effectuée à Spoleto par Ferruccio Marotti en 1967. Les interruptions des images et du son sont dues à une manque de documentation audiovisuelle. En 2005 le film a été sous-titré et les images et le son restaurés en Digital Intermediate. Editing de Luisa Tinti et Anna Rita Ciamarra. Production: Centro Teatro Ateneo, Università di Roma "La Sapienza". Langue: polonais. Sous-titres en français.

Le prince constant, ou de la résistance. Constant ce n'est pas le prénom Constantin, c'est très clairement, en polonais, résistant, indestructible. Le spectacle du TL nous dit qu'il s'agit d'une résistance au pouvoir et au réel, mais aussi d'une ré-existence, soit d'une résurrection qui se fait par le corps, par la totalité de l'être humain.

Nous verrons le film sans sous-titres parce que dans ce cas ils sont seulement une distraction. Le texte de Calderón/Slowacki est en effet une allégorie baroque ou la résistance se dit par des mots comme foi, Dieu, amour, mais aussi en évoquant les fleurs, les animaux, la mer, la nature; pour comprendre l'allégorie baroque au deuxième degré de Grotowski, il suffit d'en entendre la sonorité extraordinaire qui est un mélange de *audé* (voix humaine) et de *phonè* (son et même rumeur). Je dirai que dans ce cas on comprend mieux sans comprendre la lettre des mots – tout est dans les signifiants.

Dans *Le Prince Constant*, le corps est la question et *les* corps sont l'histoire. On voit là les vainqueurs (d'une guerre) et leurs prisonniers. Les vainqueurs sont habillés exactement comme ils l'étaient les juges des tribunaux militaires, avec de grands manteaux noirs qui cachaient les uniformes. On leur opposait la nudité des prisonniers, qui n'est pas l'innocence et la pureté mais le signe d'une possibilité, d'un commencement, et aussi de leur fragilité (comme celle des petits enfants). En fait, le premier prisonnier cède (comme ça se passait la plus part du temps, après la torture tous avouaient les crimes les plus fantastiques, pour tenter de revenir sur leur aveux ensuite, quand la cour les avait déjà condamnés) et redevient un citoyen, le deuxième résiste et conquiert le corps glorieux.

Dans ce spectacle, dans ce film, nous pouvons voir un des plus grands acteurs du vingtième siècle, Ryszard Cieślak. À vous d'en juger. Un acteur comme lui est cependant le co-auteur de l'œuvre théâtrale, comme il devrait toujours être.

Dans *Le Prince Constant* la référence au Christ est explicite, mais il faut se demander quel Christ. C'est plutôt Jésus, un fils abandonné par son père, un jeune plein de contradictions, amoureux et pécheur. Les trois monologues du jeune prince articule les étapes de sa résistance: dans le premier il constate la perte de la liberté comme citoyen et donc il ne reste (en

son pouvoir, ou comme choix) que la constance dans la foi; dans le deuxième il s'interroge sur la souffrance, la torture et l'humiliation, et sur le comportement et la logique de Dieu en rapport à cela, tandis que les autres se nourrissent de lui, de son "héroïsme"; dans le troisième, devant l'inévitable, il s'augure une mort juste, qui ne renvoie pas à d'autres souffrances. Ces caractéristiques sont celles – on l'a déjà dit – du *Christus patient*. Patient, constant, résistant. La révolution nécessaire, pour Grotowski, est conçue non pas comme un projet à réaliser après la conquête du pouvoir, mais ici et maintenant, en chaque instant: c'est la réalisation (de la révolution) qui contient en elle-même la technique constructive, la réalisation qui se fait, ici, dans la "désespérance".

Pour ce qui concerne les choix de composition conséquents à ces thèmes, la "cruauté" de Grotowski organise une singulière organisation du regard. Si dans *Akropolis* il était question de proximité-distance, ici la distance physique (une ligne de spectateur dans la situation inconfortable de voyeurs autour d'une cellule secrète) correspond à une proximité intime avec chaque spectateur, à une coïncidence de psychomachie dans l'esprit de l'acteur et celui du regardant.

On a parlé pour *Le Prince Constant* de l'extase opposée à la mondanité. C'est seulement une petite partie de la vérité: si on ignore le reste, on censure l'horizon poétique et philosophique de cette œuvre.

Comme toujours, cette création de Grotowski est réalisée dans un style grotesque comme très particulier, mais la plupart de la critique s'arrête devant le noir-et-blanc sévère du discours grotowskien sans relever les aspects sarcastiques, ironiques et même comiques (qui au moins aujourd'hui devraient être perceptibles: qu'on pense, ici, aux réactions de la cour, à leur réélaboration de l'embarras causé par celui qui résiste). Grotowski n'oublie jamais que la stupidité se mêle presque toujours à la tragédie.

Ce spectacle, comme *Akropolis* et d'autres, peut être aussi considéré comme un hommage à Meyerhold et à Vachtanov, les metteurs en scène les plus proches de Grotowski sur le plan poétique (tandis que Stanislavski reste la figure paternelle en ce qui concerne l'éthique et la technique). Mais, comme *Akropolis* (et d'autres dont ici il n'est pas question), montre aussi une proximité intime entre Grotowski et son

“ennemi” Tadeusz Kantor (qui met Meyerhold sur la croix), proximité qui doit encore être objet d’une étude adéquate.

Il faut conclure cette brève et tendancieuse introduction par le final du spectacle, la crucifixion horizontale du prince, avec un suaire qui couvre enfin son corps lumineux, toutefois sans réussir à empêcher la diffusion d’une vibration claire. Qui est sur cette croix? Une victime, un individu spécial? Non, c’est quelque chose qui nous concerne tous et profondément, c’est la possibilité d’être humain (mieux: la possibilité de *devenir* être humain).

*Apocalypsis cum figuris*³

Deux précisions. La première: je propose, à travers ces introductions sur les archives filmées de Grotowski, une lecture plutôt historique et politique, tout en essayant de capter la relation entre certains événements politiques et sociaux et la forme théâtrale. Ce n’est pas parce que c’est la seule lecture possible, ni peut-être la plus importante; j’ai choisi de faire cela parce que normalement on l’ignore et que l’idée commune de Grotowski tend à ignorer le travail et le contre-poids qu’il engageait avec ce fond historico-politique. En même temps j’essaie aussi de donner quelques suggestions qui concernent les aspects de la recherche proprement théâtrale et formelle.

