

Ludwik Flaszen  
GROTOWSKI ET LE SILENCE <sup>1</sup>

*Pour Raymonde et Valentin Temkine*

Mesdames et Messieurs,

Il m'est difficile et quelque peu malaisé de parler de Grotowski. C'est un sujet pour moi personnel, trop personnel. Et c'est étrange pour moi de voir que Grotowski est un sujet. Qu'il est depuis des décennies devenu un sujet: de livres, de recherches scientifiques, de débats, de thèses, de travaux de maîtrise, de cours, de rencontres publiques comme la nôtre, entre les murs d'universités vénérables.

Nous, les plus proches de ses collaborateurs, savons que cet homme de rigueur et de sérieux dans le travail aimait dans la vie faire des blagues. Il a donc réussi une blague de la plus haute espèce: il est entré dans l'histoire, c'est-à-dire qu'il est devenu un sujet de colloque.

Je ne saurai pas parler aujourd'hui de manière objective.

Je ne saurai pas dissocier l'homme de l'œuvre.

Je suis menacé – je sais – par le danger propre aux vieux compagnons d'armes: le bavardage sur un passé héroïque commun. Tant pis.

Parler du silence... Et voilà qui sonne comme une plaisanterie absurde. Ne serait-ce pas par hasard une citation de Beckett?

La partie essentielle de mon travail avec Grotowski s'est déroulée dans la discrétion. J'avais à être, comme il l'a plus tard défini, l'avocat du diable, avec une obligation de sincérité totale. Mais loin des oreilles et des regards extérieurs, y compris à l'égard du groupe.

Nous étions tous deux comme un couple de comploteurs. J'ai puisé dans ce pacte diabolique, pacte du silence, les délices particu-

<sup>1</sup> Saggio pubblicato per la prima volta in «Le théâtre en Pologne. Revue trimestrielle du Centre polonais de l'Institut international du théâtre», Anno L, n. 3-4, luglio-dicembre 2008 [N.d.R.].

liers d'une contribution à une grande cause qui se proposait de sauver le théâtre mondial.

Je ne suis pas sûr que ce rêve messianique se soit accompli. En tous les cas, Grotowski et le Teatr-Laboratorium (Théâtre Laboratoire) sont devenus un point de référence pour le théâtre de notre époque. La marque d'une grande technique de jeu de l'acteur. Mais ce fut aussi une école du silence multiforme.

Les sages de l'Antiquité et de siècles et de cultures les plus divers estimaient que l'essence des choses ne se situait pas dans les mots. Des élèves pressants, avides d'une réponse formulée en mots à la question «qu'est-ce que la vérité?», ils se débarrassaient à coup de paraboles et d'ironie.

Le vieux poète chinois Po Chu-I dit cependant de son compatriote quasi-mythique, l'auteur du *Tao Te King*: «Celui qui parle ne sait rien, celui qui sait ne parle pas [...] Mais puisque le sage Lao était celui qui savait, comment se fait-il qu'il a écrit un ouvrage composé de cinq mille caractères?».

Les mystiques chrétiens ont appartenu aux écrivains les plus bavards en rédigeant d'épais volumes, partant de l'hypothèse que leurs expériences étaient inexprimables et qu'aucun mot ne saurait les rendre.

À côté d'eux, les cinq mille idéogrammes du *Tao Te King* sur lesquels ironise le poète ne sont en vérité que quelques syllabes balbutiées par un ascète muet, un bègue mystique.

Grotowski n'était ni Lao-Tseu, ni un mystique chrétien. Mais la dialectique paradoxale de l'inexprimable et de l'exprimable, de la parole et du silence, le concernait intensément. Dans le théâtre. Et en dehors du théâtre. Je dirais, sur divers terrains d'application.

Il avait là des allergies.

Il n'aimait pas les acteurs – les acteurs «intellectuels», les discoureurs, qui, au lieu d'agir, de chercher dans l'action, débattaient longuement au cours des répétitions du sens de la représentation et de ce qu'il convenait de faire.

Il n'aimait pas ce qu'il appelait le verbiage quotidien: raconter n'importe quoi pour remplir le vide. En Europe, pour rester en compagnie de quelqu'un, il faut obligatoirement mener une conversation.

