

## « Travailler avec Grotowski sur les actions physiques »

Philip Wickham

---

Number 81, 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25541ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Cahiers de théâtre Jeu inc.

**ISSN**

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this review**

Wickham, P. (1996). Review of [« Travailler avec Grotowski sur les actions physiques »]. *Jeu*, (81), 199–202.

bouleversent la société. La pièce, reconnaissons-le, a connu un succès considérable : avec ses 500 représentations, elle n'est devancée que par *Bousille et les justes* (560 représentations avant les récentes reprises) et devance même le célèbre *Tit-Coq*. C'est pourtant au succès de cette première pièce que Gélinas doit tous les autres. La biographe nous apprend que les manuscrits de *Tit-Coq*, introuvables dans les archives du dramaturge, auraient peut-être été vendus « à un collectionneur dont une lettre a été retrouvée dans le fonds » (II, 278), mais qui n'est pas identifié. Beau sujet de recherche, en vue d'une éventuelle édition critique. On sait en effet que cette pièce a également subi des modifications au cours des premières représentations et que l'édition de 1950 ne reproduit pas exactement le texte joué ; on sait aussi que le dramaturge a plusieurs fois jonglé avec de possibles changements à la finale, mais nous savons aussi – c'est à New York surtout qu'il en a identifié les faiblesses – que le deuxième acte ne le satisfaisait pas entièrement. Seul un examen des manuscrits pourrait nous éclairer vraiment là-dessus et permettre de réaliser une étude génétique de l'œuvre. Une telle étude « éclairerait » le théâtre québécois contemporain plus que « les passions et les angoisses » de son auteur !

**Jean Cléo Godin**

## « Travailler avec Grotowski sur les actions physiques »

Ouvrage de Thomas Richards, traduit de l'anglais par Michel A. Moos, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, coll. « Le temps du théâtre », 1995, 201 p.

Le vrai secret a été de sortir de la peur, du refus de soi-même, de sortir de cela, d'entrer dans un grand espace libre où l'on peut n'avoir aucune peur et ne rien cacher.

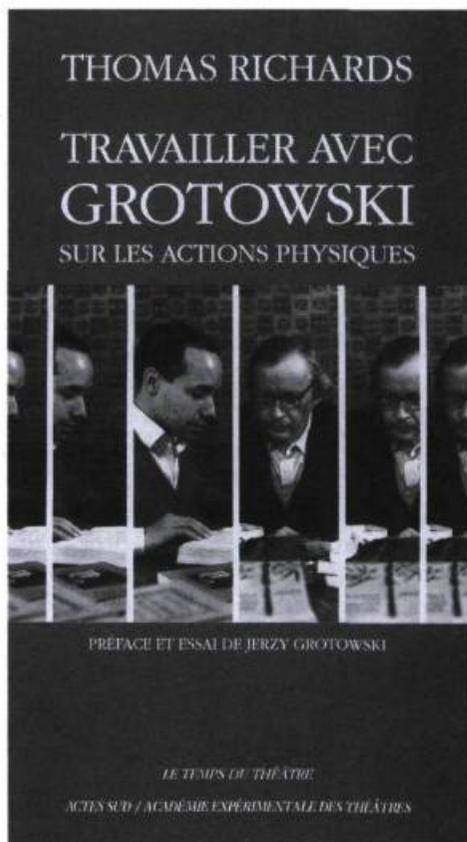
Jerzy Grotowski

### **L'art comme véhicule**

Dirigée par Georges Banu, la collection « Le temps du théâtre » nous avait déjà donné à lire dans *l'Acteur flottant*, du Japonais Yoshi Oida, les réflexions d'un acteur qui a eu le privilège d'entrer en contact avec une des figures les plus importantes du paysage théâtral mondial, Peter Brook. Les Éditions Actes Sud ont déjà publié aussi, en collaboration avec l'Académie expérimentale des théâtres, un ouvrage consacré à Ryszard Cieslak, un des membres principaux du Théâtre Laboratoire de Wrocław, fondé par l'homme de théâtre polonais Jerzy Grotowski, considéré comme l'« acteur emblème des années soixante ». Dans cette publication-ci, nous retrouvons la filiation entre l'apprenti et le maître

avec, cette fois, Grotowski et un de ses collaborateurs américains, Thomas Richards. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* se penche surtout sur la matière enseignée pendant des stages donnés par Grotowski aux États-Unis au cours des années quatre-vingt, avant qu'il fonde son Workcenter à Pontedera, en Italie. Aujourd'hui, dans ce petit village toscan, le maître s'est retiré de la pratique théâtrale pour se concentrer sur ce qu'il appelle « l'art comme véhicule ». Les dernières pages du livre, signées par Grotowski, composent un essai où l'homme de théâtre tire les grandes lignes d'une pensée qui se situe en marge des arts de la scène.

