



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



Doctorat d'histoire contemporaine
Agnieszka Szmidt

Le théâtre du réel
en France, en Pologne et en Grande Bretagne.
Les autoreprésentations sociales
au tournant du XXI^e siècle

Thèse dirigée par
M. Didier Francfort, professeur d'histoire contemporaine

Année 2015

Membres du jury :

Graça Dos-Santos, maître de conférences habilité à diriger des recherches,
Université Paris Ouest Nanterre La Défense (rapporteur)

Stanisław Fiszer, maître de conférences habilité à diriger des recherches,
Université de Lorraine

Didier Francfort, professeur d'histoire contemporaine, Université de Lorraine
(directeur de recherche)

Chantal Meyer-Plantureux, professeur en Arts du spectacle, Université de Caen
Basse-Normandie (rapporteur)

Charles Tordjman (ancien directeur du CDN Nancy-Lorraine, directeur du
festival Passages), personnalité invitée

Jean-Claude Yon, professeur d'histoire contemporaine, Université de Versailles
Saint-Quentin-en-Yvelines

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	11
INTRODUCTION	15
1. La définition des enjeux du sujet.....	15
1.2. Le théâtre du réel - une pratique légitimée et un projet collectif. Un objet pour comprendre les évolutions sociales au tournant du XXI ^e siècle.....	15
1.3 Le théâtre du réel – quel objet ?	20
2. Cadre spatial et chronologique. France, Grande Bretagne, Pologne au tournant du XXI ^e siècle.	23
2.1 Une aire comparative cohérente et connectée pour l'étude d'un phénomène européen	23
2.2. Un cadre chronologique à plusieurs dimensions.....	24
2.2.1. Le théâtre au plus près du réel. Quelques aspects de la construction de l'effet du réel dans les périodes antérieures	28
3. Une méthode d'analyse historique développée pour l'étude d'un objet de recherche très contemporain.....	41
3.1. Le traitement de sources en histoire du temps présent.....	51
4. La présentation des sources primaires.....	54
4.1. Quelles sources pour une histoire culturelle du temps présent? Problématique et choix des sources	54
4.2. Les fonds d'archives et les bibliothèques spécialisées.....	55
4.2.1. La question de la volonté politique en France d'éparpiller les sources théâtrales.....	62
4.3. Des sources vivantes : les entretiens	63
4.3.1. S'immerger dans le réseau de praticiens et d'administrateurs de spectacle vivant	68
4.3.2. Témoignages sur les conditions de la création – la commande et le théâtre du réel	71
4.3.3. Témoignages sur la diffusion des œuvres analysées.....	73
4.3.4. Témoignage sur la création théâtrale dans le contexte national. « <i>3rd Historian : The truth is, every country is invented</i> »	74
4.4. Présence récurrente de la thématique du réel dans la programmation des théâtres français, britannique et polonais	77
4.4.1. La classification des sources en six postures face au réel.....	81

PREMIÈRE PARTIE — ÉLÉMENTS POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE EUROPÉENNE CROISÉE DU THÉÂTRE EN POLOGNE, FRANCE ET GRANDE-BRETAGNE AU TOURNANT DU XXI^e SIECLE 91

Chapitre 1 — La dévolution du pouvoir au Royaume-Uni et son impact sur les politiques culturelles théâtrales de la période néo-travailliste. L'âge d'or du théâtre du réel (1997-2010) 92

1.1. La victoire de néo-travaillistes	102
1.1.1. L'ère du <i>New Labour</i>	103
1.2. La dévolution du pouvoir au Royaume-Uni.....	107
1.2.1. La gouvernance à plusieurs niveaux. Un bref regard sur certaines raisons qui ont conduit à la dévolution du pouvoir au Royaume-Uni.....	108
1.3. Les systèmes financiers utilisés pour les dépenses publiques. Passage de sources publiques de financement à la loterie et au financement privé	113
1.3.1. Tension entre les tendances dé- et ré-centralisatrices dans le domaine de la politique culturelle néo-travailliste.....	114
1.3.2. Les idéologies organisationnelles, les nouvelles structures et les pratiques de la mise en place des politiques culturelles ou la nouvelle gestion publique appliquée aux institutions théâtrales. Instrumentalisation et utilitarisme	115
1.4. La critique de la communauté artistique des critères utilisés pour sélectionner les institutions théâtrales à financer. L'assujettissement de théâtres aux objectifs imposés par le gouvernement	116
1.4.1. Pourquoi et comment les politiques culturelles ont un effet ?	117
1.4.2. Le désaveu de la communauté théâtrale face à la lourdeur de procédures paralysantes la relation entre la région et l'État. De l'élargissement de l'accès à l'excellence – une nouvelle réforme de la politique culturelle néo-travailliste	118
1.4.3. Les politiques culturelles théâtrales d'après le rapport Boyden	120
1.5. La dévolution à l'origine de nouveaux théâtres nationaux	123
1.5.1. La dévolution théâtrale en Écosse.....	124
1.5.1.1. Entre la recherche d'une spécificité de l'identité nationale et l'ouverture à d'autres cultures. Entre le particularisme et la relativisation des absolus culturels	125
1.5.1.2. Entre les visions stéréotypées du caractère écossais et les engagements internationaux	128
1.5.2. Les aspects du rôle et de la signification des théâtres nationaux gallois post-dévolutionnaires	130
1.5.2.1. <i>Theatr Genedlaethol Cymru</i> – un outil pour la promotion de la langue galloise.....	132
1.5.2.2. Le Théâtre national de Galles. Le théâtre du réel ancré dans un territoire et orienté sur la cohésion d'une communauté	136

