

Samuel Lhuillery
Université Toulouse – Jean Jaurès

lhuillery.samuel@gmail.com

Samuel Lhuillery, ancien élève de l'ENS Ulm, est docteur en Études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle, où il a soutenu une thèse sur *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel*. Ses recherches se situent au croisement entre l'histoire du théâtre (XX^{ème}-XXI^{ème} siècles), l'anthropologie théâtrale et les *performance studies* – en s'intéressant particulièrement à la formation de l'acteur et aux processus de réception et de circulation des œuvres et des techniques théâtrales. Il fait également partie du Laboratoire *Voice & Body*, dans lequel il prolonge par la pratique et l'expérimentation les réflexions menées dans sa recherche.

Samuel Lhuillery, a former student of the École Normale Supérieure (Paris), holds a doctorate in Theatre Studies from Sorbonne Nouvelle University, where he defended a thesis on *Grotowski and the "Tribe" of Ritual Theatre*. His research lies at the intersection of 20th-and-21st-century theatre history, theatre anthropology and performance studies – with a particular interest in actor training and reception and circulation of theatrical works and techniques. He is also part of the *Voice & Body* Laboratory, in which he develops the reflections carried out in his research through practice and experimentation.

La marginalité choisie du Laboratoire *Voice & Body* : un espace de liberté, entre recherche et création, volontairement en dehors des cadres institutionnels

Résumé : Le Laboratoire *Voice & Body* réunit douze artistes et chercheur·se·s, sous l'impulsion de Jorge Parente, pédagogue héritier du travail de Zygmunt Molik, l'un des acteurs fondateurs du Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski. Ce groupe interdisciplinaire, composé de professionnel·le·s du spectacle et d'amateur·rice·s, développe une recherche au long cours mêlant transmission, expérimentation et création, en s'affranchissant des cadres institutionnels et des logiques de production traditionnelles. Fonctionnant comme un laboratoire nomade, le Lab se réunit chaque saison pour des résidences de travail d'une à deux semaines, dans des lieux prêtés ou « troqués » en échange d'ateliers et de sorties de résidence – dans un mode d'existence reposant sur une forme de compagnonnage artisanal plutôt que sur un ancrage institutionnel. Cette marginalité choisie, si elle garantit une grande liberté, implique aussi des défis : précarité matérielle, absence de cadre officiel et nécessité constante de renouveler l'élan du travail. À travers ses résidences nomades et ses « traversées » performatives, le Lab propose ainsi d'autres manières de faire et de penser le théâtre, en s'inscrivant dans une dynamique proche du « Tiers Théâtre » d'Eugenio Barba. Cet article, fondé sur une démarche d'observation participante, explore les enjeux, les richesses et les limites de ce laboratoire dont le travail s'effectue volontairement de manière souterraine, lente, et dans une forme de marginalité choisie.

Mots-clés : Théâtre Laboratoire, *Voice & Body*, Tiers Théâtre, Marginalité, Artisanat.

Abstract: The *Voice & Body* Lab brings together twelve artists and researchers under the guidance of Jorge Parente, pedagogue and heir to the work of Zygmunt Molik, one of the founding members of Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre. This interdisciplinary group, composed of both professional and amateur performers, engages in a long-term exploration weaving together transmission, experimentation, and creation, deliberately operating outside institutional structures and conventional production frameworks. Operating as a nomadic laboratory, the Lab meets every season for residencies lasting one to two weeks, in venues loaned or "bartered" for workshops or public presentations – a mode of existence based on a

form of artisanal companionship rather than institutional support. This chosen marginality, while ensuring a great deal of freedom, also implies challenges: material precariousness, lack of an official framework, and the constant need to sustain the momentum of the work. Through its nomadic residencies and performative events, the Lab explores alternative ways of making and thinking about theatre, following a dynamic close to Eugenio Barba's "Third Theatre". This article, based on a participant observation approach, examines the challenges, resources, and limitations of this laboratory, whose work is deliberately carried out underground, slowly, and in a form of chosen marginality.

Keywords: Laboratory Theatre, Voice & Body, Third Theatre, Marginality, Theatrical Craftsmanship.

Explorer un laboratoire artistique en marge : approche, enjeux et questionnements

En périphérie du paysage institutionnel du spectacle vivant, à l'écart des cadres de production conventionnels et des logiques de marché, le Laboratoire *Voice & Body* (que nous appellerons plus simplement le « Lab¹ ») s'est constitué comme un espace de recherche, d'expérimentation et de transmission, réunissant des artistes et des chercheur·se·s d'horizons variés. Sous l'impulsion de Jorge Parente, pédagogue et héritier du travail de Zygmunt Molik – l'un des acteurs fondateurs du Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski² –, ce collectif évolue hors des circuits traditionnels, sans subventions, sans statut officiel, sans autre nécessité que celle du travail en cours et du désir de ses membres. Il rassemble douze personnes – comédien·ne·s, danseur·se·s, musicien·ne·s, pédagogues, artistes visuel·le·s, chercheur·se·s – certain·e·s issu·e·s du milieu professionnel, d'autres amateur·rice·s, toutes et tous animé·e·s par une quête commune : explorer le rapport organique entre la voix et le corps, à travers la pratique *Voice & Body* développée par Zygmunt Molik et transmise par Jorge Parente.

Le Lab ne fonctionne ni comme une compagnie, ni comme un collectif de création au sens habituel du terme. Si son travail s'appuie sur le texte de *Penthesilée*³, d'Heinrich Von Kleist, son objectif premier n'est pas de produire des spectacles, ni de proposer une « mise en scène » de ce texte – mais de cultiver un espace d'expérimentation libre et ouvert, dans lequel chaque membre approfondit sa pratique personnelle du *Voice & Body*, en dialogue avec le texte de Kleist comme matière première, et avec le groupe comme cage de résonance. Cependant, au fil des rencontres du Lab, de petites formes inachevées émergent, sous la forme de concerts semi-improvisés, de performances itinérantes *in situ*, de formes dansées ou de fêtes ponctuées d'événements performés. Ces moments d'émergence artistique, que le groupe choisit de désigner par le terme de « traversées », sont autant de « pierres blanches » qui jalonnent le chemin du Lab, en affirmant son identité à la croisée des chemins entre transmission, réflexion et création.

¹ C'est le terme utilisé concrètement, dans leurs échanges, par les membres de ce Laboratoire.