On peut se demander en quoi l'itinéraire de Thomas Richards est exemplaire. Contrairement aux attentes possibles du lecteur, l'auteur de *Travailler avec Grotowski...* est un homme tout ce qu'il y a de plus ordinaire ; son parcours ressemble même à celui de ces anti-héros que l'on suit à travers les tâtonnements, les angoisses et, surtout, les échecs. En concordance avec la « via negativa », concept élaboré par Grotowski selon lequel l'acteur ne doit pas acquérir des techniques au cours de sa formation mais plutôt se débarrasser de tout ce qui peut entraver l'expression artistique, l'itinéraire de Thomas Richards est jonché de problèmes à résoudre. Il est donc la personne tout indiquée pour signer un ouvrage en partie destiné aux acteurs en formation à la recherche de balises et d'appuis, parce que l'« acteur occidental moyen » (dans l'hypothèse où ce type existe) pourra s'y reconnaître aisément. Thomas Richards avoue n'avoir reçu aucun héritage culturel solide et n'avoir appris aucune technique de jeu particulière avant sa rencontre avec Grotowski. Auparavant, il se faisait une idée très



académique et cérébrale du travail de l'acteur et, comme les Occidentaux, il séparait d'emblée le corps et l'esprit. Pour refléter sa fragilité et la maladresse de ses nombreux essais avortés, pour éviter tout « excès d'intellectualisme » ou de rigidité, l'auteur a adopté un style d'écriture très proche de la langue parlée. Dans une optique d'accessibilité aussi, sans doute, il voulait rapprocher le lecteur de l'expérience immédiate.

Ce livre suit un parcours chronologique d'à peu près trois ans, de 1984 à 1986, itinéraire qui commence par les premiers stages que Thomas Richards a suivis d'abord avec Ryszard Cieslak à Yale, puis avec Grotowski lui-même à Irvine, en Californie, où le maître était l'invité de l'Objective Drama Program, au Hunter

College de New York, à Botinaccio en Italie et, finalement, à Pontedera. Ces stages portaient sur les « actions physiques ». Ils comportaient un travail fait à partir d'improvisations individuelles appelées *mystery plays*, ou de chants et de danses traditionnels haïtiens. Thomas Richards tâche de décrire un savoir qui a été transmis du maître à l'élève, mais qui, dans ce passage, a forcément subi une certaine dilution. Le lecteur doit accepter de suivre l'auteur dans ses détours, dans ses ellipses anecdotiques qui ne sont pas toujours utiles à la compréhension de la matière première du livre. La forme adoptée est celle du témoignage, et on cherche laborieusement à mettre le doigt sur les principes d'une technique précise ou sur des concentrés de vérité.

Thomas Richards est néanmoins fidèle à l'esprit de son maître, parce qu'à travers son écriture transperce l'intransigeance de Grotowski. L'homme de théâtre a toujours exigé de l'acteur qu'il se questionne constamment sur les raisons fondamentales qui le poussent à faire du théâtre, qu'il cherche à servir l'art et non à se servir de l'art, et qu'il place l'art au-dessus de lui-même comme un idéal de vie. En poussant l'acteur jusqu'au bout de ses limites personnelles, Grotowski enseigne à l'être dans sa totalité. Les premières réactions de Thomas Richards au contact de Cieslak et de Grotowski étaient d'abord teintées de fascination. « Leur présence, dit-il, transformait l'espace autour d'eux. » Ces deux hommes ont commencé doucement à agir sur son comportement de tous les jours, et bientôt jusque dans ses rêves, de sorte qu'il en vint rapidement à ne plus pouvoir se passer d'une discipline qui l'entraînait de plus en plus à pénétrer au fond de lui-même. C'est ainsi que l'acteur débutant, après de nombreux efforts, en est arrivé à

vaincre ses peurs, à combattre ses résistances.