Chapitre 2 — Des cadres politiques, socioculturels mobiles et évolutifs.....	142
des espaces théâtraux en réseaux et le théâtre du réel.....	142
2.1. L'intensification du fonctionnement de réseaux multiculturels d'échanges dans le théâtre européen au tournant du XX ^e et XXI ^e siècle.....	142
2.1.1. Cadre théorique : transferts, contre-transferts, maillages culturels.....	143
2.1.2. La dissociation de la diffusion des écritures théâtrales et de la diffusion des spectacles du théâtre contemporain	146
2.1.3. Trois modèles théâtraux	147
2.2. Les institutions et les relais culturels accompagnant la circulation de dramaturges, de pièces de théâtre et de mises en scène à l'étranger.....	148
2.2.1. Les réseaux théâtraux européens.....	150
2.2.2. Un réseau théâtral complexe. Les initiatives privilégiant une coopération internationale – associations d'auteurs.....	154
2.2.3. Un réseau théâtral complexe. La Chartreuse, Maison Antoine Vitez et Moussons d'été et d'hiver	157
2.2.3.1. La Mousson d'été – un festival qui localise la diversité des écritures pour le théâtre tout en ouvrant les acteurs locaux à la variété de ses sources, de ses allusions et de ses emprunts	158
2.2.3.2. Les relations théâtrales internationales vues à partir de l'exemple de la circulation de pièces et de spectacles de David Lescot.....	159
2.2.4. Le département international de <i>Royal Court Theatre</i> et sa méthode de travail à partager avec les jeunes auteurs dramatiques internationaux	161
2.2.5. Les relais culturels accompagnant la circulation théâtrale en Pologne. Le Laboratoire du Drame de Varsovie – écrire pour le théâtre avec la méthode britannique.....	164
2.2.5.2. <i>Baz@rt.fr</i>	168
2.2.5.3. Une institution culturelle gouvernementale – l'Institut Adam Mickiewicz	170
2.3. Le théâtre est d'abord international.....	172
2.3.1. Un répertoire commun en réponse à des besoins communs	174
2.3.2. Éducation théâtrale européenne – le jeu d'acteur	177
2.3.3. La solidarité professionnelle du réseau théâtral européen et au-delà	178
2.4. Les conséquences de l'intensification des pratiques théâtrales connectées	181
2.4.1. Le caractère personnel des échanges.....	186
2.4.2. La mise en avant des particularismes.....	187
2.4.3. Une redéfinition des processus de construction des cultures. Le théâtre marqué par le "bricolage"	189

DEUXIÈME PARTIE —. UNE RECOMPOSITION THÉÂTRALE DE LA GÉOGRAPHIE ET DU TEMPS. LES IDENTITÉS COMPOSITES. DANS LE THÉÂTRE DU RÉEL 190

Chapitre 3 — Le théâtre du réel (Pologne, France et Grande Bretagne) au prisme des frontières et des ruptures politiques 191

3.1. Un théâtre « politique » face aux frontières qui divisent les sociétés européennes 192

3.1.1. Genèse britannique des pièces étudiées 195

3.2. Une territorialisation qui renvoie à des espaces imbriqués. *Tue-les tous* de P. Wojcieszek 196

3.3. Des ruptures spatiales et des césures temporelles qui génèrent des migrations (Est et Ouest)..... 201

3.4. Espaces emboîtés, ruptures combinées 204

3.5. L'aporie de la mise en espace à base d'émotion 208

Chapitre 4 — Le goût du théâtre..... 211

4.1. La représentation de la gastronomie au théâtre dans les siècles précédents (1876) 218

4.2. *La Casa de la Fuerza* : convocation et ostension du réel (2010)..... 219

4.3. À la recherche d'une approche fertile ou la méthodologie de travail 222

4.4. Un portrait incomplet. Saisir « une part de réalité » sur le Proche-Orient avec la méthode *verbatim*..... 226

4.4.1. *Verbatim* et le rapport (faussé ?) au réel 228

4.4.2. Les traditions gastronomiques qui se perpétuent et qui évoluent 230

4.4.2.1. Un comportement alimentaire et un mode de vie snob ? Par rapport à quelle norme ? 232

4.4.2.2. Une cuisine originelle ?..... 234

4.4.2.3. La sociabilité liée aux habitudes alimentaires..... 236

4.4.2.4. La mondialisation du goût..... 238

4.4.3. Un point commun à toutes les dramaturgies contemporaines : donner la parole à ceux qui en sont privés dans les médias 240

4.5. Patrimoine régional mis en examen. La critique du repli identitaire 241

4.6. <i>Daily Soup</i> d'Amanita Muskaria ou la démystification de la table en tant que fondement de la vie familiale	246
4.6.1. « Les Mythologies » (Roland Barthes) de la table polonaise	249
4.6.2. Le foie – détruire les toxines du passé	250
4.6.2.1. La famille polonaise en transformation dans le théâtre du réel	250
4.7. Les représentations théâtrales de l'alimentation révélatrices de la construction d'imaginaires collectifs : les gastronomies comme une des formes prises par la décomposition des anciens modes de coexistence dans les sociétés en cours de mutation.....	252
Chapitre 5 — Du folklore particulariste au folklore universel. Les processus de folklorisation de la création du théâtre de Gardzienice.....	254
5.1. La définition des cadres de la réflexion sur les processus en marche dans les spectacles de « Gardzienice ».....	257
5.1.1. Un folklore particulariste à la recherche du national par les arts.....	258
5.1.2. L'institutionnalisation du folklore.....	262
5.1.2.1. Le rôle de la culture populaire dans la fondation du nouvel État communiste. L'art populaire comme trésor du peuple	263
5.2. Les expéditions de « Gardzienice » : rencontre avec le peuple – rompre avec l'instrumentalisation communiste.....	268
5.3. Les ethno-oratorios : un théâtre alternatif.....	273
5.4. Les <i>Carmina Burana</i> (1990) et les <i>Métamorphoses</i> (1997) – une conception universaliste du folklore	280
5.4.1. <i>Métamorphoses</i> – une forme d'hybridation.....	283
5.5. Théâtre de Gardzienice – porteur de signes des transformations sociales	285