² Pour plus d'informations sur l'aventure artistique de Grotowski et du Théâtre Laboratoire, voir notamment Grotowski Jerzy, *Vers un Théâtre pauvre*, Claude Levenson (trad.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971. Voir également Temkine Raymonde, *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1968 ; Flaszyn Ludwik, *Grotowski et compagnie*, Lavérune, L'Entretemps, 2015 ; ou encore Schechner Richard et Wolford Lisa (dir.), *The Grotowski Sourcebook*, Londres et New York, Routledge, 1997.

³ Von Kleist Heinrich, *Penthesilée*, Ruth Orthmann et Eloi Recoing (trad.), Arles, Actes Sud, 1998.

Ce mode de fonctionnement atypique soulève plusieurs questions. Que signifie, aujourd'hui, le fait de revendiquer une pratique artistique en dehors des cadres institutionnels ? Quelle place peut occuper, dans le champ théâtral contemporain, un laboratoire qui refuse la logique du produit fini ? Dans quelle mesure est-il encore possible d'expérimenter sans finalité marchande, sans production attendue ? Ce choix radical implique une précarité assumée et un financement entièrement personnel des déplacements et résidences, qui semblent être le coût nécessaire pour s'affranchir de l'injonction à la rentabilité, des contraintes administratives et des formats préétablis – cependant, dans quelle mesure cet affranchissement est-il concrètement possible ?

Dans un paysage où la création artistique est de plus en plus soumise aux logiques de financement et d'évaluation, le Lab *Voice & Body* s'inscrit ainsi comme une tentative de réinvention et de micro-résistance face à l'industrialisation du spectacle vivant. Son fonctionnement évoque, sur certains aspects, les expériences du Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski, dont il revendique en partie l'héritage en cherchant à se définir comme un espace de recherche et comme un lieu d'expérimentation où la transformation de l'artiste prime sur l'objet artistique produit.

L'étude que je propose ici repose sur une posture d'observation participante, dans la mesure où ma démarche de recherche s'est progressivement mêlée à la pratique elle-même. Initialement engagé, lors de mes recherches de thèse, dans une enquête sur la transmission des méthodes d'entraînement de l'acteur dans le sillage du Théâtre Laboratoire de Grotowski, j'ai découvert la pratique *Voice & Body* et le travail pédagogique de Jorge Parente dans le cadre d'une observation de terrain, avant d'y prendre part activement à travers une série de stages. Ce parcours, qui m'a conduit à une implication directe au sein du Lab, me place dans une position spécifique, entre analyse distanciée et engagement vécu.

Ce double positionnement, à la fois externe et interne, soulève des enjeux méthodologiques qu'il convient d'explicitier. D'un côté, il m'offre un accès privilégié à l'expérience du Lab, à ses dynamiques internes et aux processus à l'œuvre au sein du groupe. De l'autre, il impose un effort constant de mise à distance critique, afin d'éviter l'écueil d'une analyse trop impliquée. Cette tension entre expérience immersive et regard analytique constitue un défi, mais aussi une richesse, en permettant une compréhension approfondie de la nature même de ce laboratoire et du travail *Voice & Body* dans son ensemble. À titre d'exemple, dans un ensemble d'entretiens sur son travail, Zygmunt Molik explique :

Avec Cieślak c'était très intéressant, parce qu'il n'arrivait à rien, son larynx était complètement fermé. Et c'est visible dans un film. Il émet ce « Ahh » avec un ton très bas, totalement bloqué. [...] Et mon premier travail a été sur lui. C'était simple, je l'ai fait s'allonger sur le sol et je lui ai fait lever la partie centrale du corps plus haut, en équilibre sur les pieds et sur la tête. De cette façon, vous devez avoir organiquement le larynx ouvert⁴.

Avant de participer concrètement aux stages *Voice & Body*, j'avais lu cette explication dans mes recherches de thèse – sans rien y comprendre : comment le fait de se tenir en équilibre sur la tête et les pieds pourrait-il bien améliorer la voix ? L'image que je m'étais construite de cette posture, à partir de la description de Zygmunt Molik, était erronée : j'imaginai Ryszard Cieślak face contre terre, le front écrasé au sol, la nuque brisée, le corps plié, sur la pointe des pieds – dans une sorte de version particulièrement inconfortable et douloureuse de la posture de yoga du « chien tête en bas ». La posture en question n'a en réalité rien à voir avec cette image. La personne est allongée sur le dos, et tout en gardant contact avec le sol à travers ses talons et l'arrière de son crâne, elle soulève son bassin en expirant et en produisant un son. Ayant personnellement pratiqué cette posture – très exigeante physiquement – et observé de nombreux·ses participant·e·s le faire au cours des stages de Jorge Parente, je peux témoigner de sa remarquable efficacité pour « ouvrir » la voix.

Aussi, en adoptant le Lab comme objet d'étude, ma démarche s'inscrit dans le champ d'une recherche incarnée, qui croise les perspectives des *performance studies*, de l'ethnographie sensorielle et de l'observation participante – où l'expérience vécue du chercheur devient à la fois instrument de compréhension et matière à analyse. À l'instar des réflexions développées par Virginie Magnat⁵, il s'agit ici d'envisager le corps du chercheur non pas comme un obstacle à l'objectivité, mais comme un outil de connaissance, dans une approche nourrie par les

⁴ Campo Giuliano et Molik Zygmunt, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski*, Londres et New York, Routledge, 2010, p. 10 : « *With Cieślak it was very interesting, because he couldn't do anything; his larynx was completely closed. And this is visible in a film. He gives this "Ahh" with a very low tone, totally blocked. [...] And my first work was on him. It was simple; I just made him lie on the floor, and made him lift the middle part of the body higher, balancing on the feet and on the head. In that way you must organically have the open larynx.* » [Ma traduction.]

⁵ Voir Magnat Virginie, « Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies », dans *Anthropologica*, vol. 53, n°2, 2011, pp. 213-227.

méthodologies relationnelles qui valorisent la production de « savoirs situés⁶ » dans un dialogue avec la communauté étudiée. Ainsi, si le présent travail s'appuie sur un croisement entre pratique concrète, observation directe, entretiens formels et échanges informels avec les membres du Lab, il ne s'agit pas tant d'offrir un témoignage subjectif que de proposer une analyse située des spécificités de cette expérience collective : de son fonctionnement, de ses enjeux artistiques et politiques, ainsi que des tensions qu'elle révèle entre expérimentation libre et reconnaissance institutionnelle.