Il était convaincu que les sources de la création artistique – et plus largement de la personne humaine – se trouvaient dans des dimensions autres de l'existence, même si dans la pratique elles se recoupaient. Il disait que l'ordinateur cérébral – il avait fait sien ce

terme technologique – était utile, voire indispensable, mais à condition de demeurer à sa place d'auxiliaire dans la hiérarchie des puissances créatrices. Dans le processus de la création, quand l'homme touche à l'inconnu, le clavardage de l'ordinateur cesse. Et puisqu'il est universel et indispensable – dans notre civilisation, dans notre mentalité – il convient de mener avec lui un jeu rusé. De circonvenir ce djinn indomptable, le contenir dans sa bouteille et ne le lâcher que lorsqu'il nous est véritablement utile.

L'esprit de ruse et de suggestion était d'ailleurs nécessaire à Grotowski dans son discours, et souvent indispensable. Grotowski était comme on le sait un orateur remarquable, un polémiste, un apologiste de ses rêves de créateur, le missionnaire et aussi le commentateur de ses réalisations. Il théorisait avec une puissance fluide lors de rencontres publiques souvent prolongées en marathons oratoires. Mais les interventions où il ne se sera pas prononcé contre les faiseurs de théories ont été rares.

Son propre ordinateur fonctionnait sans défaut, produisant des suites éblouissantes de mots: il possédait indubitablement un talent de sophiste raffiné. Il disait – c'était une de ses figures rhétoriques préférées – qu'il corrigerait volontiers les termes de la question d'un contradicteur en accord avec lui, mais qu'il ne se disputerait pas pour des mots.

Il jouait de l'esprit de ses auditeurs en acteur remarquable: il menait ceux-ci avec aisance du rire au sérieux. Il avait des notes toutes prêtes mais il improvisait les rencontres en suivant l'intuition du moment. Il n'en appelait pas aux auditeurs en groupe, à l'auditoire comme tel, mais à chaque personne présente, chaque individu. Comme s'il réfléchissait à voix haute pour l'autre, en présence de l'autre. Je dirais que s'instaurait entre l'orateur et la salle – hors des mots, au-dessous, au-dessus des mots – une sorte d'entente portée par un échange réciproque d'énergies... Grotowski – mage du silence comme il y a des mages pour faire venir la pluie.

Il n'en a pas toujours été ainsi au début. Au début, il avait en lui quelque chose d'un pédagogue autoritaire. D'une voix qui s'échappait dans des registres élevés, il taillait dans les problèmes comme au rasoir. Comme orateur, il forçait, il portait au silence, mais pas à un silence qui tombe, l'orateur n'imposait pas le silence, il l'inspirait. De même que dans la mise en scène et la direction d'acteurs.

Bien qu'ayant très tôt pratiqué le yoga et familier de l'hindouisme, avec la voix veloutée d'un maître spirituel, il ne possédait pas dans ses premières années un rayonnement d'homme à la recherche

de la spiritualité. Un jour, pendant des vacances communes, il me donnait des leçons de hatha yoga. Il accomplissait avec une aisance d'acrobate confirmé, les exercices les plus difficiles, y compris celui du lotus, même si son corps rappelait plus celui d'un Gargantua que d'un yogi. Je n'étais certainement pas un élève trop doué; nous étions dans une relation de confiance dépourvue de l'indispensable distance de gourou à disciple. Mais malgré tous les efforts de son côté comme du mien, nous ne sommes pas parvenus à l'état de silence recherché. Et après les heures de leçon, nous nous jetions avec soulagement sur le petit déjeuner et les journaux du matin.

Mais Grotowski, du plus loin que je me souviens, connaissait le poids du silence. Il posait le silence en postulat. Il exigeait le silence. Je suppose qu'il se battait avec détermination pour faire le silence en lui-même. Il entendait en lui les voix stridentes de l'homme d'action impatient qu'il était.

Au début, il était porté par des énergies actives et le sens fondamental des énergies passives dans l'action efficace lui échappait encore dans la pratique.

Avec le temps, mais relativement rapidement, il a découvert des choses inattendues – dans la pratique, pendant le travail avec les acteurs. Parmi ces découvertes surprenantes figure le diapason, la qualité, la force infinie du silence.