La deuxième: le film tiré du *Prince Constant* se terminait par la vision d’un drapeau rouge, un drapeau suaire couvrant le cadavre qui représente, on l’a dit, la possibilité d’être humain. C’est quelque chose qui a dérangé quelques uns des spectateurs. En effet c’est quelque chose d’ajouté lors de la restauration de film en noir et blanc et c’est un peu forcé. Mais il faut savoir que c’était comme ça, le spectacle était

3. Mise en scène du collectif coordonné par Jerzy Grotowski. Interprètes: Antoni Jaholkowski (Simon Pietro), Zygmunt Molik (Giuda), Ryszard Cieślak (l’Innocent), Zbigniew Cynkutus (Lazzaro), Stanisław Scierski (Giovanni), Rena Mirecka ou Elizabeth Albahaca (Maria Maddalena). Direction littéraire: Ludwik Flaszen. Coll. à la mise en scène: Ryszard Cieślak. Première répétition ouverte: 19 juillet 1968. Première: 11 février 1969. Sources: *Évangile* selon Juan, Luc, Mathieu, *Psalmes*, *Chant des chants*, *Livre de Job*, *Apocalypse* de Juan, *Lamentationes Jeremiae (Breviarium Romanum)*, *Les frères Karamazov* de F. Dostoïevskij, *Mercredi des cendres* et *Gerontion* de T.S. Eliot, *La connaissance surnaturelle* de S. Weil. Vidéo de la troisième version (première 23 octobre 1973) réalisée à Milan le 27 janvier 1979 par Ermanno Olmi. Production: CRT Milan, en collaboration avec RAI. Durée 60 min, couleur. Restauration et editing: CRT, 2008. Langue: polonais. Sous titres: italien.

plutôt dans les blancs et noirs et il n'y avait que cet élément de couleur, ce drap rouge. Donc si dans le film cela renvoie à une sorte d'anticommunisme un peu banal, il faut comprendre pourquoi ça a existé dans la réalité du spectacle. Selon moi c'est un signe très précis que Grotowski a voulu insérer et qui caractérise la double catharsis qui est cherchée par ce spectacle. Dans quel sens? Nous voyons le Prince Constant comme une victime, mais cette victime a gagné, elle a gagné son corps glorieux tandis que les juges ont perdu. Mais c'est une vérité intime, une vérité cachée au peuple, aux citoyens. La réalité que l'on projette à l'extérieur, donc la réalité au sens historique, la réalité officielle, c'est que l'accusé a été justement condamné, il a été reconnu coupable et il a été justement exécuté. En même temps que faisait le pouvoir? Ce pouvoir se trouvait en face d'une exception parce que normalement les prisonniers, quand ils étaient torturés par la police politique stalinienne, avouaient – seulement très peu, parmi eux, n'ont pas avoué et ont résisté. Or quand les prisonniers ne mourraient pas sous la torture et n'avouaient rien, ils ne les condamnaient pas à mort. Alors qu'est ce que faisait le pouvoir? Ces cas étaient embarrassants et il les transformait en héros, même si c'était des ennemis, des héros de résistance – et il se les appropriait en en créant un monument.

Troisième point: le travail sur *Apocalypsis* a commencé bien avant '68 mais s'est terminé après, dans cette atmosphère de révolte généralisée qui avait envahi l'Europe. C'est un travail très long et très tourmenté qui avait commencé par un projet sur le *Samuel Zborovski*, en suite sur les *Evangelies*, au pluriel, et qui seulement dans la dernière période est devenu *Apocalypsis cum figuris*. L'histoire est racontée dans certains articles... Mais *Apocalypsis* ce n'est pas un spectacle qui voulait parler de soixante-huit et de la révolte – néanmoins c'est un spectacle qui a été créé à cette époque et qui est profondément enraciné dans ce moment historique.

Qu'est-ce qui s'est passé? Il y avait un vent de changement même dans un pays comme la Pologne. Un mouvement qui, entre autres, amenait à Wrocław des centaines et des centaines, peut-être des milliers de personnes qui venaient étudier, rencontrer Grotowski et le Théâtre Laboratoire, qui allaient en Pologne pour essayer de comprendre le secret

du théâtre révolutionnaire, comment on faisait un théâtre authentique, un théâtre de transformation et non de représentation. Ils allaient voir et entendre et à ce moment-là le spectacle qu'on leur proposait c'était *Apocalypsis*.

Grotowski et ses amis montraient très généreusement leur travail. Toutefois Grotowski avait déjà décidé que *Apocalypsis* était son dernier spectacle, qu'il avait terminé le «théâtre des spectacles», que cela pour lui ce n'était plus possible, cela n'avait plus de sens pour lui. Et donc il se trouve dans cette étrange situation (mais pas une contradiction) avec ces gens qui arrivent à Wrocław de partout dans le monde pour essayer de comprendre le secret de ce théâtre. Il y a à ce propos des articles très intéressants, des conférences très longues qui sont dédiées aux exercices ou à la voix, mais il est déjà ailleurs, sans avoir un projet précis. Il se disait: non, avec le théâtre des spectacles, on est mal à l'aise dans cette réalité, on n'arrive plus à faire quelque chose d'important, ou du moins je (lui) n'y arrive pas... Et donc, sans savoir exactement que faire, il voulait essayer d'appliquer les moyens du théâtre à quelque chose d'autre. Donc il sentait le besoin d'une sorte de *Aufhebung*, qui signifie, en allemand, en même temps synthèse et dépassement. Un dépassement de quelque chose qui était la réalité présente et très consistante. Je ne sais pas si vous avez vu un très beau film, selon moi, qui s'appelle *Woodstock*. C'est l'histoire de *Woodstock* dans les coulisses, de la préparation de *Woodstock*: tout le mélange qu'il y a entre le business et la spiritualité, les drogues, l'amour, la recherche des formes, des relations différentes. Il y avait donc cette nouvelle communauté composite qui allait de l'extrême gauche aux hippies et tout ça non? Bon, si vous regardez les photos des quelques personnes qui assistaient à Wrocław aux conférences de Grotowski, vous voyez aussi beaucoup de ces personnages, peut-être les plus politisés, je ne sais pas... Et dans *Apocalypsis* – je ne sais pas dans quelle mesure il le voulait – on voit cette nouvelle expression communautaire, et on voit déjà les gens de l'après-soixante-huit. Avec ces gens Grotowski, comme toujours avec les gens qu'il aimait, je crois que plus il aimait quelqu'un plus il était sévère avec ces personnes au sens de leur donner attention mais sans rien laisser passer qui lui semblait faux, lâche et moche.