Cet article se propose donc d'examiner le Laboratoire *Voice & Body* à la fois comme un espace de recherches créatives et comme un terrain d'expérimentation sur les pratiques artistiques hors cadre institutionnel. Après avoir exploré les origines et les raisons d'être du Lab, en présentant la pratique *Voice & Body* et la place de cette expérience dans le sillage du travail du Théâtre Laboratoire de Grotowski, j'analyserai les pratiques concrètes qui s'y développent : son mode de fonctionnement, son nomadisme, ses dynamiques relationnelles et les formes performatives qui émergent au fil de son parcours. Enfin, j'interrogerai les forces et les limites de cette marginalité choisie : qu'implique ce positionnement en dehors des circuits traditionnels ? Dans quelle mesure est-il possible d'exister artistiquement sans reconnaissance institutionnelle ? Et surtout, quelle pérennité – ou quelle postérité – peut-on envisager pour un tel laboratoire ?

Un laboratoire de recherche et de transmission : la genèse du Lab

Le Lab *Voice & Body* s'inscrit, dans une certaine mesure, dans la lignée des expériences théâtrales et parathéâtrales⁷ menées au sein du Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski, à travers l'héritage du travail de Zygmunt Molik. Dans la compagnie du metteur en scène et pédagogue polonais, au début des années soixante, chaque acteur était responsable d'une partie de l'entraînement de l'ensemble du groupe : Rena Mirecka prenait en charge les « exercices plastiques » en dirigeant des *trainings* sur la composition du mouvement corporel ; Ryszard Cieślak dirigeait des entraînements physiques, visant à la pleine maîtrise des capacités du corps – et Zygmunt Molik, quant à lui, était responsable du travail sur la voix, et notamment sur les « résonateurs » corporels. Il a donc mené un travail approfondi sur la voix et le corps,

⁶ Voir Haraway Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, automne 1988, pp. 575-599.

⁷ Pour un témoignage précieux sur ces expériences, voir notamment Kahn François, *Le Jardin : Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, Turin, Accademia University Press, 2016.

en puisant dans différentes techniques et traditions occidentales et extra-occidentales⁸, et en les mettant à l'épreuve dans la pratique quotidienne du Théâtre Laboratoire – afin de mettre au jour des moyens pragmatiques, artisanaux et organiques de libérer la voix, à travers un entraînement rigoureux. Molik a ainsi développé un savoir empirique et extrêmement concret de la voix, qu'il a entrepris de transmettre, à partir des années soixante-dix et jusqu'à la fin de sa vie, en 2010, en se consacrant pleinement à la pédagogie à travers des stages intitulés *Voice & Body*⁹. Cette pratique repose sur un « alphabet du corps », qui est un ensemble de « lettres » – de gestes et de postures archétypales – soigneusement développées par Zygmunt Molik pour servir la voix à travers le mouvement et pour favoriser un engagement total, à la fois physique, psychique et émotionnel, dans l'acte vocal. Dans cette approche, la voix ne se réduit pas à un simple outil expressif, mais devient un prolongement vibratoire du corps en action, en lien direct avec l'impulsion intérieure, l'imaginaire et la mémoire corporelle de l'acteur.

Pendant dix-huit ans, Jorge Parente a été l'élève de Zygmunt Molik, qui a fait de lui son assistant – avant de le désigner, quelques années avant sa mort, comme l'héritier et le passeur du *Voice & Body*, en lui confiant la charge de poursuivre son travail de transmission. À travers de nombreux stages internationaux, Jorge Parente prolonge et adapte aujourd'hui cette approche, en la mettant au service d'artistes de toutes disciplines – et c'est dans ces stages que se sont tissées les rencontres artistiques et humaines qui ont donné naissance au Lab. En effet, si l'un des traits distinctifs du Lab réside dans la diversité de ses membres, tant en termes de parcours que de statuts professionnels, chacun apportant au plateau sa propre sensibilité et ses propres outils¹⁰ ; le nœud essentiel qui rassemble ces douze personnes est d'avoir rencontré, dans leur parcours, le travail *Voice & Body* – et d'avoir manifesté le désir et la nécessité personnelle d'aller plus loin dans ce travail que ne le permettait le format des stages.

Ainsi, la vocation première du Lab n'est pas de produire des spectacles – mais d'offrir à ses membres un espace dans lequel puisse se déployer, sans contrainte de temps ou de productivité,

⁸ Notamment le yoga, ainsi que le *jīngjū*, connu en Occident sous le terme ethnocentré d'« Opéra de Pékin ».

⁹ Pour plus de précisions sur le travail de Zygmunt Molik, voir Campo Giuliano et Molik Zygmunt, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski*, op. cit.

¹⁰ Outre Jorge Parente et ses assistant·e·s, Zoé Ogeret et António Dente, le groupe rassemble, par ordre alphabétique : Manon Cazes, chorégraphe, danseuse et pédagogue, directrice de la Compagnie Virago ; Jean-François Favreau, comédien, chanteur, fondateur du Site de Pratiques Théâtrales Lavauzelle ; Ephraïm Gburek, chorégraphe, danseuse et pédagogue, fondatrice du lieu de pratique La Fab-Ka à Saint-Étienne ; Samuel Lhuillery, chercheur en histoire du théâtre ; Eleonora Lollo, assistante administrative ; Véronique Musicianisi, chercheuse en arts du spectacle et ethnologie, artiste et pédagogue de mouvement somatique ; Victor Parente, comédien ; Miguel Plantier, artiste ; et enfin Antoine Théry, comédien.

un processus de transmission et de recherche au long cours : chacun·e est ainsi invité·e à tracer son propre parcours au sein de la pratique *Voice & Body*, en recherchant concrètement la manière dont cette pratique peut enrichir son propre travail. Par ailleurs, l'un des principes fondamentaux du *Voice & Body* est qu'il ne s'agit pas d'une « méthode », mais bien plutôt d'un cheminement intime et personnel, qui se développe au plateau grâce à la relation humaine entre chaque participant·e et le pédagogue – et où dans le même temps, au sein du groupe de travail, chacun·e assume un rôle essentiel de témoin du cheminement des autres. Jorge Parente affirme à ce propos :