Le silence, bien sûr, est un concept vague, un mot fourre-tout. Il peut désigner le silence acoustique. Il peut désigner l'interruption de la parole. Il peut désigner la préservation d'un secret. Il peut désigner le non-dit. Il peut signifier un ordre. Il peut caractériser la particularité de lieux et de situations agrémentés d'une infinie poésie d'adjectifs et de compléments. Il peut être l'objet de l'expérience d'un penseur comme dans le stupéfiant et célèbre silence des espaces infinis de Pascal. Il peut être la rigueur ou l'expérience ultime de la discipline spirituelle. Etc.

Et au théâtre bien sûr, le silence ou l'absence de bruit existent en des catégories appropriées. Dans le public. Sur la scène. La tension dramatique sans mots, sans bruits, sans voix. Les pauses avec épithètes de longueur – brève, longue, sans oublier «un instant plus tard» – font, comme on sait, partie intégrante du catalogue cardinal des didascalies de la dramaturgie. Le grand poète et grand horloger dans ce domaine fut à notre époque Beckett. Et avant lui Maeterlinck, Strindberg en Suède, en Russie Tchekhov, en Pologne le symboliste Wyspiański peu connu dans le monde, l'auteur d'*Akropolis* à qui la

mise en scène par Grotowski en 1962 a apporté une renommée étonnante dans le domaine qui nous fait divaguer.

Les plus grands metteurs en scène ont travaillé sur les mystères du temps, et du rythme, et du silence.

Mais Grotowski est, j'ose l'affirmer, dans la tribu des hommes de silence au théâtre et hors du théâtre un spécimen unique.

Cela a commencé avec l'interdiction du bruit, des comportements bruyants et des conversations privées dans la salle où se déroulaient les exercices, les répétitions, et où étaient données les représentations. Stanislavski sans doute disait bien qu'en arrivant au théâtre on laisse les bottes et parapluies à l'entrée. Au Teatr-Laboratorium, on laissait à l'entrée le vacarme de la vie quotidienne. C'était une zone protégée, une réserve de silence.

La race des acteurs appartient aux plus bavardes. Même nos acteurs ont au début pris cela pour une directive administrative, c'est-à-dire une lubie de chef autoritaire.

Avec le temps, il est devenu évident qu'il s'agissait d'une des conditions de base de l'hygiène du travail dans un théâtre qui respecte sa vocation.

En ville et dans le milieu artistique, on disait ironiquement que nous avons constitué un monastère. Souvenons-nous que parmi les nombreuses définitions du silence il y a aussi celle du «silence monacal».

On considérait les spectacles de Grotowski comme des spectacles «chantés». La partie vocale en constituait bien l'une des caractéristiques essentielles. Mais il ne s'agissait pas d'un chant mais plutôt d'un chanté, pas d'une incantation ni de psalmodies mais de textes incantés ou psalmodiés, pas d'un «Sprachgesang», même si la frontière entre le parlé et le chanté était intentionnellement fluide – il s'agissait d'agir par le son, d'agir par la voix, de réagir par la voix, et dans des structures précises. Et d'agir par l'abaissement, l'apaisement du son, l'étouffement, l'interruption. Par le silence.

C'était différent des autres théâtres. Il ne s'agissait pas d'intermèdes chantés. L'art du son, de la voix, du silence est ici autre que dans les théâtres disposant d'une scène où l'espace de jeu est frontal. Grotowski construisait consciemment une partition sonore-vocale du spectacle dans une perspective stéréophonique, et la qualité vocale était chez lui liée à la pluridimensionnalité de l'espace, à l'ubiquité de la résonance.

Le spectateur-auditeur – le témoin – de l'événement se trouvait au cœur de cette stéréophonie, sous une coupole de sons.

L'espace de jeu était dans sa totalité traité comme un instrument à plusieurs voix. Les salles avaient leurs secrets acoustiques, des points sonores ou sourds, des échos ou des réverbérations, des recoins pièges ou ensorcelés. Ceci a fait l'objet de recherches. Son du plafond, du plancher, des murs, des angles, des coins, irrégularités de la géométrie du lieu. Les actions vocales ont été dirigées vers les différents points, on a écouté les réponses et adapté la direction des actions vocales aux particularités des espaces donnés.

Il ne s'agissait pas ici d'audibilité ordinaire de la salle.

Cette stéréophonie était un des secrets de la magie de Grotowski, de la magie du Théâtre Pauvre. Tout se passait sans l'aide de microphones et en excluant tout appareil acoustique. Je le rappelle pour mémoire.