Dans *Apocalypsis* il y a deux types de confrontation. La première c'est la confrontation entre cette sorte de nouveau peuple qui se présente sur la scène de l'histoire et une figure qui en fait partie, c'est l'Innocent, le personnage interprété par Cieślak. Il y a cette confrontation entre une communauté et ce personnage, communauté à laquelle il appartient et qui en même temps le refuse parce que dans cette nouvelle ambiance culturelle il porte, presque sans mots, des instances très différentes. Le personnage indique un peu la ligne de la recherche de Grotowski et même la recherche qui allait continuer après le théâtre. On voit là deux réalités qui se séparent, la réalité de l'Innocent et la réalité de ce nouveau peuple qui deviendront les «nouvelles masses»: masses nouvelles avec des vêtements différents, des comportements un peu différents mais toujours masses: la nouvelle citoyenneté. C'est la première confrontation qui échoue dans une faillite et une séparation. La deuxième confrontation, c'est la confrontation entre le Grand Inquisiteur et l'Innocent, le personnage de Cieślak. Grotowski a recours à Dostoïevski, aux Grands Inquisiteurs des *Frères Kamazarov*. Il faut dire, entre parenthèses, que Grotowski *utilise* Dostoïevski, il n'adhère pas complètement au pessimisme qui caractérisait le russe. Qu'est-ce que soutient le Grand Inquisiteur? Ça c'est la politique! Il soutient qu'il n'existe pas une liberté qui puisse donner le bonheur, il faut dominer, il faut diriger, et comme on ne peut pas diriger les individus, puisqu'ils sont trop compliqués et trop différents les uns des autres, il faut les réduire, il faut les simplifier, il faut les identifier comme masse. Le Grand Inquisiteur parle de masses, de millions, il parle du peuple, il parle des *gens* – comme Berlusconi – tandis que l'Innocent est une figure de liberté qui n'a rien d'idéologique. L'Innocent est d'ailleurs presque muet.

La voix de Cieślak est très intéressante dans ce spectacle. Elle est complètement différente de celles que l'on a entendues jusqu'ici, c'est une voix qui s'approche de la lamentation enfantine et animale. C'est une espèce de polyphonie primordiale à la limite de l'aphasie, proche de celle sur laquelle travaillait Demetrio Stratos dans les mêmes années à partir l'observation des enfants et des animaux. Que signifie cette recherche sur la voix? C'est le premier caractère d'un personnage qui ne s'exprime pas à travers la parole

ou l'énonciation idéologique, mais à travers le son – et ce son complexe est le témoignage d'une possibilité, d'un potentiel, parce que c'est à partir de cette voix et à partir de la découverte du corps avec lequel cette voix est en connexion que l'individu retrouve sa complexité, sa *singularité irréductible*. Tout cela est insupportable pour le Grand Inquisiteur parce qu'un individu comme ça ne peut pas faire partie des masses. Et donc l'Innocent comme alternative muette. L'écrivain italien Gustavo Zagrebelsky dit: «En lui se tait ce qui ne peut pas être dit». Mais ce qui ne peut pas être dit est bien compris par les autres et il est refusé à cause de ça, soit par ses compagnons, par ses camarades, par ses égaux, soit par le pouvoir. Donc l'histoire se finit très mal. Le final est très pessimiste parce qu'on envisage un futur où le pouvoir change, le peuple change, mais la vieille relation de pouvoir, de domination, continue.

Comment cela se réalise dans la situation théâtrale? Vous vous souvenez d'*Akropolis*, proximité-distance, le *Prince Constant*, séparation-intimité partagée. Ici nous avons un espace horizontal qui est un espace d'assemblée, tout le monde était assis dans une salle comme celle-là, il y avait une cinquantaine de spectateurs assis par terre à côté des acteurs, donc c'est une sorte d'assemblée de cette communauté post-68. On se rencontre pour célébrer la nouvelle communion mais cette communion est ratée, c'est la faillite parce que le personnage qui pose la vraie question (la vraie liberté contre la fausse liberté) est chassé. Il me semble que Grotowski voyait cette situation comme un nouveau chaos, un chaos qui était en même temps très dangereux et très riche de possibilités mais avec lequel on ne pouvait plus avoir à faire avec un théâtre comme on l'avait conçu auparavant, il fallait entreprendre une autre action. Donc Grotowski, en effet, se pose la question léniniste par excellence: "Que faire?" Et il décide d'abandonner le théâtre et d'appliquer les moyens du théâtre autrement (mais déjà *dans* ce dernier spectacle le théâtre est abandonné). Dans *Apocalypsis*, nous voyons le commencement d'une nouvelle histoire, qui est également une histoire du théâtre, d'une nouvelle histoire qui nous amène aujourd'hui au Workcenter ou au Théâtre du Radeau. Ces deux théâtres sont apparemment très différents mais ils se posent les mêmes questions concernant

l'efficacité, la modalité de la relation entre une instance éthique et politique et les formes nécessairement nouvelles qui devraient caractériser un théâtre vivant. Cette conception du théâtre comme rencontre d'individus et non pas seulement comme une façon d'afficher les idées, d'afficher les histoires, de créer une représentation qui se pose comme un filtre entre les soi-disant artistes, créateurs, et les soi-disant spectateurs. Une rencontre qui change les deux et qui se fait dans une relation intime, forte, indispensable entre ces deux instances. Des acteurs qui comme Cieślak ne sont pas des fonctionnaires, des metteurs en scène, ne sont pas des stars, sont des co-auteurs de tout horizon qui assument la même responsabilité du metteur en scène, le même type de responsabilité éthique, politique, et qui savent, en cohérence, la chercher, l'élaborer, la rendre efficace. C'est un travail qui concerne la technique plutôt que les instances morales, idéologiques et même poétiques dans le sens des déclarations, dans le sens de la création de mouvements, de la compilation de manifestes et des appels. Faire la révolution et non pas la «dire».