Mais si la personne a l'envie d'aller voir où peut la mener cette chose qui se révèle à elle, alors je suis comme un accompagnant dans ce chemin. [...] Et de cet événement, de cette naissance, nous sommes tous témoins. Quand une voix apparaît, nous sommes tous profondément émus. Je regarde les autres participants, et je vois dans leurs regards, dans leur posture, qu'ils ont une qualité d'attention qui est celle d'être témoin de quelque chose d'important. Encore une fois, Molik a été très fort dans la composition de son travail, dans la structure des stages *Voice & Body* : ça n'est pas un travail en tête à tête, comme le travail de Grotowski avec Cieślak. On est témoins les uns des autres. Ça apporte une force incroyable aux moments de découverte : tu ne peux pas trouver la même chose en essayant de jouer toi-même ton drame psychologique à la maison. Cette chose qui est apparue, tu l'as mise sur la place publique, tu l'as accomplie devant des témoins. Elle a d'autant plus de valeur, de richesse, de vérité. C'est important pour ceux qui regardent, pour celui qui travaille – et pour moi aussi : parce que le témoin, c'est un garde-fou dans le travail. [...] Ce sont des zones où on touche à l'archétype humain, à des choses très profondes, et donc il faut une forme de rituel très importante pour canaliser ce travail. [...] Il faut une forme qui garantisse à la fois la validité et la sécurité du travail¹¹.

Ainsi, cette pratique – que dans mes précédents travaux j'ai qualifiée de « maïeutique de la voix¹² » – nécessite un espace de travail soigneusement encadré et préservé, voire protégé, afin

¹¹ Propos de Jorge Parente, recueillis dans un entretien présenté en annexes dans Lhuillery Samuel, *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel : réseaux, constellations, traditions et inventions dans la pratique et la pensée théâtrales de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction de Marco Consolini, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2022, pp. 803-804.

¹² Voir Lhuillery Samuel, *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel*, op. cit., p. 509.

de permettre cette exploration personnelle fondée sur des relations de confiance¹³. C'est l'une des raisons qui ont conduit Jorge Parente à la création du Lab : afin de proposer à ses membres un cadre dans lequel la transmission et la recherche puissent s'inscrire et s'épanouir dans un temps long, au-delà de la durée limitée des stages, en permettant à chacun·e de tisser une relation organique et évolutive avec le *Voice & Body*.

Toutefois, bien que chacun·e y dessine son propre chemin, la dynamique du Lab repose également sur l'idée que ces trajectoires individuelles se croisent, se nourrissent mutuellement – et, à partir de la rencontre avec le texte de *Penthésilée*, donnent naissance à des formes concrètes, des partitions physiques et vocales, des événements et des « vies¹⁴ » qui, à leur tour, puissent donner lieu à une œuvre commune. L'une des questions fondamentales de la recherche menée au sein de ce laboratoire est donc la suivante : dans quelle mesure un travail d'exploration personnel du *Voice & Body* peut-il entrer en résonance avec celui du groupe, et conduire à l'émergence d'un langage artistique commun – voire d'une création collective ?

À cet égard, le Lab propose un modèle qui refuse la séparation stricte entre transmission, recherche et création. Ces trois dimensions ne sont pas envisagées comme des étapes distinctes mais dans un tissage organique, où chaque moment de travail est à la fois un apprentissage, une expérimentation et une possible ébauche de création – et où la création elle-même demeure un terrain d'expérimentation. Cette approche s'éloigne par conséquent du fonctionnement actuel du spectacle vivant, qui tend à compartimenter ces moments. Dans un essai réflexif personnel sur cet aspect du Lab, Manon Cazes écrit ainsi :

De ce que l'on connaît, que l'on sait nommer, du parcours de l'artiste-classique, de l'artiste d'aujourd'hui, de l'artiste-entrepreneur, tout y est :
Résidence, Médiation, Représentation.

Tout y est, mais autrement. Par un vocabulaire, donc un état de penser, un état d'être, qui abolit les frontières entre ces temps qui pourtant factuellement

¹³ Sur l'importance et la nécessité de prendre en compte le bien-être des participant·e·s et d'intégrer les pratiques du *care* dans l'entraînement de l'acteur·rice, voir notamment Gauthard Nathalie et Magnat Virginie (dir.), *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 13, n°2, *Performance Training and Well-Being*, juin 2022. Ce numéro aborde notamment les implications de la crise sanitaire, les approches décoloniales et les stratégies de résistance aux logiques néolibérales de la création, tout en ouvrant des perspectives sur des modèles alternatifs de formation axés sur la justice sociale, la diversité culturelle, les savoirs situés et les héritages non-occidentaux.

¹⁴ « Vie » est le terme utilisé par Zygmunt Molik et Jorge Parente pour désigner une rencontre marquante, une image puissante ou un événement émotionnellement signifiant survenu au plateau pendant le travail.

s'inter-nourrissent. Un état d'esprit qui gomme la priorité ordinairement donnée aux objectifs, à l'efficacité, à la rentabilité¹⁵.

Dans cette perspective, la création artistique n'est pas un objectif recherché et programmé, mais une conséquence éventuelle du processus d'expérimentation et de transmission. Ainsi, au lieu d'un « projet » linéaire, menant à la création d'un spectacle, le Lab propose un « processus » sans finalité immédiate. Cette dynamique invite à penser autrement le rôle de l'artiste, en mettant l'accent non sur la production d'un objet artistique défini – mais sur une pratique vivante et mouvante, dans une forme d'artisanat. Cette vision artisanale du métier d'artiste était au fondement même du Théâtre Laboratoire de Grotowski qui, en revendiquant l'héritage moral du groupe théâtral polonais de la Reduta¹⁶, affirmait la nécessité d'un travail rigoureux, méthodique et humble, ancré dans la répétition quotidienne.

Malgré les différences structurelles et historiques évidentes entre l'aventure du Théâtre Laboratoire et celle du Lab *Voice & Body* – sur lesquelles je reviendrai dans la suite de ma réflexion –, cette exigence d'un travail artisanal au long cours et libéré des impératifs de production constitue un point de convergence essentiel. C'est cet aspect précis du travail qui justifie, modestement, l'inscription du Lab dans le sillage – et non dans la stricte filiation – de l'expérience grotowskienne.