TROISIÈME PARTIE — DU CONFLIT POLITIQUE À L'ÉTHIQUE UNANIME ? LE THÉÂTRE DU RÉEL, ÉCHO DE L'EFFACEMENT DU POLITIQUE 287

Chapitre 6 — Les représentations de l'histoire européenne au Festival d'Avignon – étude de cas. 288

6.1. Dans le sillage d'une mémoire de la Résistance : 1947-1962 289

6.1.1. La grande forme vilarienne : les caractéristiques..... 290

6.1.2. Le regret mélancolique de la période héroïque..... 297

6.2. *L'Histoire de Tobie et Sara* de Paul Claudel – une non-réception de la souffrance particulière des Juifs de France 298

6.2.1. La mise en scène d'un drame biblique 300

6.2.2. Le curieux destin d'une pièce empreinte d'histoire juive 301

6.2.3. L'inexistence d'interprétation de la pièce de P. Claudel comme prémonitoire de la Shoah en 1947 303

6.3. « Le besoin de se mesurer à la réalité la plus dure »..... 304

6.3.1. Un « discours théâtral »..... 305

6.3.2. Le « discours théâtral » de Krzysztof Warlikowski : l'illusion du contact immédiat (sans média) avec l'histoire / avec la réalité 307

6.3.3. « Vous n'avez pas voulu présenter vos excuses à Jedwabne ? Alors maintenant vivez sans pardon. » 308

6.3.4. Le sacrifice et le modèle héroïque romantique 309

6.3.4.1. Une remise en cause du paradigme romantique..... 311

6.3.5. Le triple statut des personnages dans le dispositif scénique 313

6.3.5.1. Les clefs de l'interprétation ? 314

6.4. Avignon – un lieu privilégié pour observer l'évolution des représentations de l'histoire des sociétés européennes ? 314

Chapitre 7 — Les populations déplacées suite aux décisions de la conférence de Yalta représentées dans *Transfer* ! mis en scène par Jan Klata 318

7.1. Le dispositif scénique et la genèse de *Transfer* ! 319

7.2. La réhabilitation du mythe de Yalta (faisant fi de l'effort historiographique de la déconstruction des clichés d'avant les grands débats historiques) à des fins de réconciliation 328

7.3. Le volontarisme politique qui exonère de la responsabilité pour l'histoire et qui sacrifie l'histoire au prix de la réconciliation polono-allemande 330

7.4. Le témoignage dans l'art et son effet déformant	332
7.5. L'engagement et ses limites	337
Chapitre 8 — Les mots garants du réel. De l'écart entre le réel et sa représentation dans <i>Requiem pour Srebrenica</i> d'Olivier Py	341
8.1. Le théâtre documentaire dans la programmation du Festival d'Avignon In. Dramaturgie des guerres yougoslaves.....	341
8.2. Quels documents et quelle utilisation des sources ? Entre le constat et la polémique, entre la mise en scène et la mise à distance	345
8.3. Le théâtre de l'autorité morale	359
Chapitre 9 — Les représentations du licenciement dans le théâtre du réel – le cas de <i>Daewoo</i> de François Bon et Charles Tordjman. Reconnaissance, réparation et dette envers les générations futures	362
9.1. La crise sidérurgique en Lorraine et ses conséquences.....	364
9.2. Dispositifs visibles et invisibles. Entre les espaces réels et les espaces sélectionnés pour un théâtre du réel	374
9.3. Le passage du politique à l'éthique : l'esthétisation des chômeuses	379
9.3.1. Le transfert compensatoire de l'économie à la culture, par le biais de la reconnaissance-réparation, et dans l'objectif d'atteindre un équilibre social symbolique	381
9.4. Un point de vue « genré » ? La division sexuelle du monde social.....	385
9.4.1. Femme martyre et héroïne dans la lutte pour avoir un emploi	388
9.5. Les régimes de temporalité de <i>Daewoo</i> . Temps de la perte et du processus d'acceptation.....	389
9.5.1. Le présent comme lieu de résistance.....	391
9.5.2. Rapports ambivalents vers le passé.....	392
9.5.3. La crise de l'avenir	393
9.5.4. Le dispositif scénique. Le futurisme des décors de Vincent Tordjman..	394
9.5.5. Les costumes atemporels de Cidalia da Costa sur l'axe temporel du passé / présent / futur.....	398

9.6. L’histoire du passé / présent effectuée à partir de sources théâtrales et dans l’objectif d’une meilleure compréhension des transformations contemporaines	401

9.6.1. Un projet d’avenir fondé sur la notion de l’humain. Une morale politique de substitution aux grands projets de transformation sociale, après les utopies transformatrices et modernisatrices du XXe siècle	402

CONCLUSION. Le théâtre du réel au carrefour entre la pratique culturelle, la pratique politique et le sentiment de nonaccès à la réalité.....	403

SOURCES	424

BIBLIOGRAPHIE	438

ANNEXES

Annexe I

Informations pour aider à la lecture des tableaux des sources	462

Annexe II

Classification de sources relevant du théâtre polonais en six postures face au réel. Tableaux des sources.....	470

Annexe III

Classification de sources relevant du théâtre français en six postures face au réel. Tableaux des sources.....	519

Annexe IV

Classification de sources relevant du théâtre britannique en six postures face au réel. Tableaux des sources.....	544

Annexe V

Éléments historiques pour la contextualisation de la politique théâtrale polonaise de 1989 à 2010	571

Annexe VI

Du langage de la vérité à la langue de la réalité. Le Festival mondial de théâtre de Nancy et deux troupes des États-Unis : Bread and Puppet Theatre et le Teatro Campesino	590

Annexe VII

Andrzej Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne* [*L'imaginaire anthropologique : essais et études*] [traduction : Jean-Sébastien Noël et AS]. 618

Annexe VIII

La musique fascinée par la variation. La musique au théâtre polonais à la fin du XX^e siècle. Une étude de cas : Jacek Ostaszewski, Paweł Mykietyn, le Centre de Recherches Théâtrales Gardzienice 634

Remerciements

Je remercie professeur Didier Francfort pour son appui scientifique, son suivi régulier et son engagement profondément humaniste à toutes les étapes de la construction de cette thèse. Il m'a mis en contact avec les professionnels du théâtre et du monde de la recherche universitaire dans le domaine de l'histoire culturelle en France, en Pologne et au Royaume-Uni. Son soutien a également rendu possible mon séjour de recherche à l'Université de Glamorgan au pays de Galles ainsi que mes expériences professionnelles dans le milieu de la culture (au Forum-IRTS de Lorraine et au Théâtre de la Manufacture, CDN Nancy-Lorraine).