Voilà, je crois que c'est ça que l'on voit dans le dernier spectacle de Grotowski. Je vous invite à vérifier ce que j'ai dit. Si cela est vrai nous avons à faire à quelque chose qui nous interpelle aujourd'hui et qui nous pose des questions qui restent irrésolues: Comment communiquer? Comment entrer en relation? Comment rencontrer les nouvelles masses, les nouveaux peuples qui ont été créés par «cette révolution»? Comment les rencontrer tout en exprimant des instances qui ne sont pas celles de l'adaptation aux nouveaux pouvoirs?

La nouvelle figure christique qui apparaît ici est aussi très importante. Si celui de Cieślak-Prince Constant était un *Christus Patiens*, patient et résistant, celui qui apparaît à l'époque de la nouvelle apocalypse est un *Christ passant*, voyageur et chercheur, qui trouvera de nouveaux amis ici et là dans le monde, le même Christ qui revient plus explicite et puissant dans *Downstairs Action*, l'action créée par le jeune Thomas Richards et ses amis, les passants que l'on rencontre aujourd'hui dans les œuvres du Workcenter.

*Downstairs Action*⁴

Le film tiré de *Downstairs Action* est quelque chose de très spécial. Même s'il ne raconte pas une histoire, il raconte l'histoire des conditions dans lesquelles il est né. Ce sont ces conditions que je veux vous rappeler parce qu'elles aident à percevoir la richesse de ce document. Qu'est ce qui s'était passé? En 1986 Jerzy Grotowski était arrivé pour commencer sa dernière période de travail. Il est arrivé à Pontedera avec un jeune homme, Thomas Richards, qui avait un peu plus de vingt ans, un étudiant qu'il avait connu aux Etats-Unis. C'était la liberté. À Pontedera on lui a donné la possibilité de faire un travail sans rien démontrer. C'était une étrange liberté, parce que Grotowski était exilé, il était pauvre et il était malade. Les médecins lui avaient dit qu'il n'allait pas vivre longtemps. Mais c'est là-bas, dans ces conditions, qu'il a trouvé la liberté, tandis que les grandes et riches universités américaines, n'avaient pas été capables de la lui donner, parce qu'on lui demandait de faire le gourou, de faire des laboratoires, de faire des démonstrations, en somme de produire une image. Donc il a commencé à travailler dans et avec cette liberté. Mario Biagini a rejoint ce groupe depuis presque le début de ce travail. Sur quoi travaillaient-ils? Fondamentalement, ce groupe travaillait sur deux choses, la première chose est ce qu'on appelle les actions physiques, c'est-à-dire le fondement de l'art de l'acteur et de l'art scénique dans n'importe quel horizon poétique; la deuxième était quelque chose de plus spécifique, quelque chose qu'il avait choisi comme outil de travail depuis quelques années: les chants anciens, les chants traditionnels.

C'est sa dernière phase, ce qui s'est passé en Italie est aussi l'accomplissement de ce qu'il avait commencé en 1969, avec *Apocalypsis*, sa dernière création, et avec son abandon du théâtre des spectacles. Il a conduit cette dernière phase avec une intention précise: la transmission de son savoir à des jeunes gens. Donc il s'est comporté exactement comme Stanislavski; il avait compris qu'on ne peut pas écrire des livres pour expliquer le travail théâtral, mais que le seul es-

aA

85

4. *Art as Vehicle*. Film d'une heure environ, 20 min de préparation et 40 de *Downstairs Action*. Les "actuels" sont: Thomas Richards (Usa), Mario Biagini (Italie), Nitaya Singsengsouvahn (France), Piotr Borowski (Pologne), Nitinchandra Ganatra (Angleterre). Suit une intervention de Grotowski.

poir, une sorte d'optimisme désespéré, c'est d'enseigner, de transmettre à quelqu'un, à des jeunes. Mais, comme Stanislavski, et comme tous les hommes de science, Grotowski savait que la transmission ne se fait pas en donnant simplement ce qu'on a conquis: elle se fait en conduisant une recherche, un travail encore plus approfondi, un travail qui met à l'épreuve des nouvelles hypothèses et des nouvelles conditions. Il ne s'était pas posé la question de comment appeler ce travail. Mais dans ces années il avait fait une conférence avec Peter Brook, à Florence je crois. Brook avait parlé du travail de Grotowski en disant que là on faisait de l'*Art comme véhicule*. Grotowski avait une étrange relation avec les définitions, c'est-à-dire que ce n'était pas lui qui les inventait. Mais il acceptait les définitions qui lui semblaient justes. Donc il acceptait cette définition de son dernier travail, *Art comme véhicule*, la définition qu'on emploie aujourd'hui pour le définir.

À ce propos il y a une première remarque intéressante à faire, parce que, en effet, déjà en 1967-1969 (dates de publication de son premier livre, *Vers un théâtre pauvre*) son théâtre, sa façon de faire théâtre avait été défini par Peter Brook, «Acting as vehicle». Donc pour Grotowski le *acting* a toujours été véhicule. Et il faut ajouter que *Vers un théâtre pauvre* est sorti en même temps qu'il abandonnait le théâtre des spectacles. Ce livre naît d'une réflexion sur ce qu'il avait fait auparavant, ce n'est pas un projet ou un manifeste. Comme toujours, d'ailleurs, parce que tous les écrits de Grotowski sauf peut-être un (*Le Performer*) ne sont pas des déclarations d'intentions, ils ne sont que des analyses le plus possible honnêtes et même un peu cruelles de ce qu'il avait fait auparavant. Ainsi il y a une sorte de continuité, une cohérence. Il a toujours pratiqué le théâtre comme véhicule: véhicule de quoi? Véhicule comme moyen de transformation. Une automobile est un véhicule mais on peut l'utiliser comme des gens qui s'approprient de ces qui sont abandonnées et y dorment dedans, dans ce cas c'est un abri; on ne l'utilise pas pour bouger. Grotowski a toujours conçu le théâtre, dès la première phase, et les moyens du théâtre comme des moyens de transformation. Donc 1986, il a commencé ce travail avec beaucoup de gens, il y avait deux groupes, et il ne montrait rien à l'extérieur. Mais tout de