Lorsque l'action vocale de l'acteur est réellement dans sa plénitude, tout résonne alentour. On ne sait pas d'où coule la voix, par qui elle est émise. Cette stéréophonie individuelle de l'acteur n'est pas seulement une technique, même si elle requiert la plus grande technique. C'est une vivante présence humaine qui vogue sur le son. C'est un acte d'acteur qui dépasse l'art de l'acteur.

Je devais parler du silence, et voilà que je parle de la voix, du son.

La technique vocale de Grotowski – si on peut appeler ça une technique vocale – a fait une carrière mondiale. Des milliers de jeunes adeptes du théâtre se sont exténués sur l'énigme des résonateurs dont il est question dans *Vers un théâtre pauvre* (*Ku teatrowi ubogiemu*). Un couple sacré fonctionnait: celui de la respiration-voix. On étudiait la voix en partant de la technique de respiration. Après Grotowski, le couple «corps-voix» s'est répandu. On ne compte plus les stages de «corps-voix», et vous en trouverez tous les jours d'innombrables, même à Paris. Les maîtres qui les dirigent en ont souvent oublié l'origine. Les pédagogues de la voix font précéder leurs leçons au piano par des exercices corporels plus développés qu'auparavant. Et sur les scènes d'opéras, les chanteurs ne chantent plus leurs parties dans des poses stéréotypées mais dans des positions du corps les plus diverses ce qui n'est pas sans se référer à l'inspiration devenue anonyme de Grotowski.

Le travail sur la voix – c'est-à-dire sur les actions vocales – a été un travail sur l'écoute. De même que Grotowski tenait la voix pour un prolongement des réactions et des impulsions du corps entier – l'action de «soi-même en entier» était son injonction emblématique,

de même l'écoute n'était pas la seule écoute des oreilles mais de tout le corps, avec le soi entier. C'était un silence actif, un silence-action.

On écoutait avec diverses positions du corps, l'émetteur du son et le récepteur exigeaient le même engagement, se transformaient pour ainsi dire en antennes organiques avec une sensibilité de tissus vivants. L'écoute-silence-voix était un processus monolithique vivant, fait de pulsions entre partenaires, une dimension réelle d'impulsions et de réactions, un échange des énergies des actions, de l'énergie du son, de l'énergie du silence.

Cette écoute de tout le corps, le silence-action, offrait une possibilité de réaction instantanée comme dans les arts martiaux traditionnels: un passage du silence au son, du son à la parole par de surprenants intervalles musicaux, hors de l'échelle tempérée, par des timbres de voix, des nuances d'expression, des sonorités, et puis en sens inverse: un passage du son au mutisme, au silence.

Le contact entre partenaires de jeu, le contact vivant, le contact total, faisaient partie des exigences de base que Grotowski posait aux acteurs.

Un tel travail modifiait l'esprit et la présence de l'espace où il était réalisé. Il s'agissait d'un silence particulier, pas simplement du manque ordinaire de bruit comme dans les salles où rien ne se passe. En entrant ici, on entendait un silence – et les rumeurs de la ville parvenaient comme une sorte de fond de musique concrète.

C'est en octobre 1962, dans la ville provinciale d'Opole où se situait à l'époque notre théâtre dans une petite salle, qu'eut lieu la première d'*Akropolis* d'après Stanisław Wyspiański. C'est ici que pour la première fois s'est exprimé avec une entière clarté ce qui auparavant se manifestait déjà d'une manière confuse. Ici, le phénomène était évident. Le spectacle construit à partir de méticuleuses partitions d'acteurs, corporelles et vocales, et dont l'action se déroule dans un camp de concentration nazi et dont les personnages étaient comme des spectres ressuscités des fumées des crématoires, fut accueilli par le public par un silence total, sans un seul applaudissement. Il ne s'agissait pas d'une expression de désapprobation. C'était l'effet d'un choc.

C'est ainsi qu'a commencé une série de représentations de Grotowski qui se déroulaient dans le silence et finissaient sur le mutisme du public.

Je pense que cela a été une découverte: le théâtre sans applaudissements.

Les spécialistes diront s'il s'agit du premier ou unique cas au

théâtre du XX<sup>ème</sup> siècle. Il conviendrait peut-être ici de chercher des analogies lointaines dans les rituels et les mystères anciens.

Pour nous tous, pour les acteurs et aussi pour Grotowski, ce fut une surprise espérée, attendue.