Un laboratoire nomade : contraintes, vulnérabilités et émergences

Par ailleurs, le choix de reprendre le nom de « laboratoire » n'est pas anodin. Si ce terme évoque en premier lieu un espace de recherche scientifique fondamentale¹⁷, il est également devenu aujourd'hui un élément de langage institutionnel, mobilisé pour désigner des dispositifs de création subventionnés, des résidences d'artistes, ou encore des ateliers participatifs. Dans de nombreux cas, le laboratoire n'est donc plus un espace d'expérimentation ouverte – mais une étape bien définie d'un processus de production, soumise là encore à des impératifs de diffusion, de médiation et de rentabilité. Pourtant, lorsqu'en mars 1962, Grotowski et son premier collaborateur Ludwik Flaszen décidèrent d'adopter le terme de « laboratoire » pour nommer

¹⁵ Cazes Manon, « L'Irrationnelle », essai non publié, personnellement transmis à l'auteur de cet article, 2024.

¹⁶ Pour une réflexion plus approfondie sur le groupe de la Reduta et sur cette notion d'« héritage moral », voir Lhuillery Samuel, *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel*, op. cit., pp. 86-95.

¹⁷ Voir notamment Pradier Jean-Marie, « Grotowski et la science », dans Fret Jaroslaw et Masłowski Michel (dir.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2013, pp. 165-179.

leur théâtre, il s’agissait précisément d’une stratégie visant, entre autres¹⁸, à se « décharger de certaines tâches lourdes propres à un théâtre institutionnel, comme le répertoire régulier soumis à la censure politique [...] et surtout l’obligation de se mettre au service du spectateur de masse¹⁹ ». Dans l’esprit de Grotowski et Flaszyn, le laboratoire n’était pas un simple lieu de répétition, ni un cadre expérimental préalable à la production d’un spectacle – mais un véritable mode d’être, nourri par une dynamique de recherche continue, et dans lequel l’acteur devenait son propre terrain d’expérience. C’est précisément là que se situe l’enjeu du Lab *Voice & Body* : il ne cherche pas à reproduire le modèle du Théâtre Laboratoire, mais à en prolonger l’esprit dans le contexte artistique, politique et économique contemporain – ou, tout au moins, à interroger la possibilité même d’une telle aventure aujourd’hui.

Cependant, si le Lab partage certaines des ambitions du Théâtre Laboratoire, notamment dans son désir de privilégier la recherche sur la présence organique de l’acteur à la production de spectacles aboutis, il s’en distingue par plusieurs aspects fondamentaux – à commencer par son rapport aux institutions. En effet, tout en revendiquant une autonomie artistique et intellectuelle, le Théâtre Laboratoire de Grotowski était, dans les faits, entièrement financé par l’État polonais, qui considérait le théâtre comme un service public et un outil de rayonnement culturel – ou de propagande. Comme le souligne Raymonde Temkine, le « développement d’une expérience de cette sorte [ne pouvait avoir lieu] que dans une économie qui renonce au profit – au moins quand il s’agit d’activités culturelles²⁰ ». Dans le contexte du régime communiste polonais, l’emploi du terme de « laboratoire » était donc une ruse, une tactique de dissimulation qui permettait au groupe de Grotowski de s’affranchir des impératifs commerciaux et des attentes du grand public tout en conservant un ancrage et un financement institutionnels. Cette situation paradoxale – acquise et maintenue au prix d’immenses et constants efforts de diplomatie – garantissait ainsi à la compagnie un espace de liberté au sein même des structures officielles.

Le Lab *Voice & Body*, quant à lui, évolue dans un contexte radicalement différent, où la reconnaissance institutionnelle est conditionnée par des impératifs de production et de visibilité. Par ailleurs, le Lab ne se donne pas les mêmes ambitions, ni les mêmes moyens stratégiques,

¹⁸ En replaçant cette expérience dans son contexte historique et culturel, il s’agissait également, en adoptant pour modèle l’Institut Niels Bohr de Copenhague, de « montrer patte blanche » et de louvoyer entre l’idéologie du régime communiste autoritaire et celle de l’Église catholique polonaise, tout en protégeant un espace de travail et de recherche préservé de la censure.

¹⁹ Flaszyn Ludwik, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », dans Banu Georges et Triaux Christophe (dir.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *Les penseurs de l’enseignement, de Grotowski à Gabily*, 2001, p. 69.

²⁰ Temkine Raymonde, *Grotowski, op. cit.*, p. 121.

que le groupe dirigé par Grotowski. Afin de maintenir un espace de recherche libéré des contraintes institutionnelles, il a fait le choix de se maintenir en dehors des cadres subventionnés et des logiques de financement public – ce qui implique un auto-financement de l'ensemble du travail. Qui plus est, pour les membres du Lab ayant le statut d'intermittent·e·s, ces résidences ne peuvent ni être rémunérées, ni entrer en compte dans le calcul de leurs cachets. Il s'agit donc d'un engagement personnel important, et d'un choix concret qu'il n'est pas évident de faire, ni de maintenir sur le long terme.

Dans les temps d'échanges structurels qui sont essentiels au fonctionnement du Lab – souvent marqués par de longs moments de silence, et parfois par des élans de frustration –, la question s'est d'ailleurs plusieurs fois posée : pourquoi ne pas se constituer en compagnie, ou bien s'appuyer sur une association déjà existante et portée par l'un ou l'une des membres du Lab, afin de garantir de meilleures conditions de travail pour tou·te·s et d'assurer une pérennité à nos travaux, en veillant à ce que personne ne s'y abîme à force d'investissements personnels ? Au-delà du dilemme juridique kafkaïen que constituerait la mise en place d'une structure qui permette à des intermittent·e·s du spectacle de travailler et de se produire régulièrement aux côtés d'amateur·rice·s, une même réponse revient invariablement : quels que soient nos efforts pour nous en affranchir, un financement institutionnel impliquerait toujours nécessairement un projet, un objectif, et un calendrier – ce à quoi le Lab, dans son essence même, cherche à échapper. Le choix de rester dans les marges a donc été, à chaque fois, réaffirmé, afin de continuer à s'offrir le luxe²¹ d'une expérimentation libre et d'une recherche sans horizon défini.

Ce positionnement entraîne des conséquences directes sur l'organisation du Lab, notamment dans son rapport à l'espace et à la temporalité du travail : contrairement au Théâtre Laboratoire de Grotowski, ancré dans un espace fixe et dans une continuité quotidienne de la pratique, le Lab ne dispose d'aucun lieu propre et se construit donc dans une logique de nomadisme, par intermittence et sur une temporalité éclatée, au gré des résidences. C'est donc à travers cette triple contrainte – travail nomade, temporalité discontinue, précarité matérielle – que le Lab *Voice & Body* invente et « bricole » artisanalement ses propres modalités d'existence.