suite, si on pense à l'intensité du travail, il ne lui a pas fallu très longtemps, tout de suite, en 1988, un nouveau travail a commencé. Peut-être aussi parce qu'il ne savait pas quand est-ce qu'il allait mourir. Donc il a commencé un travail qui n'avait pas de titre parce qu'il n'avait pas de dramaturgie au sens strict, il ne s'agissait pas d'interpréter un texte, c'était un travail qu'on appelait *action*, *azione*, *action* en anglais, qui était la langue de travail du groupe.

Mais cette Action qu'on verra aujourd'hui, elle était déjà confiée, après deux ans à Pontedera, à Thomas Richards. C'est Thomas Richards qui a créé ça, qui conduisait le processus. Puis, dit Thomas dans son livre, Grotowski était une sorte de grand-père, même pas un père ou un grand frère, un grand-père, un *nonno*. Il regardait le travail, disait ce qu'il en pensait, donnait des indications qu'on pouvait librement accepter ou non. Donc ce que nous voyons aujourd'hui n'est pas un spectacle, ni de Grotowski ni de Thomas Richards, ce n'est pas un retour au théâtre des spectacles, ce n'est pas une improvisation. Il y a un certain degré de vérité et d'intensité qui pourrait faire penser à de l'improvisation. Mais là, comme vous verrez très bien, il n'y a absolument rien d'improvisé. Et il n'y a pas une narration. C'est plutôt quelque chose qu'on peut comparer à la poésie, mais à un type de poésie qui, au moins dans les définitions, n'existait pas auparavant: une *poésie d'acteur*, qui le fait avec tout son corps et son histoire, quelque chose qui est à la fois individuelle et collective, sociale. Un an après, en 1989, Thomas Richards et ses amis créèrent un autre travail. On lui a donné un nom, on l'appelait *Downstairs Action*, parce qu'ils le faisaient au rez-de-chaussée, *downstairs*, tandis que l'autre groupe était au premier étage, *upstairs*. Grotowski dit à ses amis: «On va montrer ce qu'on fait à quelqu'un qui a envie de venir, qui a envie de comprendre, de se confronter avec nous. Et on ne le fera pas pour démontrer des choses, mais pour capter dans le travail ce qui résulte de cette relation». Au même temps il a pensé également à faire un film, lui qui n'avait jamais été favorable aux captations de spectacles et qui ne l'a accepté qu'après des années. Donc il a dit: «Non, on fait un travail scientifique, il faut laisser une trace, comme les scientifiques, il faut donc laisser une trace de ça. Parce qu'une trace est une base, un point de repère soit pour nous,

soit éventuellement pour quelqu'un d'autre, qu'on pourra partager, un témoignage de ce qu'on a réalisé à ce moment».

Il a fait appel à sa vieille amie Mercedes Gregory et lui a demandé de créer ce film, une captation vidéo de *Downstairs Action*. Ils ont filmé pendant plusieurs jours, avec des caméras fixes, vous verrez, c'était une situation qu'il ne fallait absolument pas déranger, il fallait être très discrets, pratiquement absents. Ils ont filmé *Action* pendant plusieurs jours, avec des caméras fixes qui changeaient de position et ensuite ils ont fait un montage en choisissant les images, mais avec l'audio d'une seule fois. Ça veut dire deux choses: qu'il y a une synchronisation parfaite, une partition millimétrique qu'il fallait respecter; et que l'action était quelque chose d'identique à elle-même même si elle changeait dans le temps. Mais lorsqu'elle est présentée, exécutée, elle est précise et définie. Le document ainsi créé a longtemps été un document secret, ou mieux ésotérique, dans le sens qu'il était montré par ses protagonistes, mais pas jeté dans la circulation des produits audiovisuels. Il était toujours accompagné soit par Grotowski, soit par Thomas Richards et ensuite par Mario Biagini; ils parlaient et ils expliquaient ce qui se passait, ils montraient ce film pour présenter et expliquer leur travail. Dans ce film et dans cette *Action*, la première action montrée, parce qu'avant il y en avait eut plusieurs...

Enfin, on retrouve dans *Action* des thèmes récurrents dans le travail de Grotowski. Même s'il n'y a pas de narration, il y a une reprise et un développement des modes performatifs qu'on a commencé à voir se dessiner dans ses spectacles et dans *Apocalypsis* surtout. Si vous voulez, on peut imaginer une situation de conte, ça pourrait peut-être aider. Je crois qu'on pourrait partir d'une image que Grotowski même suggérait dans les années soixante-dix lorsqu'il disait: «Le théâtre est une maison en ruines». Voilà, si on veut imaginer une situation de conte et capter l'atmosphère dans laquelle se déroule le travail de ce groupe de jeunes gens, qui étaient regardés par le grand-père, on peut penser à un théâtre ou à une église en ruines, où des gens, des enfants rentrent et commencent à jouer, à jouer sérieusement. On joue dans un lieu où on fait quelque chose qui est secret pour l'extérieur, on ne fait pas beaucoup de bruit, on découvre des instruments. C'est comme si on voulait capter le

secret de ce lieu. Ici le secret n'est pas matériel, il est gardé là, dans une chambre, une église est une grande chambre, mais c'est un secret de l'esprit qu'il faut capter. On peut les voir, ces jeunes gens comme des enfants qui cherchent un trésor, le vrai trésor, le même trésor qui est symbolisé par la perle dans l'hymne, un trésor immatériel. Thomas Richards, on le voit clairement ici, est celui qui guide ce groupe: dans un groupe d'enfants il y en a souvent un qui conduit le jeu. Ces jours-là, à cette période c'était Thomas. Mais vous verrez aussi Mario dans une position qui était la sienne à ce moment, qui me rappelle celle d'un jeune lion dans la forêt, dans la savane, qui apprend en observant et même en imitant. C'est extraordinaire, c'est le seul témoignage qu'on a de lui dans cette phase. Ensuite, on verra *Action in Aya Irini*, de 2003, on verra une *Action* dans laquelle Mario et Thomas sont des pairs qui se confrontent et leurs compagnons plus jeunes sont à leur suite.