Mes sincères remerciements et toute ma gratitude à Paul Gradwohl (maître de conférences habilité à diriger les recherches) pour son soutien constant, sa rigueur et la pertinence de ses critiques. Merci de m'avoir poussé à me dépasser, de m'avoir imposé des objectifs que je me croyais incapable d'atteindre.

Ma reconnaissance s'adresse également aux acteurs du monde du théâtre que j'ai interviewés et que j'ai eu plaisir à rencontrer : François Bon, Pascale Brancklé, Michel Didym, Cidalia da Costa, Roland Grünberg, Janusz Jarecki, Maciej Kowalewski, David Lescot, Gilles Losseroy, Maciej Nowak, Olga Nowakowska, Przemysław Nowakowski, Julia Ostrowska, Samira Sédira, Lionel Spycher, Jacques Téphany, Charles Tordjman, Vincent Tordjman, Michał Walczak, Przemysław Wojcieszek et Agnieszka Zgieb. Leur volontarisme m'a beaucoup touché.

J'offre des remerciements à l'équipe d'accueil CERCLE et à l'école doctorale Stanislas, notamment pour l'aide à la mobilité qui m'a permis de présenter certains aspects de cette thèse à neuf colloques internationaux.

Merci aux personnels des Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle et notamment à Hélène Say, Conservateur général du patrimoine et Directrice des archives départementales, pour avoir classé rapidement et mis à ma disposition le fonds Charles Tordjman (135 J) déposé aux archives en 2007.

Ce travail doit beaucoup aux personnels des archives, réunies par l'Association Jean Vilar à la Maison Jean Vilar à Avignon et gérée par la Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle, notamment à Lenka Bokova, Conservatrice responsable de l'antenne BNF, département des Arts du spectacle pour son soutien dans ma recherche documentaire et à Jacques Téphany, directeur de la Maison Jean Vilar, pour son accueil et sa disponibilité pour commenter le fonds qui y est classé ainsi que pour avoir accepté l'invitation à donner une conférence consacrée à Jean Vilar, le 12 mars 2012 à l'Institut d'histoire culturelle européenne-Bronisław Geremek à Lunéville.

Ce travail n'aurait pas pu être réalisé sans les personnels de *V & A Theatre & Performance Archive* de Londres et de *Drama Association of Wales*. Merci à Gavin Clarke du *National Theatre Archive* de Londres pour avoir répondu à mes questions et m'avoir accompagnée dans la découverte des matériaux.

Je voudrais exprimer mes remerciements aux personnels des archives de l'Institut théâtral de Varsovie et notamment à son ancien directeur, Maciej Nowak, pour la mise à disposition d'une documentation très riche et pour avoir accepté mon invitation à donner une conférence sur « L'influence de la vie politique sur la vie théâtrale en Pologne », le 18 avril 2011 à l'Université de Lorraine.

Merci à Artur Duda (maître de conférences habilité à diriger les recherches) pour avoir accepté mon invitation à présenter, le 2 mai 2008, une communication consacrée à son livre *Le théâtre du réel. De l'illusion et du réel*

*au théâtre contemporain*¹. Je remercie aussi le professeur Michel Masłowski, qui a consenti à venir à trois reprises à l'Université de Lorraine pour partager sa connaissance du théâtre polonais du XIX^e siècle à nos jours

Merci à tous mes condisciples pour leurs sentiments fraternels à mon égard. Et tout particulièrement à Jean-Sébastien Noël (maître de conférences) et à Estelle Bunout (doctorante) qui m'ont fait prendre conscience de mes erreurs ainsi qu'à Caroline Bornemann (Théâtre Universitaire de Nancy) pour ses relectures méthodiques et nombreux conseils. Merci également à Catherine L. Simon, Julie Demange, Jeannine Guenot, à Aymeric Jeudy et à Fiona Mazeaud pour leur relecture attentive de mon texte. Frédéric Aubry, qu'il soit chaleureusement remercié pour son amitié, sa patience et sa disponibilité. Frédéric Paulien, pour son grand sens de la pédagogie et sa bonne humeur. Je les remercie tous pour leur aide inestimable.

Merci à mon compagnon, Matthew Morgan, d'avoir veillé quotidiennement à ce que je respecte les nuances de la langue et de la culture anglaise.

Je tiens, enfin, à remercier tous ceux avec qui j'ai travaillé au Département de Polonais et au Département de Langues Étrangères Appliquées à l'Université de Lorraine ainsi qu'à la Banque Européenne d'Investissement pour leur soutien et leur considération quant à l'accomplissement des missions exigeantes liées à mon travail de recherche.

¹ Artur Duda, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Wydawnictwo słowo obraz/ terytoria, Gdańsk, 2006.