*Travailler avec Grotowski...* a aussi le mérite de rappeler que Grotowski a été l'héritier direct de Stanislavski. En fait, il a poursuivi le travail sur les actions physiques là où Stanislavski l'avait laissé à la fin de sa vie. La différence entre les deux hommes demeure néanmoins claire. « Stanislavski centrait sa recherche sur la *construction d'un personnage* à l'intérieur d'une histoire et de circonstances données par un texte théâtral », explique Richards, alors que dans le travail de Grotowski « les acteurs ne *cherchaient* pas des personnages. Les personnages apparaissaient dans le mental du spectateur à cause du montage (dans le spectacle et dans le rôle). » Mais les deux hommes de théâtre se rejoignent lorsqu'on considère la distinction qu'ils font entre une activité et une action. Une activité est un geste simplement exécuté, alors qu'une action est un geste exécuté avec une intention précise ou dans une direction claire. Comme Stanislavski, Grotowski a toujours exigé de ses acteurs qu'ils puissent accomplir la même suite d'actions (la partition physique) de nombreuses fois par une mémorisation précise. La maîtrise de l'acteur, par opposition à la superficialité du dilettante au théâtre, vient de ce qu'il travaille toujours plus en profondeur et dans le détail. Après ce long travail sur lui-même, en suivant un entraînement continu qui le dépouille de ses vieilles habitudes, l'acteur ne cherche plus l'état émotionnel qui convient à chaque situation, mais doit laisser son corps se souvenir et agir par lui-même. « Il ne faut pas se mêler des émotions, il faut faire les actions physiques dont la clef se trouve dans le processus du corps. » On touche alors au cœur des préoccupations de Grotowski et de ce

qu'il a défini comme étant l'« organicité » de l'acteur.

La dernière partie du livre, intitulée « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », est la transcription de deux conférences que Grotowski a données, une à Pontedera en 1989 et l'autre à l'Université de Californie, à Irvine, en 1990. Ici, dans une écriture qui conserve la spontanéité – et parfois la confusion – du langage parlé, Grotowski décrit une recherche qui est l'aboutissement du travail artistique de toute une vie. Il place cette recherche dans une chaîne qui comporte plusieurs sections : « le maillon-spectacle, le maillon-répétitions pour le spectacle, le maillon-répétition non exactement pour le spectacle » appartient au domaine de l'« art comme présentation ». L'« art comme véhicule », un terme utilisé par Peter Brook pour définir le travail actuel de Grotowski, se retrouverait à l'autre extrémité de cette chaîne. Dans cette approche se retrouvent les mêmes éléments que dans les arts théâtraux – le chant, le mouvement et parfois le texte –, mais on ne s'adresse pas au spectateur. À la manière du rituel (la comparaison exige beaucoup de précautions), l'art comme véhicule a un effet sur ceux qui y participent, ceux que Grotowski appelle les « actuels » et qui sont les principaux responsables de la construction (« le montage ») de cet art dont les sources remontent à l'Antiquité. Si on essaye de vulgariser, l'art comme véhicule et le théâtre cherchent ultimement à diriger l'énergie de l'acteur (de son corps, de son cœur et de son esprit) vers la *présence* et l'*organicité pure*. Dans le premier cas, cette action sert la sublimation de l'être qui agit, alors que dans le second elle sert la sublimation du spectateur qui participe à la représentation théâtrale mais qui, la plupart du

temps, n'agit pas. L'art comme véhicule se retrouve donc à l'extérieur des frontières des arts de la scène, mais encore tout près d'elles.

*Travailler avec Grotowski...*, il va sans dire, ne se lit pas facilement. Il faut être initié au travail et aux écrits du maître polonais et à un certain jargon de la pratique théâtrale ; Thomas Richards autant que Grotowski, qui est largement cité dans ce livre, s'expriment avec des images, on pourrait presque dire des paraboles, qui conservent leur part de mystère. C'est au lecteur avide et clairvoyant que revient la tâche de découvrir le sens qui se cache derrière les mots. Ou peut-être faudrait-il dire au-dessus des mots.

**Philip Wickham**