Dans la pratique, le Lab se réunit une fois par saison pour des résidences de travail d'une à deux semaines, dans des lieux prêtés gracieusement, financés de manière participative, ou « troqués » en échange d'ateliers ou de sorties de résidence – en s'appuyant sur des liens d'amitiés

²¹ Car, dans le contexte actuel, il s'agit bien d'un luxe.

artistiques, là encore dans une forme de compagnonnage artisanal. Ainsi, depuis la fondation du Lab en février 2023, trois résidences ont eu lieu à la Fab-Ka, à Saint-Étienne, et deux au Site de Pratiques Théâtrales Lavauzelle, dans la Creuse. Ces lieux, dirigés respectivement par Ephia Gburek et Jean-François Favreau, tous deux membres du Lab, ont été gratuitement mis à disposition pour le travail du groupe²². Deux autres résidences se sont déroulées à la Guillotine, à Montreuil – un lieu de pratique artistique fondé en 1997 par Philippe Burin des Rozières afin, entre autres, d’accueillir et de prolonger le travail de Zygmunt Molik et de Ludwik Flaszen, qu’il avait découvert à travers leurs stages²³. Une autre rencontre du Lab s’est déroulée à l’Extrême Jonglerie à Marseille, une salle d’entraînement gérée par une association de bénévoles, en échange d’un concert semi-improvisé donné à la fin de la résidence ; une autre encore dans une salle de pratique à Castelo de Vide, au Portugal, dont le financement a été pris en charge par des dons récoltés au chapeau. Pour chacune de ces résidences, les transports, la nourriture et les logements étaient à la charge des participant·e·s, en s’organisant pour mutualiser les frais et en faisant appel, lorsque cela était possible, à des réseaux d’amitiés pour se faire héberger à moindre coût.

Ainsi, la pauvreté matérielle *de facto* du Lab est en partie contrebalancée par une forme de richesse relationnelle et humaine, et par toute une constellation de personnes et de lieux amis, qu’il s’agisse d’« alliés » de longue date, de compagnons de route ou de rencontres tissées au fil du travail. Par ailleurs, si cette structure nomade et fluctuante implique un certain nombre de contraintes financières et logistiques, elle ouvre également de précieuses opportunités d’expérimentation – à la fois dans la salle de pratique et au-delà, en interrogeant les relations vivantes entre les membres du Lab – ce qui fait partie intégrante des enjeux de recherche de ce laboratoire. Ainsi, lors de la résidence à Castelo de Vide, au Portugal, en octobre 2023, nous dormions en tentes, dans un campement au sommet d’une colline rocailleuse couverte de chênes-lièges, sur un terrain appartenant à António Dente et sa compagne Oriane Wedd. Tous les jours, à l’aube, nous faisons une longue marche pour descendre au village et rejoindre la salle de travail, et nous revenons le soir pour partager un repas sommaire – avoine, graines, fromage, kakis, figues séchées – avant le coucher du soleil. Peu à peu, les gestes concrets de cette vie commune se répétaient et se retrouvaient dans le travail au plateau, dans l’écoute des

²² Des stages *Voice & Body* y sont également organisés – mais dans ce cas, les espaces sont loués, et non prêtés.

²³ De la même façon, la Guillotine accueille de nombreux stages *Voice & Body* – et la salle de pratique allouée à Jorge Parente pour ces stages est d’ailleurs officieusement intitulée la salle « ZM », pour « Zygmunt Molik ».

corps. La fatigue et la poussière, bien réelles, rencontraient les images frappantes du texte de *Penthesilée*. Cet entrelacement a fini par donner naissance, à la fin de la résidence, à une performance itinérante *in situ* : une vingtaine d'invités, conviés à 6h45 du matin, étaient guidés silencieusement, dans la pénombre qui précède le lever du soleil, jusqu'à notre campement. Là, ils découvraient le texte de Kleist qui résonnait dans ce cadre naturel : les falaises, les rochers, la végétation, l'horizon – jusqu'au lever du soleil que nous avons tenté de faire coïncider avec l'apparition d'Achille. Cette ouverture de notre travail devant un groupe de témoins n'a pas été précisément « répétée » ou préparée comme une « mise en scène » : il s'est agi d'une véritable première rencontre entre la recherche effectuée dans la salle de travail, le lieu habité pendant toute la semaine, les personnes invitées, et les événements inattendus qui ont fait irruption dans le déroulement de cette « traversée ».

En faisant le choix de ne pas préparer cet événement comme un véritable spectacle, de ne rien fixer et de nous laisser nous-mêmes surprendre par cette rencontre, il s'est agi, avant tout, de conserver et de préserver la « qualité d'émergence²⁴ » du travail. En effet, l'un des enjeux essentiels du *Voice & Body* est la recherche d'un état de disponibilité, de passivité prête à l'action, et d'écoute impliquant le corps tout entier. Cet état implique, nécessairement, une forme de vulnérabilité – qui doit être contrebalancée par un « travail dont le plus essentiel reste invisible²⁵ » : un tissage constant de liens d'attention, de confiance et de responsabilité collective au sein du groupe. Cet équilibre fragile entre confiance et vulnérabilité, essentiel dans le travail du Lab, est précisément amplifié par la dimension nomade et précaire de ce travail. Ainsi, lorsque nous proposons des concerts en sortie de résidence, il ne s'agit jamais d'une forme fixée, d'une série de chants préparés et choisis à l'avance. Nous avons un répertoire commun, développé au fil des résidences, et chacun apporte son répertoire personnel – mais le déroulement concret du concert est soumis aux exigences du moment présent, de la distribution du groupe dans l'espace, des rencontres et des accidents sonores, en laissant une large place à l'improvisation afin, encore une fois, de préserver cette « qualité d'émergence ». Par bien des aspects, ces événements sont bien plus de l'ordre de la fête, à laquelle chacun·e participe par son corps et sa voix en contribuant à l'énergie du groupe, que de l'ordre du spectacle : il ne

²⁴ J'emprunte cette formule à Jean-François Favreau, qui l'a employée lors d'un temps d'échange à la fin d'une résidence du Lab.