*Je dédie ce travail à mes parents,
à mes amis
et à Matthew Morgan.*

INTRODUCTION

La définition des enjeux du sujet

Le théâtre du réel - une pratique légitimée et un projet collectif. Un objet pour comprendre les évolutions sociales au tournant du XXI^e siècle

L'approche du théâtre par les sciences humaines et sociales nous semblait nécessaire pour affronter une question plus générale, d'ordre philosophique, celle de l'accès impossible du réel à la conscience. Ce sentiment d'un réel auquel nous faisons face sans pouvoir le saisir pour autant, s'est intensifié avec « l'explosion de la communication » et son caractère ressenti comme chaotique. Avec l'apparition du cinéma, le théâtre pouvait paraître voué à la disparition mais au fur à mesure du développement des médias, l'aspect « primitif »² du théâtre est devenu également sa force et son originalité par rapport aux autres moyens de communication et de représentation. Le théâtre tend à un échange direct entre l'acteur et le spectateur. Contrairement aux médias de masses, accessibles à un public potentiellement infini, il est un art à portée limitée. La proximité physique conditionnant l'établissement de la relation théâtrale.

² Il s'agit de l'acception donnée à la « primitivité » par Andrzej Mencwel dans « Postface : pourquoi le culturalisme ? » (Andrzej Mencwel, « Posłowie » in Andrzej Mencwel, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Varsovie, 2006) : « Prenons les choses de la manière la plus simple, d'un point de vue typologique, la primitivité et la sainteté consisteraient en une union harmonieuse des éléments suivants - le troc, les liens directs, la participation mystique, la communication orale et l'intégration psychique. La personne parfaitement accordée dans ses attributs (les sens, les sentiments et l'esprit) se répand ici dans un lien fraternel ne connaissant aucun intermédiaire, ce lien est connecté à la coparticipation pratique non pas tant entourée d'une aura sacrale mais qui est pénétré par la sainteté. Parce que le langage vivant est un entrelacs psycho-dynamique, ici le verbe s'incarne toujours. »

On se reportera à la traduction de la « Postface : pourquoi le culturalisme ? » d'Andrzej Mencwel portant sur la pratique de l'histoire culturelle qui serait à la fois historique et anthropologique (cf. annexe).

Nous nous sommes ensuite attachés à l'aspect esthétique que cette revendication de la question du réel et du rapport à la société prend dans les productions théâtrales. Ce rapport s'exprime notamment à travers des techniques d'écritures (telles que celles du théâtre documentaire ou du théâtre *verbatim*), par l'introduction dans les spectacles d'éléments préexistants, par le choix de sujet ou par les procédés du théâtre sur site³.

La pratique artistique théâtrale s'accompagne très fréquemment d'un discours légitimant. Tous les théâtres contemporains (structures nationales et compagnies) que nous étudierons, aussi bien en Pologne, en Grande Bretagne qu'en France se revendiquent comme porteurs d'une mission. Cette tendance révèle une volonté de redonner au théâtre la parole à ceux qui en sont privés par les médias⁴ et elle semble liée aux politiques culturelles théâtrales engagées à se

³ En anglais : *site-specific theatre*. Le théâtre in situ (sur place) est exécuté en fonction du lieu où il est joué, l'espace réel y joue un rôle actif.

⁴ En Pologne, tel est le cas, par exemple, de *Transfer ! (Transfer!)* de Dunja Funke et Sebastian Majewski, mise en scène : Jan Klata, création : Théâtre Contemporain (*Współczesny*) de Edmund Wierciński, Wrocław, le 18 novembre 2006), spectacle de Jan Klata où les témoins allemands et polonais parlent sur scène de leur expérience de transferts, d'expulsions et de fuites de 1939 à 1959.

À propos de la pièce *Uwaga, złe psy ! (Attention, chiens méchants !)* (mise en scène: Michał Siegoczyński, création : *Teatr Wytwórnia*, Varsovie, le 3 mars 2006), Remigiusz Grzela, son auteur, déclare : « Je voulais entendre Szaniawska. ». Il s'agit d'Anita Szaniawska, l'épouse d'un dramaturge polonais célèbre, accusée, elle, d'avoir maltraité Jerzy Szaniawski déjà malade et jusqu'à sa mort en 1970.

En Grande Bretagne, *The Falkland Play (Le jeu de Malouines)* de Ian Curteis (réalisation : Michael Samuels, sortie : *BBC Four*, le 10 avril 2002) reconstruit les conversations qui ont accompagnées la prise de décisions concernant la guerre des Malouines en 1982 ; et *Copenhagen (Copenhague)* de Michael Frayn est une reconstruction de la conversation de Niels Bohr avec Werner Heisenberg de l'année 1941 au sujet de la bombe nucléaire.

Au Festival d'Avignon, *Rwanda 94* de Groupov (collectif belge) (*Rwanda 94* de Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme et Mathias Simons, mise en scène : Jacques Delcuvellerie et Mathias Simons, création: Festival d'Avignon, le 23 juillet 1999) a pour objectif revendiqué de rendre voix et visage aux victimes de génocide des Tutsi. En quelques sortes, d'autres textes, tels que *Fin de l'histoire* de François Bégaudeau ou *11 septembre 2001* de Michel Vinaver en sont une déclinaison constituant un arrêt sur la parole prononcée dans les médias pour mieux saisir, comprendre la réalité. Dans *Elf, la pompe Afrique* (de Nicolas Lambert, mise en scène N. Lambert, création : Théâtre l'Echo du Robec, Rouen, le 13 novembre 2006), Nicolas Lambert « nous livre sur scène les aspects méconnus » (cité d'après le programme du spectacle :

donner pour mission le rétablissement du lien social⁵. Nous avons pu établir que dans la création théâtrale actuelle trois phénomènes sont à l'ordre du jour :

(1) La légitimation sans pratique : elle concerne les pièces dont l'aspect esthétique est complètement et consciemment mis de côté au profit de la communication, d'un message à diffuser ; tel est le cas, par exemple, de *Requiem pour Srebrenica* d'Olivier Py⁶ ; de *Le Silence des Communistes* de Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin⁷ ; de *Transfer !* de Jan Klata⁸ ; de *England People Very Nice* de Richard Bean⁹ ; de *Great Game. Afganistan* – un projet collectif mis en œuvre par le *Tricycle Theatre* de Londres¹⁰.