Nous étions alors lui et moi à la recherche du sacré par le théâtre, lui cherchait particulièrement l'acteur saint qu'il a trouvé bientôt en Ryszard Cieślak dans son *Prince Constant* (*Książę Niezłomny*), «un acteur emblématique», selon l'excellente formule de Georges Banu.

Les raisons qui retenaient chez les spectateurs le réflexe atavique de frapper dans les mains à la fin d'un spectacle étaient certainement diverses.

Ébranlement? Choc? Stupéfaction? Indignation? Inquiétude? Réflexion sur soi-même, sur la vie? État proche de la méditation, de la contemplation? Sentiment d'avoir touché quelque chose d'inconnu, d'inexprimable, d'innommable? Ou plus simplement, une émotion?

Les spectateurs traînaient à sortir, et gardaient longtemps le silence sans échanger de paroles après la fin de l'action. L'action se prolongeait en eux.

Stanislavski aurait appelé cela l'action intérieure. Il s'attachait au processus invisible qui survenait en l'acteur. Ici, le processus intervenait aussi dans le spectateur qui dépassait – suivant l'intention de Grotowski – sa condition de spectateur.

Il est trop tard pour une étude sur ce sujet, basée sur des enquêtes, et sur le thème de la psychologie du spectateur dans le théâtre de Grotowski, avec pour sous-titre: le silence du spectateur de Grotowski.

Je me sers ici de ma mémoire et j'enjolive peut-être un peu. Ce n'était certainement pas chaque soir comme ça. Aussi idéalement, je voulais dire. D'une manière aussi unanime dans le silence. Mais j'ai le souvenir de soirs qui étaient comme un don.

Après la fin de l'action du *Prince Constant*, le personnage principal, jambes et bras en croix, reste allongé sur son podium-grabat, recouvert d'un drap blanc. Je me souviens de spectateurs qui le veillaient comme un mort.

Après *Apocalypsis cum figuris*, les spectateurs restaient longtemps assis sur le plancher, appuyés contre un mur. Un dessinateur en aurait pu tirer une série de gravures pour un cycle sur les «Penseurs».

Ceux qui sortaient emportaient avec eux des miettes de pain et



des restes de bougies laissés sur le plancher après le départ des acteurs. Comme des reliques.

Le technicien du théâtre, ami de confiance de Grotowski, qui prolongeait son service avec compréhension et attendait la sortie des gens a bien raconté ça.

Un jour, un théâtrologue soviétique éminent est venu assister à *Apocalypsis*. Je remplissais auprès de lui les obligations de maître de maison. À la sortie, il est resté longtemps silencieux, puis s'est frappé la poitrine dans un grand geste de pécheur orthodoxe en répétant dans un chuchotement passionné: «et je suis moi une ordure maudite, une ordure maudite, une ordure maudite». Comme une scène de Dostoïevski, un prolongement singulier de l'action de la représentation.

Je pense qu'il dressait le compte de sa vie, de sa vie de savant soviétique, remplie d'humiliations, de mensonges imposés, d'évitements de la vérité, d'actes indignes de sa vocation scientifique et humaine.

Les représentations au Teatr-Laboratorium dès l'époque d'*Akropolis* ne se sont plus adressées à un public, à une masse, mais à des personnes humaines individuelles, chacune prise en particulier. Chacun – dans la situation spatiale de la représentation – était laissé à lui-même, chacun dans sa solitude à côté de son voisin. Cela favorisait une méditation silencieuse sur sa propre vie, la vie des autres, l'esprit du temps, et – que sais-je – la condition humaine. Ou peut-être sur rien.

Ce silence pouvait être une fascination sans objet. Il pouvait être aussi – et l'est surtout devenu à partir du *Prince Constant* – une illumination purifiante.

Les finals des représentations de Grotowski étaient construits de façon à mener le spectateur-témoin au silence. Il peaufinait ces finals, leur logique de montage, leur pulsation rythmique, avec un soin extrême. Mais le promoteur, la source, l'auteur en était avant tout l'acteur: son processus organique vivant, ses élévations et ses chutes d'énergie jusqu'à l'extinction dans un apaisement naturel.

Les événements dramatiques naissaient dans le silence – et après un développement intensif, dense, serré – ils revenaient au silence. Comme si le silence avait été la mère des choses.