*Action in Vallicelle*⁵

Il s'agit de la captation réalisée en 2006 d'un opus qui a été créée pour la première fois en 1994. Douze ans après elle est encore jouée. Certains performers ont changé au cours du temps, mais le couple formé par Mario et Thomas était toujours là – cet opus est leur principal lieu de travail commun. L'année 2006 signifie que cette captation a été réalisée à la fin du projet *Tracing Roads Across*. Il s'agit des dernières présentations publiques de cette *Action* réalisée à Vallicelle (Pontedera) où fut fêté la conclusion du projet triennal. Mais Mario et Thomas continuent à travailler dans *Action*; ils ne le font jamais pour quelqu'un, ils le conçoivent comme un lieu et un outil de travail entre eux, une confrontation qui continue toujours et dont ils ont besoin. La partition de *Action in Vallicelle* est évidemment la même celle de *Action in Aya Irini*. Il s'agit donc à peu près de la même chose? Oui et non. Il y a des différences qui doivent être soulignées. La première différence concerne le lieu. Aya Irini est un lieu qui donne à l'évidence un sens à ce qui se fait dedans, et

aA

89

5. *Action in Aya Irini*, de Jacques Vetter, France, 2004; 70 min. Production ACCAAN - Atelier Cinéma de Normandie. En 2003 la performance a été enregistrée dans l'église de Aya Irini, Istanbul. *Action in Vallicelle*, de Jacques Vetter, France, 2006; 54 min. Production Tarmak.

ici nous sommes à Vallicelle, leur maison-monastère-laboratoire, dans la salle où ils travaillent quotidiennement. Une autre différence concerne le mode de captation; mais avant de vous dire quelque chose sur la spécificité de cette captation je voudrais essayer de préciser quelques éléments qui pourraient aider à comprendre le sens de cette *Action* dans l'histoire du Workcenter.

Cette *Action* a été dirigée par Thomas Richards, Grotowski étant alors pour lui un témoin-interlocuteur. Il regardait, il assistait au travail de temps en temps, pas tous les jours, et évidemment ils avaient un dialogue continu, surtout avec Thomas. Cette œuvre est importante parce qu'elle marque le dernier temps partagé entre Thomas, Mario et Grotowski, c'est donc un épisode qui lie une fin et un commencement: la fin du travail avec Grotowski et le commencement du travail qu'ils ont développé après sa mort. En effet, Grotowski a continué jusqu'à la fin de ses jours à suivre le travail tout en sachant que la fin s'approchait. *Action* est ainsi un travail qui a à faire dans sa substance avec ces événements qui s'appellent *mort* et *résurrection*, la mort et une nouvelle naissance. Et ainsi le contenu dramaturgique de l'*Action* est lié à quelque chose qui concerne la relation entre Grotowski et le Workcenter.

Cette dramaturgie est très rigoureuse et en même temps elle se renouvelle à chaque fois, parce qu'elle met à l'épreuve l'état d'âme du groupe, des performers, et leurs relations entre eux. Elle a un rôle clef dans l'histoire du Workcenter et a fini par assumer la définition d'une sorte de rituel, où mythe si on veut, de fondation: c'est l'acte de fondation de ces deux jeunes créateurs qui sont en train de travailler pour la dernière fois avec leur maître.

Il faut souligner qu'à travers les films on ne se confronte pas seulement avec la performance. Jusqu'à maintenant on était confronté aussi à leur façon de présenter le film (qui était toujours accompagné et qui n'est pas distribué). Ce film était utilisé, pour ainsi dire, par Thomas Richards et Mario Biagini comme un des éléments d'un programme qui aidait la compréhension du travail dans le domaine de l'Art comme Véhicule – un travail un peu mystérieux, mystérieux pour les gens qui n'en savent rien, comme toujours, mais qui a aussi une espèce d'aura de mystère.

Sur cette question et sur les questions que nous pose l'aventure du Workcenter j'ai écrit des centaines de pages, parce que je croyais qu'il y avait beaucoup de choses à essayer de comprendre. Maintenant je ne veux pas vous imposer un résumé de cette comédie conceptuelle. Je voudrais seulement nous aider à mettre en place une façon de capter cet événement par l'extérieur et de le situer dans la perspective de notre histoire de vie et de spectateurs.

Lorsque vous avez vu *Action in Aya Irini* je n'étais pas là, Mario en a fait la présentation et vous avez bien compris qu'il y a une différence fondamentale dans la façon de présenter les films s'il s'agit de quelqu'un qui en est le protagoniste ou d'un spectateur plus ou moins averti. En quoi consiste cette différence? La différence consiste dans le fait que nous sommes autorisés et même obligés à une sorte d'égoïsme, c'est-à-dire à une façon de comprendre ce que cela signifie pour nous. Qu'est ce que cela m'apporte? Tandis que si c'est eux qui le présentent l'accent tombe plutôt sur la dynamique des besoins internes, qui ont porté à la création de cette œuvre. Besoins et formes: ils expliquent très bien tout ça, en détaillant les étapes du processus. Donc là on se concentre plutôt sur notre captation de leur composition. Il ne s'agit pas de la captation d'un spectacle normal, duquel on connaît le thème, le texte, on connaît plus ou moins la poétique et le style des réalisateurs, et on va à la rencontre de l'œuvre avec des outils interprétatifs qui sont déjà bien formés. Dans ce cas-ci nous n'avons pas beaucoup d'instruments préalables.