(2) La pratique légitimée : elle est relative aux productions se caractérisant par une grande exigence esthétique mais dont la mise en œuvre est justifiée par un discours accompagnant l'ensemble du projet, ou par une référence au réel, qui justifie ledit projet ; *Daewoo* de Charles Tordjman et de François Bon¹¹, *La*

<http://www.legrandparquet.net/le-grand-parquet-elf-la-pompe-afrique-nicolas-lambert.html> [dernière consultation : 08.08.2012]) du procès Elf afin de démasquer les mensonges d'état et rendre certains événements "lisibles", pour utiliser les mots de Thomas Hahn, critique publiant dans *Cassandra*. On pourrait en conclure que la grande majorité de la production du théâtre documentaire et *verbatim* se donne pour but de faire entendre la parole marginalisée.

⁵ Dans Le sens des autres, Marc Augé propose de définir le lien social en des termes suivants : « Le lien social, c'est-à-dire l'ensemble des rapports symbolisés, institués et vécus entre les uns et les autres à l'intérieur d'une collectivité que cet ensemble permet d'identifier comme telle. » (Marc Augé, *Le sens des autres*, Fayard, Paris, 1998.)

⁶ *Requiem pour Srebrenica*, conception et mise en scène d'Olivier Py avec la collaboration de Philippe Gilbert, décors et costumes d'André Weitz, avec Anne Bellec, Irina Dalle, Frédérique Ruchaud, Centre Dramatique National / Orléans-Loiret-Centre, représentation au Festival d'Avignon, le 23 juillet 1999.

⁷ *Le Silence des Communistes* de Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin ; mise en scène : Jean-Pierre Vincent, création : Festival d'Avignon, le 13 juin 2007.

⁸ *Transfert!* (montage de témoignages), mise en scène: Jan Klata, création : *Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego*, Wrocław, le 18 novembre 2006.

⁹ *England People Very Nice* de Richard Bean, mise en scène : Nicholas Hytner, création : Théâtre National, Londres, le 12 février 2009.

¹⁰ *The Great Game: Afghanistan*, série de pièces courtes écrite par quatorze auteurs, mise en scène: Nicolas Kent et Indhu Rubasingham ; création : *Tricycle Theatre*, Londres, le 17 avril 2009.

¹¹ *Daewoo* de François Bon, mise en scène : Charles Tordjman, création : Festival d'Avignon, le 18 juillet 2004.

Casa de la Fuerza d'Angelica Liddel¹², *Les morts qui touchent* d'Alexandre Koutchevsky¹³, *(A)pollonia* de Krzysztof Warlikowski¹⁴, *Blasted* de Sarah Kane appartiennent à ce type de la production théâtrale ;

(3) La pratique sans légitimation : elle englobe les productions théâtrales qui ne s'accompagnent pas d'une armée de supports de communication présentant leur utilité sociale. Les productions de ce type ne s'accompagnent d'aucun discours particulier, revendiqué ou unique ; ce qui ne veut nullement dire que ces projets soient futiles, qu'ils n'aient pas d'impact sur l'imaginaire collectif, qu'ils ne suscitent pas de débats ou qu'ils n'agissent pas sur la perception sociale du politique. Ils occupent cependant une autre place dans le paysage théâtral que les deux groupes évoqués ci-dessus. Voici quelques exemples de spectacles appartenant à ce mode de « pratique sans légitimation » : *Un mage en été* d'Olivier Cadiot¹⁵, *Persona. Cialo Simone* de Krystian Lupa¹⁶ ou *Ode Maritime* de Fernando Pessoa, mis en scène par Claude Régy¹⁷.

Enfin, nous avons constaté avec les auteurs de *Qu'est-ce que le contemporain*¹⁸ que la perception commune que nous avons par les médias, ne nous donne qu'une impression d'être face à un présent commun. Malgré la diversité des médias, nous pouvons trouver un ordre commun de la réalité transmise. C'est-à-dire qu'en définitive, nous recevons tous à peu près les

¹² *La Casa de la fuerza (La Maison de la force)* de Angélica Liddell, mise en scène : Angélica Liddell, création : La Laboral Teatro à Gijón, 16 octobre 2009, création française : Festival d'Avignon, le 10 juillet 2010.

¹³ *Les Morts qui touchent* de Alexandre Koutchevsky, mise en espace : David Lescot, La Mousson d'été 2009, Pont-à-Mousson, le 24 août 2009 ; mise en scène : Jean Boillot, création : Théâtre en Bois, Thionville, le 14 novembre 2013.

¹⁴ *(A)pollonia* d'après plusieurs textes, mise en scène : Krzysztof Warlikowski, création : Nowy Teatr, Varsovie, le 16 mai 2009.

¹⁵ *Un mage en été* d'Olivier Cadiot, mise en scène : Ludovic Lagarde, création : Opéra-théâtre d'Avignon, Avignon, le 21 juillet 2010.

¹⁶ *Persona. Cialo Simone* de Krystian Lupa, mise en scène : Krystian Lupa, création : Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka, Varsovie, le 13 février 2010.

¹⁷ *Ode maritime* de Fernando Pessoa, mise en scène : Claude Régy, création : Théâtre Vidy-Lausanne, Lausanne, le 2 juin 2009 ; première en France : Festival d'Avignon, Avignon, le 9 juillet 2009.

¹⁸ Giorgio Agamben, Maxime Rovere, *Qu'est-ce que le contemporain*, Rivages, Paris, 2008.

mêmes informations, même si certains faits dont nous ne sommes pas informés ont lieu sans que nous puissions prendre conscience de leur impact et de leur signification. Nous sommes en décalage par rapport au présent¹⁹. À part la communauté de perception à travers les médias, nous ne vivons pas tous dans le même présent parce que nous ne puisons pas tous dans les mêmes sources, nous ne parlons pas des mêmes choses, nous ne vivons pas dans les mêmes conditions, etc. Mais si nous avons l'impression que le contemporain existe, si nous pouvons avoir l'impression d'être face à un présent commun, c'est peut-être que ça relève des expériences sociales communes ? Le travail du théâtre devient ainsi un moyen de faire comprendre les tendances sociales que l'on ne comprendrait pas autrement. Le théâtre ayant avec le réel un rapport qui ne relève pas de la représentativité mais du jeu qui sépare ce qui est sur scène et de ce qui est « obscène » devient un intermédiaire révélateur des questions sociales profondes qui touchent nos sociétés.