²⁵ Cazes Manon, « L'Irrationnelle », *op. cit.*

s'agit pas de représenter un personnage, mais bien de participer personnellement à la qualité vivante du moment partagé.

Un autre événement sur le chemin du Lab a laissé une place particulièrement large à cette « qualité d'émergence » : il s'est agi d'une résidence semi-ouverte couplée à un stage, au Site de Pratiques Théâtrales Lavauzelle, en juillet 2023. Pendant une semaine, en prenant appui sur quelques scènes du texte de *Penthésilée* autour de la « Fête des Roses » des Amazones, six membres du Lab ont travaillé avec une dizaine de personnes extérieures au groupe, ayant presque toutes déjà été en contact avec le travail *Voice & Body*. Cette variété d'approches et de rapports au travail, avec toutefois des liens densément tissés entre les personnes, a permis une dynamique d'exploration et de recherche particulièrement fertile : les personnes invitées à participer temporairement à l'aventure du Lab ont été portées par le souffle du travail collectif – et réciproquement, les membres du « noyau » du Lab ont été nourris par cette rencontre, qui apportait une qualité de fraîcheur, d'éclosion et de redécouverte de la pratique du *Voice & Body*, en insistant sur la nécessité essentielle de ce travail « invisible » qui fait le ciment du groupe. Cette résidence-stage s'est elle aussi terminée par une « traversée », dont l'enjeu principal a été de chercher à maintenir, là encore, cet état de disponibilité et d'émergence dans le travail – que la dimension nomade et marginale du Lab contribue à rendre possible.

Toutefois, aussi joyeuses et nourrissantes qu'aient été ces expériences, qui fonctionnent comme des bornes miliaries sur le chemin du Lab, il s'agit toujours d'événements exceptionnels, non-réplicables et non-institutionnalisables. Par ailleurs, ces événements soulèvent un certain nombre de questions essentielles sur le sens du travail entrepris au sein du Lab *Voice & Body* : comment le partager ? Par quels moyens concrets est-il possible de redéfinir ou d'atténuer les limites entre spectateurs, témoins et participants ? Comment faire en sorte qu'il ne s'agisse effectivement pas de « monter un spectacle », mais d'ouvrir des possibilités de relations humaines, de créer des espaces de rencontre dans et à travers le travail *Voice & Body* ? Enfin, quelle suite est-il possible de donner à ces rencontres – et dans quelle mesure est-il possible d'ouvrir le Lab à d'autres personnes, qui manifesterait-elles aussi le désir et la nécessité personnelle d'aller plus loin dans ce travail ?

Les paradoxes d'une marginalité choisie : un espace de liberté à l'épreuve du temps

Cette dernière question, concernant la possibilité d'ouvrir le Lab à d'autres personnes, fait aujourd'hui encore l'objet de longues (et parfois houleuses) discussions au sein du groupe – parce qu'elle cristallise un paradoxe essentiel de ce laboratoire : la tension entre, d'une part, la nécessité de préserver soigneusement cet espace de liberté, afin de ne pas abîmer la qualité d'écoute et de confiance nécessaire à ce travail qui touche à l'intime ; et d'autre part, la volonté d'accueillir, de partager et d'ouvrir ce travail aux rencontres qu'il rend possibles. Il faudrait, pour résoudre ce paradoxe, que le Lab *Voice & Body* devienne ce que le metteur en scène Eugenio Barba appelle une « forteresse aux murs de vent²⁶ » : suffisamment fermée pour protéger le cœur de son travail, suffisamment ouverte pour rester en relation vivante avec le monde contemporain. Ainsi, si le Lab s'intéresse à la recherche sur la présence de l'acteur à travers l'exploration du rapport organique entre la voix et le corps, il est aussi, en creux, un espace où s'expérimentent d'autres manières de travailler ensemble, d'autres manières de faire et de penser le théâtre. En se tenant à distance des logiques de production et de rentabilité, il fait la tentative d'un modèle alternatif d'artisanat théâtral, en marge des institutions. Cette marginalité nécessaire, choisie et revendiquée contribue d'ailleurs dans une certaine mesure à inscrire le Lab au sein de ce que Barba appelle le « Tiers Théâtre » :

Dans de nombreux pays du monde, il s'est constitué, ces dernières années, un archipel théâtral, méconnu, rarement exploré, qui ne donne lieu à aucun festival, à aucune critique. [...] Le Tiers Théâtre vit en marge, souvent en dehors ou à la périphérie des centres et des capitales de la culture. C'est un théâtre fait par des gens qui se définissent acteurs et metteurs en scène bien qu'ils n'aient que rarement reçu une formation théâtrale traditionnelle, ce qui leur vaut de n'être pas reconnus comme professionnels.

Pourtant, ce ne sont pas des amateurs. Pour eux chaque journée est consacrée à l'expérience théâtrale, soit au travers de ce qu'ils appellent *training*, soit au travers des spectacles qui cherchent laborieusement leur public. [...] Un peu partout dans le monde, des jeunes se réunissent et forment des groupes de théâtre qui s'obstinent et persévèrent, telles des îles sans contact les unes avec

²⁶ Barba Eugenio, « La maison des origines et du retour », discours prononcé en remerciement du titre de docteur *Honoris Causa* de l'Université de Varsovie, le 28 mai 2003.

les autres, en Europe, en Amérique du Sud, en Amérique du Nord, en Australie, au Japon²⁷.

Dans son ouvrage *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, en donnant un nom à ces « îles flottantes²⁸ » et à cet « archipel du théâtre²⁹ », Eugenio Barba entend apporter à ces entreprises théâtrales marginales de l'espoir, du courage, et des outils concrets pour survivre et continuer d'inventer leurs propres moyens d'exister – car, comme j'ai cherché à le montrer dans mes réflexions, en évitant autant que possible toute forme de naïveté, cette marginalité est à la fois un choix et un défi. Si elle garantit une certaine forme de liberté et d'autonomie, elle entraîne également une précarité matérielle et structurelle qui impose une vigilance constante, afin que le Lab ne s'épuise pas sous le poids de ses propres exigences. En effet, il s'agit d'un espace de liberté précieux, mais fragile. En dehors de tout soutien financier et institutionnel, l'existence du Lab repose entièrement sur l'engagement personnel et gratuit de chacun·e de ses membres – ce qui soulève nécessairement des interrogations sur sa capacité à perdurer dans le temps sans s'essouffler. Chaque rencontre, chaque résidence repose sur une économie du don et de la débrouille, et cette fragilité, si elle peut être féconde artistiquement et humainement, impose une forme d'endurance à ceux qui s'engagent dans cette aventure. Qui plus est, l'absence d'objectif prédéfini et l'expérimentation constante, si précieuses soient-elles, peuvent également entraîner une forme de vertige : sans cadre institutionnel, sans échéances claires ni obligation de résultats, le Lab court parfois le risque de se diluer, ou d'oublier progressivement sa raison d'être. Enfin, pour le formuler de manière provocatrice : le Lab peut-il survivre à son propre accomplissement ?