Les directeurs du Workcenter étaient, et sont, plutôt laconiques à propos de ce qu'ils faisaient, ils n'ont jamais fait des livrets de salle ou des livrets avec des textes théoriques et textes joués, etc. Je les trouvais même réticents. Je les ai connus seulement en 2002 et lorsque j'ai vu *Action* j'ai tout de suite demandé à Mario Biagini: mais que sont ces textes? D'où viennent-ils? Il est resté impénétrable et j'étais perplexe, je le trouvais même un peu snob. À la fin de notre conversation il a dit seulement: «Bonne chasse»... Il m'a provoqué, il m'a défié, et j'ai continué l'investigation en essayant de mémoriser les textes, de les écrire, chercher et chercher sur internet, dans les bibliothèques. Evidemment à la fin j'ai trouvé les textes, les sources, c'est-à-dire l'Évangile apocryphe de Thomas. Lorsque j'avais trouvé les sources en presque

deux ans, Thomas Richards m'a fait cadeau des textes, un geste symbolique, significatif. À ce propos il faut ajouter que normalement les gens qui allaient voir *Action* ne se posaient pas la question, donc la volonté du Workcenter de ne pas insister sur cela était juste. Ce n'était pas nécessaire car ceux qui voulaient s'informer sur les textes le pouvaient (par exemple les polonais y arrivaient tout de suite, parce qu'ils connaissent ce qui se passe dans les coulisses de la catholicité). En effet, si cela t'intéresse, les gens du Workcenter sont des interlocuteurs, si tu as un vrai intérêt tu peux les interroger, tu peux parler avec eux. Il faut néanmoins se demander d'où vient cette rigueur, cette absence de déclarations de leur part. Ce que j'ai compris est que ça vient surtout d'un respect qu'on porte à des textes qu'ils considèrent fondamentaux, en ce cas un texte qui t'interroge et qu'on interroge tout au long d'une vie et dans lequel on pressent qu'il y a – on peut dire le mot – des vérités. C'est-à-dire quelque chose qui t'aide à comprendre ce qu'est la vie et comment on peut la traverser. Donc une philosophie. Ce fait signale une grande différence entre cette *Action* et celle de 1989, la première, parce que là les textes venaient de différentes sources et ils étaient les résultats d'une sorte d'exploration plutôt hétérogène, d'une curiosité, comme dans le jeu des enfants. Une recherche des vrais secrets, du vrai trésor. Alors quel est le secret? C'est quelque chose à conquérir, si tu veux connaître le secret, tu travailles et tu vas le connaître. Mais le fait de ne pas mettre les textes et les déclarations au premier plan est juste. Cela se fait pour éviter ce qui se passe dans l'habitude du théâtre, c'est-à-dire le parasitisme des déclarations: on ne parle pas des spectacles, de ce qu'on a vu, mais on se réfère aux déclarations, à ce qu'on dit du spectacle ou à son contenu littéral. C'est comme s'ils demandaient aux spectateurs le même effort, sur un autre plan évidemment, qu'ils essayent de fournir en faisant du théâtre; un théâtre qui n'est pas une simple expression d'idées, une illustration de concepts, mais un travail sur la vie, un travail qu'on fait avec tout son corps et qui demande à ses spectateurs non pas de *capire* mais de comprendre avec leurs propres corps. Lorsqu'on comprend, les textes sont aussi importants, on arrive peut-être à les découvrir facilement, mais ce qui compte c'est qu'ils ne sont pas des a priori idéologiques. Le témoin de ce genre d'opus

n'est pas le destinataire d'une catharsis créée par les autres (les créateurs qui croient dévoiler la vérité). Les acteurs du Workcenter essaient de vivre et partager des vérités-découvertes, ce qui n'est pas la même chose. L'éventuelle catharsis du spectateur est une recherche qui continue par rapport à ce qu'on a vu ou vécu, un travail de construction qui se fait en rapport avec la compréhension des événements physiques auxquels on assiste, la véritable transformation des corps, et qui passe aussi par une déconstruction de la structure fragmentaire dont l'opus est constitué. Chez eux les textes ne sont que des outils parmi d'autres qu'on utilise dans la quête d'une compréhension physique qui n'est pas celle de la personne – la personne qui doit sortir du théâtre avec quelques concepts qui vont être répétés à quelqu'un ou un étudiant qui doit faire un examen à l'université –, ici c'est plutôt une compréhension de l'individu, quelque chose de plus caché, de plus essentiel que la personne. On peut percevoir d'autres termes importants. Le premier est que le travail vrai et effectif se fait avec les autres, on ne découvre rien si on ne se met pas en jeu, en relation avec les autres. La deuxième est que ce travail se fait tout en ayant une conception élargie du vivant, vivant qui ne se limite pas à ce qui est personnel ni à la psychologie. C'est seulement en comprenant cela qu'on peut apercevoir ce qu'est le chant pour le Workcenter. Les chants ne sont pas des textes et des mélodies qu'on apprend, ils sont des organismes vivants qu'on évoque et qui indiquent une direction parcourant laquelle on plonge à leur rencontre.

Comme spectateur, toutefois, nous devons éviter l'erreur opposée à leur laconisme, qui serait celui de la spéculation critique, du blabla critique, de l'exercice de l'explicitation qui se fait sur la surface de la dramaturgie. Là le phénomène à observer est un autre, à la fois exaltant et souvent décourageant, c'est un événement. Ils sont des êtres humains et ils arrivent à faire des choses si difficiles, ce qui signifie que chaque être humain peut atteindre ce résultat. Parfois on prend ses distances avec le Workcenter en se disant qu'ils sont des monstres, qu'ils font ça parce qu'ils travaillent beaucoup et peut-être trop, qu'ils exagèrent, et ainsi ils deviennent des acrobates du chant... Non, il faut se confronter avec ce phénomène qui se manifeste dans la transformation des corps. Ça se voit très clairement chez Mario et Thomas, diffé-

remment, ça se voit très clairement chez les jeunes gens qui rejoignent le travail. Et si on se pose la question du théâtre aujourd'hui ou des arts performatifs, l'effort devrait être celui de comprendre les modes et les principes qui président à ce travail: comment se fait un travail de transformation? Il se fait dans une dialectique entre ce qu'on appelle la nature, avec ses lois, et un engagement rigoureusement culturel: réflexion, associations. Dans le travail il y a une dimension profondément intellectuelle-acharnée. Dans le Workcenter cela ne se fait pas dans la logique *new age*, de syncrétisme (on prend ci et là tout ce qui nous fait du bien, qui nous gratifie), non, là il y a une perspective tout à fait différente, dont Grotowski est le sceau de garantie, une comparaison des sources, pas les sources du "bien-être" mais les sources de la connaissance de soi, et la connaissance de soi se fait si on travaille vraiment sur soi-même, dans un processus qui peut être très douloureux, très difficile, qui peut amener à des échecs, des chutes, des blessures, des faillites parfois et qui souvent suggère la lâcheté.