Notre hypothèse est qu'il y a une relation triangulaire entre la conception de la production théâtrale, le sentiment aigu de non-accès à la réalité et l'intervention du politique ou de la morale (données que nous avons exposées ci-dessus). L'étude du système véhiculé par cette relation triangulaire nous permettrait, grâce aux outils de l'histoire culturelle (*cf. La méthode d'analyse historique*), de mieux comprendre les sociétés contemporaines : française, polonaise, britannique et d'observer leurs évolutions.

Afin d'observer les sociétés européennes dans leurs évolutions, nous soumettrons les sources recueillies au questionnement suivant : comment les sociétés repensent leur histoire et vivent entre particularisme et globalisation?

¹⁹ François Hartog a écrit entre autres à ce sujet dans *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

« Si je devais écrire un livre pour communiquer ce que je pense déjà, avant d'avoir commencé à écrire, je n'aurais jamais le courage de l'entreprendre. Je ne l'écris que parce que je ne sais pas encore exactement quoi penser de cette chose que je voudrais tant penser. (...) Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant. »²⁰
Michel Foucault, 1978.

Le théâtre du réel – quel objet ?

L'objet de cette thèse est le nouveau rapport que le théâtre entretient avec le réel – le théâtre du réel – dans trois sociétés contemporaines : polonaise, britannique et française au tournant du XXI^e siècle. Cette forme de prise en compte du réel est nouvelle dans sa dimension « d'arrière-garde » face à la masse d'informations qui nous submerge et semble s'opposer à son rôle d'avant-garde, d'éveilleur des consciences dans les années 1970. La prise en compte du réel peut s'exprimer aussi bien par l'introduction dans les spectacles d'éléments préexistants que par le choix du sujet. Le réel peut également être amené par la technique d'écriture en quête d'authenticité. Enfin, nous examinerons d'autres apparitions du réel intégrées dans la trame du spectacle. Par exemple, lorsque le metteur en scène décide d'abolir la frontière entre le théâtre et le réel, en immisçant entre eux une confusion. Éric Louis avait introduit cette confusion en ouvrant en grand la porte du fond de la scène du Théâtre de l'Odéon pour que les piétons curieux du boulevard parisien puissent avoir libre accès au plateau du théâtre lors de la représentation de *Le Bourgeois, la Mort et le Comédien* (Les

²⁰ Michel Foucault, « Entretien avec Michel Foucault », Michel Foucault, *Dits et écrits II : 1976-1988*, édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Gallimard, Paris, 2001.

Précieuses ridicules, Tartuffe, Le Malade imaginaire)²¹ de Molière en octobre 2007. Une autre façon d'introduire le réel au théâtre peut passer par la gestion du temps de la représentation. Il s'agit ici d'une caractéristique fondamentale des mises en scène de Krystian Lupa²², précurseur et chef de fil du nouveau théâtre polonais. De ce point de vue, *Malte*²³ a signé un record. Le metteur en scène y joue avec les limites du spectateur et propose un spectacle qui au total dure douze heures. La deuxième partie de *Malte* s'étend sur huit heures de représentation. Le temps du spectacle répond au « temps intérieur du personnage. Le temps conçu ainsi « s'allonge » dans l'attente, « s'écourte » dans une expérience intensive ou « se fige » dans les états de léthargie ou de contemplation. (...) La réception des spectacles devrait ressembler ici au contact avec la réalité : multiforme, chaotique, faite de moments uniques, qui ne se reproduisent pas. Mais elle a aussi pour vocation de devenir quelque chose de plus : une découverte de la réalité, dépassant son expérience commune, quotidienne. »²⁴

²¹ *Le Bourgeois, la Mort et le Comédien (Les Précieuses ridicules, Tartuffe, Le Malade imaginaire)* de Molière, mise en scène : Éric Louis, création : Comédie de Valence, Valence, le 2 novembre 2005.

²² Krystian Lupa – né en 1943, metteur en scène, scénographe et enseignant à l'École Nationale Supérieure d'Art du Théâtre de Ludwik Solski à Cracovie. Figure de proue du théâtre polonais. Ses premières fascinations littéraires le conduisent à mettre en scène, dans une forme singulière du réalisme, les textes de S. I. Witkiewicz : *Les mignons et les guenons (Nadobnisie i kockodany, 1977)*, *Les Pragmatistes (Pragmatyści, 1981)* et *Maciej Korbowa et Bellatrix (1986)*. Il s'y intéresse aux symptômes d'évolutions anthropologiques. Recherche qu'il continue notamment avec les adaptations de romans de Robert Musil, Thomas Bernhard, Hermann Broch, Fiodor Dostoïevski et Mikhaïl Afanassievitch Boulgakov. (Résumé d'après Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varsovie, 2010, pp. 195-197).

²³ *Malte albo Tryptyk marnotrawnego syna* d'après Rainer Maria Rilke, mise en scène : Krystian Lupa, création : Vieux Théâtre de Helena Modrzejewska, Cracovie, le 19 décembre 1991.

²⁴ Grzegorz Niziołek, « Sobowtór i utopia », Cracovie, 1997 cité in : Anna R. Burzyńska, Marcin Kościelniak, *Lupa – instrukcja obsługi*, Polish Audiovisual Publishers, Varsovie, p. 11.