Je m'explique : en janvier 2025, le groupe a présenté à la Guillotine, à Montreuil, une grande « traversée » de l'ensemble du texte de *Penthésilée*, devant une quarantaine d'invités. Ce moment, bien que fidèle à l'essence du Lab – refusant la fixation d'une forme définitive, privilégiant l'immédiateté de la rencontre –, a marqué un jalon important dans le parcours du Lab, mais également une potentielle bifurcation, en soulevant une question inévitable : et maintenant ? Que faire après cet événement, qui pourrait être considéré comme une conclusion

²⁷ Barba Eugenio, « Tiers Théâtre », dans *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, Éliane Deschamps-Pria (trad.), Saussan, L'Entretiens, 1999, pp. 179-180.

²⁸ Barba Eugenio, « Introduction : Vaisseaux de pierre et îles flottantes », dans *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ Barba Eugenio, *L'Archipel du théâtre*, Yves Liébert (trad.), Cazilhac, Bouffonneries, 1982.

naturelle du travail commencé deux ans auparavant ? Faut-il poursuivre ce travail sur *Penthésilée*, l'approfondir et le préciser encore ; ou le considérer comme un cycle achevé – ou encore comme un point de passage et de transformation ? Le Lab doit-il s'ouvrir à d'autres matériaux, d'autres œuvres, d'autres expérimentations ? Plus encore, peut-il survivre à cette étape majeure de son parcours – ou bien cette grande « traversée » était-elle, en elle-même, une fin organique, qui appelle naturellement la dissolution du travail ?

Ces incertitudes touchent fondamentalement à la nature même du Lab, et à son refus de l'institutionnalisation : l'un des enjeux majeurs des mois à venir sera donc de maintenir un équilibre subtil entre la nécessité de préserver l'élan et la rigueur du travail, et celle de rester attentif aux évolutions organiques du groupe, sans chercher à forcer sa pérennité. Toutefois, si l'avenir du Lab reste à ce jour incertain, une chose demeure claire : cette expérience a déjà transformé profondément celles et ceux qui y ont pris part, de près ou de loin. Dans une époque où le spectacle vivant est de plus en plus soumis aux logiques de production et de diffusion, le Lab *Voice & Body* esquisse la possibilité d'une alternative, d'un autre rapport au temps, à la recherche, à la transmission. Il interroge modestement, dans le sillage du Théâtre Laboratoire de Grotowski, ce que pourrait être un théâtre affranchi des contraintes institutionnelles et des attentes du marché, tout en se confrontant concrètement au contexte contemporain de la création artistique.

Peut-être est-ce là que réside le véritable enjeu de cette aventure : non pas assurer la pérennité du Lab en tant que structure, mais préserver et transmettre l'élan qui l'a fait naître – et à ce titre, quel que soit l'avenir du Lab, cet élan ne disparaîtra pas avec sa fin éventuelle. Déjà, certains de ses membres prolongent cette expérience dans leurs propres cheminements : António Dente commence à transmettre le travail *Voice & Body* dans ses propres stages ; Manon Cazes tisse progressivement cette pratique au sein de son propre travail de transmission ; une nouvelle génération d'héritier·e·s du travail de Zygmunt Molik et de Jorge Parente se dessine peu à peu. Plutôt qu'une méthode institutionnalisée, c'est un savoir artisanal qui se partage par compagnonnage, une trace vivante qui se diffuse au corps à corps et à la marge – en recherchant toujours cette qualité d'émergence qui permet l'élargissement du seuil de la rencontre.

Bibliographie

Barba Eugenio, *L'Archipel du théâtre*, Yves Liébert (trad.), Cazilhac, Bouffonneries, 1982.

Barba Eugenio, *Théâtre : Solitude, métier, révolte*, Éliane Deschamps-Pria (trad.), Saussan, L'Entretemps, 1999.

Barba Eugenio, « La maison des origines et du retour », discours prononcé en remerciement du titre de docteur *Honoris Causa* de l'Université de Varsovie, le 28 mai 2003.

Campo Giuliano et Molik Zygmunt, *Zygmunt Molik's Voice and Body Work – The Legacy of Jerzy Grotowski*, Londres et New York, Routledge, 2010.

Cazes Manon, « L'Irrationnelle », essai non publié, personnellement transmis à l'auteur de cet article, 2024.

Flaszen Ludwik, « À propos des Laboratoires, Studios et Instituts », dans Banu Georges et Triau Christophe (dir.), *Alternatives Théâtrales*, n°70-71, *Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily*, 2001, pp. 61-69.

Flaszen Ludwik, *Grotowski et compagnie*, Lavérune, L'Entretemps, 2015.

Gauthard Nathalie et Magnat Virginie (dir.), *Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 13, n°2, *Performance Training and Well-Being*, juin 2022.

Grotowski Jerzy, *Vers un Théâtre pauvre*, Claude Levenson (trad.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.

Haraway Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », dans *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, automne 1988, pp. 575-599.

Kahn François, *Le Jardin : Récits et réflexions sur le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, Turin, Accademia University Press, 2016.

Lhuillery Samuel, *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel : réseaux, constellations, traditions et inventions dans la pratique et la pensée théâtrales de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner et Victor Turner*, thèse de doctorat en Musique, musicologie et arts de la scène, sous la direction de Marco Consolini, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2022.

Magnat Virginie, « Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies », dans *Anthropologica*, vol. 53, n°2, 2011, pp. 213-227.

Pradier Jean-Marie, « Grotowski et la science », dans Fret Jaroslaw et Masłowski Michel (dir.), *L'Anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2013, pp. 165-179.

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

Temkine Raymonde, *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1968.

Von Kleist Heinrich, *Penthésilée*, Ruth Orthmann et Eloi Recoing (trad.), Arles, Actes Sud, 1998.