Alors, *Action in Aya Irini*. Quelqu'un l'a défini comme une «messe chantée». C'est joli, on pourrait même dire que c'est vrai, parce que par exemple lorsqu'on voit l'*Action in Aya Irini*, on la voit dans un endroit où au sixième siècle on concevait la messe comme *theatricum mysterium* et on voit très clairement que cette cathédrale est conçue comme un lieu où on jouait et on chantait. Mais dans l'action il n'y a pas ce qu'il y a dans la messe. Dans la messe nous avons la passion, la mort et la résurrection de Dieu, d'un Dieu. Ici il y a plutôt (je crois l'avoir compris après pas mal de temps) une sorte de structure théâtrale classique, on reconnaît un prologue-résumé joué par Mario; la naissance du vieux, de celui qui naît vieux; il y a la vie-combat (ça existe dans toutes les religions avec des noms différents: dans la religion islamique c'est la "guerre sainte", pas la guerre contre les ennemis extérieurs, mais la guerre contre soi-même pour devenir soi-même); le quatrième acte est l'enfant: le travail, le combat, la vie qui amènent celui qui est né vieux à devenir enfant; et il y a un cinquième acte qui montre la mort et la résurrection. Donc il y a beaucoup plus de choses que dans une messe et elles sont plus complexes, avec de nombreux jeux de contrepoints. Selon moi, c'est parce qu'on veut faire comprendre ou suggérer

qu'il ne s'agit pas de la question d'un Dieu, de l'histoire d'un Dieu. Ce n'est pas l'histoire d'une divinité qui les intéresse mais l'histoire collective, l'histoire de *la chance qui est donnée à chaque être humain de devenir humain*. Tout cela est marqué par des signes très forts, par exemple le fait que c'est Mario qui commence et conclut l'action, lui qui n'est pas le " personnage " protagoniste de l'histoire, joué par Thomas, qui se déroule de sa naissance à la veille de sa mort. La messe, vous le savez bien, peut être célébré par le prêtre tout seul, tandis que cette messe-ci ne peut être faite par une seule personne, il faut au moins deux personnes qui se confrontent. Un autre signe très fort est celui de la femme avec la veste couleur rubis (et à la voix rubis), la femme que dans quelques traditions on appelle La Madeleine, une femme qui est en même temps mère, maîtresse, épouse et fille, pas une femme réduite à un rôle mais une femme qui est la moitié essentielle de l'univers.

Il y a aussi l'histoire de la figure centrale, c'est l'histoire d'un Christ qui n'est pas une icône, même si ce qu'on voit est la continuation du Christ passant qui avait été chassé et qui est sorti de *Apocalypsis cum figuris*. Après le Christ résistant qu'on avait rencontré avec Cieślak-Fernando dans le *Prince Constant* vient celui qui sort de l'Apocalypse contemporaine dans laquelle les figures se séparent (le pouvoir, le nouveau peuple, le Simpleton). Le Christ passant n'indique pas la voie et la vie d'un Dieu mais quelque chose de plus concret: il y a là un point vraiment révolutionnaire, dans tous les sens, parce que nous avons à faire à une résurrection qui n'est pas conçue comme les traits d'un Dieu, mais comme la possibilité et le potentiel pour chacun de devenir un être humain. La résurrection n'est pas ici le destin singulier d'un Dieu qui fonde une église (c'est l'histoire et le dogme sur lequel Saint Paul a fondé l'église catholique) mais, je le répète, la possibilité de devenir un être humain qui se fait à travers un combat terrible, qui se fait dans la chair, qui se fait dans la vie de chacun et qui n'arrive pas *après* le Jugement Dernier. Il y a donc un contraste très évident avec la religion affirmée, un contraste qui assume aussi un sens politique, selon moi, parce qu'on invoque un vrai changement. Tout le monde parle de changement, tout le monde dit qu'il faut changer de vie, de modèles sociaux, mais ici le changement envisagé n'est pas le gouvernement des corps et des âmes qui se fera après la

conquête du pouvoir, ici c'est plutôt la question d'un travail individuel, un travail possible et accessible à tout le monde même s'il est difficile. Un travail individuel et collectif.

Dans *Action in Aya Irini* on aperçoit une sorte de dessin général ou de fresque de cette question (je crois que ce film est le produit le plus autonome du Workcenter parce qu'on comprend très bien cette dramaturgie du mystère). Alors on peut se demander pourquoi le même réalisateur, Jacques Vetter, trois ans après avoir réalisé *Action in Aya Irini* a fait une captation de *Action in Vallicelle*. Il y a là la recherche de quelque chose de nouveau, il s'agit plus d'un film si vous voulez. Que se passe-t-il de nouveau, à part le lieu? Le fait que les caméras essaient ici de rentrer dans la performance. Il n'y a plus cette majesté des gros plans mais plutôt un essai de captation, au sens stricte, des détails. Que voit-on? On voit moins la messe chantée et on voit beaucoup mieux le travail des acteurs et la physiologie du travail. Pour des gens qui étudient le théâtre cela constitue un document très important.

Une seule chose pour terminer cette intervention et ma série. Chez le Workcenter, la politesse impose de se retirer avant d'avoir donné du sens, comme le dit bien François Tanguy. Cela concerne l'attitude d'un auteur. Je crois que de notre côté, si nous voulons être des auteurs de visions et non simplement des boîtes à lettres utilisées par des artistes-informateurs, la politesse voudrait plutôt qu'on se responsabilise d'une attribution de sens. Ce qu'on voit est une *prise de position* philosophique, historique, existentielle et politique. *Notre* politesse devrait renvoyer à la responsabilité d'une attribution de valeur à ce qu'on voit, parce que c'est en ça que se définit notre position dans la même histoire, dans le même horizon philosophique et politique.