Cette généralité se vérifiait chez Grotowski dans une pratique.

L'acteur projetait sur la salle sa vérité personnelle intime. Dans la vie, cette vérité était recouverte de silence. Ici, transformée par l'acte créateur, canalisée dans une forme, elle était rendue au regard des

autres. Comme victime? Comme défi? Grotowski appelait – je me souviens – acte total le point limite auquel parvenait l'acteur. C'était – c'était reçu alors – comme un dépassement du jeu. Si un soir il y avait des applaudissements, c'était le signe que le jeu était resté un jeu, qu'il n'y avait pas eu de vérité.

Le verdict de Grotowski: «j'y crois», «je n'y crois pas», est resté dans la mémoire des acteurs. Il limitait souvent à ça ses commentaires et remarques aux acteurs. C'était pour eux le plus pénible des problèmes de conscience.

Qu'est-ce que la vérité? Grotowski et les acteurs donnaient à cette fameuse question leur propre réponse. La vérité n'est pas ce que l'on applaudit. La vérité est ce qui se reçoit dans le silence.

L'anatomie du silence dans l'œuvre de Grotowski était très complexe. Et il faudrait ici faire appel aux œuvres de sciences sérieuses, ce que d'ailleurs nous faisons, et non sans quelque bruit. Histoire des religions, puisqu'il s'agissait de théâtre sacré, anthropologie et ethnologie, puisqu'il s'agissait de rites, de mythes, de rituels, de mystères, etc. Et l'histoire de la spiritualité dont les textes fondateurs sont devenus aujourd'hui une marchandise pour séries de masse.

Je voudrais rappeler qu'après 1970, Grotowski et tout notre Laboratorium ont rompu avec le théâtre de représentation. Grotowski a rompu avec le théâtre radicalement et sur un ton de prédicateur, et cette rupture a fait grand bruit en Pologne et dans le monde. Grotowski et nous, ses apôtres, professions une mission de salut de l'homme non plus par le théâtre mais par la Rencontre, par le «Jour Saint», le «Holiday».

Par des rencontres particulières où l'homme – comme Grotowski disait – se désarme devant l'homme, se défait de ses masques de défense – où il est tel qu'il est, total. Ceci est possible dans l'isolement et pour un temps seulement. Grotowski et un groupe réduit de collaborateurs préparaient de telles rencontres dans une ferme loin de la ville, dans la forêt, pour un groupe tout aussi réduit. Les collaborateurs vivaient dans des conditions primitives avec Grotowski – par périodes – et lorsqu'ils se montraient en ville, on voyait qu'ils portaient en eux un secret.

Grotowski avait déjà changé bien plus tôt. Il n'était plus reconnaissable. Il avait perdu sur les routes indiennes son corps de Gargantua et pouvait passer pour un yogi. Il se comportait en hindou. Il rayonnait de sérénité et de lumière. Il s'était adouci. Il n'y avait plus en lui cet autoritarisme de donneur d'ordres. Il ne repoussait plus les gens avec mépris ou sentiment de supériorité. Il avait perdu le look

de metteur en scène et de pédagogue. Il s'exprimait, exprimait sa présence avec douceur. Dans sa voix, le velours était devenu réel.

Il avait l'aura d'un homme qui avait acquis l'autorité naturelle – la grâce – du silence intérieur.

Je reviens ainsi au fil conducteur de ce que j'annonçais, c'est-à-dire au silence.

Grotowski, aussi loin que je remonte, qualifiait notre Teatr-Laboratorium d'*ashram*, c'est-à-dire de refuge au désert. C'est vrai, nous étions paradoxalement un théâtre de refuge au désert sur la place centrale de la ville. Grotowski disposait maintenant d'une sorte de véritable refuge au désert, au milieu des arbres, au bord d'un étang, avec un vrai ciel sur la tête.

C'est devenu un centre de recherches diverses pendant plus de dix ans. Ces recherches ont été avec le temps aussi menées en ville, sur les routes, lors de randonnées, mais elles sont nées ici, dans le silence de la forêt. Au désert.

Il y avait également des manifestations ouvertes, très fréquentées. D'authentiques pèlerinages de personnes en quête d'expériences spirituelles affluaient du monde entier.

Ce fut alors dans la jeune génération un besoin ou une mode: voyager sac à dos, dans les conditions les plus primitives. Parader aujourd'hui avec un sac à dos est «très chic», c'est un simulacre de nomadisme. À l'époque, c'était une réelle révolte contre les maladies de notre civilisation. Un rejet sans violence. Une fringale de sens.

Ils cherchaient chez Grotowski, chez nous, des réponses, de l'espoir. Entre autres.

Ici le silence grotowskien et notre mutisme sont d'une certaine manière sortis de la clandestinité. Ils sont devenus une habitude, une façon d'être, une source d'expérience.

Grotowski parlait ouvertement du yoga, des techniques spirituelles, de la méditation, des tantras, etc. Mais comme toujours, il s'écartait de la contemplation passive des choses. Le mouvement, la danse, la production de sons, la réalisation de tâches de nature active étaient comme des degrés menant à une expérience de «L'Innommable».

Il était fasciné par le vaudou haïtien et les groupes de musiciens ambulants en Inde, les Bauls qui menaient une vie double d'artistes et de chercheurs spirituels, tantôt se retirant dans leurs refuges, tantôt se produisant sur les places publiques dans les villes et les campagnes.

Pendant ces années, Grotowski parle du silence, du mutisme, je

cite: «si tu observes un silence extérieur, après un certain temps, il va te rapprocher, au moins dans une certaine mesure, du silence intérieur. Il ne s'agit pas ici d'adopter une attitude hiératique, mais de parvenir au silence du mouvement, même si tu cours. [...] la base de tout est donc le silence: le silence des mots, le silence des résonances, le silence des mouvements. Ce silence donne une chance aux mots de poids et au chant qui ne brouille pas la parole des oiseaux». «Ce mouvement est un repos». Grotowski utilise ici comme indicateur une ancienne formule gnostique.

Dans le même texte qui concerne le projet de «théâtre des sources» sur lequel il a travaillé vers la fin des années 70, Grotowski parle de l'expérience de l'éveil. Au départ, il s'agit ici de l'éveil au sens littéral: de sortir du sommeil après un effort intensif.

«Ainsi tu as largué les amarres. Quand tu es rentré de là-bas, tu avais peut-être des rêves colorés. Mais juste avant, tu as ressenti calme et clarté, tu as ressenti quelque chose qui coulait de l'intérieur, de la source. Tu ouvres les yeux et vois, je ne sais quel mur de briques ou un sac en plastique. Mais ces briques et ce sac sont pleins de vie, de lumière. Quelque part à proximité tu entends des voix. Ce sont des gens qui s'opposent à toi. Mais ces voix te parviennent comme dans une harmonie. Tu sens que tous tes sens travaillent. En même temps, tu sens comme si tout coulait de toi, de l'intérieur [...] Cela coule de l'intérieur de toi et des objets. Un tel éveil est un éveil au plein sens du mot».

Ici, Grotowski, sortant du contexte concret, s'inscrit à sa manière dans les grandes Traditions qui parlent de l'éveil.

Est-ce un état subjectif ou un autre, un état où changerait la perception de ce qui est? Le monde apparaît avec ses bruits et sa fureur comme une entité vivante et harmonieuse dans ses contradictions.

Le silence et la paix sont là dans leur profondeur. Et la lucidité, la présence, l'évidence, comme aimait à répéter Grotowski. On se trouve dans une autre dimension, étrangère au sentiment de faute et de châtement. On accepte ce qui est – avec sérénité.

Il a de longues années en Pologne déjà assouvi hors du théâtre sa fringale métaphysique, sa curiosité fouineuse d'absolu et de connaissance. Je pense toutefois que son originalité et son identité résident dans le croisement de deux vocations. Et qu'il en a été conscient. Ce n'est pas seulement un problème de masque social – est-il maître spirituel ou artiste de théâtre? – un problème de jeu social, il s'agit du nœud organique de sa destinée, de sa roue karmique. Les deux voca-

tions étaient inséparablement et passionnément enchevêtrées, je dirais son aporie intime. Teacher of performer.

Je ne parlerai pas de la période résumée dans la formule célèbre de «l'art comme véhicule», même si souvent j'ai la certitude qu'on pourrait trouver là quelque chose à dire au sujet de «Grotowski et le silence». Je parle seulement de ce dont j'ai été proche, de ce que je connais de l'intérieur comme collaborateur, comme participant et comme témoin, et comme témoin participant.

*(Traduction du polonais par Eric Veaux)*