Un relevé des termes fréquemment utilisés dans le champ linguistique²⁵ relatif au théâtre qui accentue un lien à la réalité extérieure à l'art a précédé la formulation de la définition du « théâtre du réel »²⁶ et dont l'acception est celle d'une forme théâtrale contemporaine, d'un art représentatif. Le théâtre du réel est un phénomène esthétique européen se caractérisant par la présence du réel sur la scène, qu'il s'agisse de l'usage des techniques (vidéos, enregistrements, textes issus d'enquêtes orales) ou de proclamations qui accompagnent le spectacle, faites sur la nécessité politique d'un théâtre « en prise » avec le réel. Le théâtre britannique révèle ici un impact considérable sur la dramaturgie contemporaine d'autres pays européens. Cependant, les types de filiations entre les trois pays ne sont pas de même nature. Ces logiques de transferts, de contre-transferts et de maillages dans le domaine du théâtre contemporain, seront analysées dans la partie intitulée *L'intensification du fonctionnement de réseaux multiculturels d'échanges dans le théâtre européen au XXI^e siècle*.

²⁵ Appartiennent à ce champ linguistique les notions comme : réel, réalité, réalité représentée, réalité théâtrale, *verbatim*, théâtre documentaire, théâtre-témoignage, document, documentations, ready-made théâtral, théâtre du quotidien, le *kitchen sink drama*, source, happening, un événement réel, effet de réel, manipulation, représentation, reproduction, imitation, mimésis, historicisation, drame historique, actualisation, conférence-spectacle, vraisemblable, vraisemblance, fiction, irréaliste, idéaliste, réaliste, représentation vériste, naturalisme, mise en scène naturaliste, tranche de vie, quatrième mur, théâtre illusionniste, illusion, attitude esthétique.

²⁶ Terme qui est récemment entré dans les dictionnaires spécialisés en études théâtrales : Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Arman Colin, Paris, 2014, pp. 266-269.

***Cadre spatial et chronologique. France, Grande Bretagne, Pologne
au tournant du XXI^e siècle***

Une aire comparative cohérente et connectée pour l'étude d'un phénomène européen

Le premier enjeu dans la réalisation de cette thèse a été d'en circonscrire les limites chronologiques et spatiales. L'aire géographique choisie se caractérise par des formes d'organisation de la vie théâtrale comparables en Pologne, en Grande Bretagne et en France. Les trois espaces ont, en effet, en commun :

- (1) Le retrait des autorités centrales de l'organisation de la vie théâtrale et sa décentralisation.
- (2) L'hétérogénéité du statut des théâtres privés et publics (les associations à but non lucratif, sociétés privées, théâtres nationaux, scènes subventionnées, compagnies théâtrales, etc.) et de leur financement, majoritairement assumé par les autorités territoriales.
- (3) L'explosion de festivals comme facteur favorisant la circulation d'idées et de styles.

Certes, la politique culturelle théâtrale dans les trois pays a été façonnée par des traditions, histoires et politiques étatiques différentes. Néanmoins, nous arrivons aujourd'hui à des modèles qui se ressemblent, sans être nécessairement uniformes. Le théâtre du réel serait à ce titre l'exemple d'une esthétique qui permet de mettre en avant les éléments transversaux de la création théâtrale actuelle et de l'ordre du symbolique toujours complexe.

Ce travail ne prétend pas constituer une histoire culturelle européenne comparée. Néanmoins, il ne se contentera ni de juxtaposer des contextes nationaux, ni de dresser une analyse en terme d'oppositions nationales. Il tiendra compte du fait que « en ce qu'il peut influencer sur la nature et le déroulement du spectacle, le rôle du contexte politique national ou international ne doit pas non

plus être négligé. »²⁷ Il s'efforcera de ne partir du cadre national que pour le dépasser, et connecter les pays, les sociétés, les histoires nationales et les pratiques théâtrales. La thèse porte sur une étude de sources appartenant à trois espaces géographiques spécifiques. La prise en considération de ces trois espaces culturels et sociaux doit permettre de s'attacher aux phénomènes de la mobilité, de l'acculturation et des échanges culturels dans une optique croisée²⁸ qui ne prétend pas à l'exhaustivité mais prend en compte les différences de « modes de vie, de questions de société [et les temporalités qui] suivent, quant à eux, des "trends" très différents d'un côté et de l'autre de la Manche »²⁹ et au bord de la mer Baltique.

Un cadre chronologique à plusieurs dimensions

« Ce que je propose est donc très simple : rien de plus que de penser ce que nous faisons. »³⁰

Hannah Arendt, 1983.

Les théâtrologues s'accordent pour dire que depuis les années 1990 la scène théâtrale est en train de se transformer³¹. Au sein du théâtre français, anglais et polonais un certain nombre de metteurs en scène, de dramaturges et de scénographes, sans nécessairement être un courant dominant mais néanmoins

²⁷ Graça Dos Santos, *Le Spectacle dénaturé : le théâtre portugais sous le règne de Salazar 1933-1968*, Éditions du CNRS, Paris, 2002. Citation librement apporté dans Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, « L'Histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? », Laurent Martin, Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Nouveau monde éditions, Paris, 2005, p. 202.

²⁸ Le choix de trois pays se justifie également par l'histoire des migrations polonaises. En effet, la France et le Royaume-Uni sont deux pays d'accueil de la diaspora polonaise. Les circulations dans le domaine théâtral peuvent donc être également abordées sous cette perspective.

²⁹ Diana Cooper-Richet, « Conclusion générale », Diana Cooper-Richet, Michel Rapoport (sous la dir.de), *L'Entente cordiale. Cent ans de relations culturelles franco-britanniques (1904-2004)*, Éditions Créaphis, Paris, 2006, p. 389.

³⁰ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Paris, 1983, p. 38.

³¹ Voir : Patrice Pavis, « Avant-propos », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2014.

significatif, manifestent une préoccupation commune plaçant au cœur de leur création des liens avec le monde extérieur. Le théâtre du réel se situe ainsi dans une pratique extra-théâtrale. Cette pratique pose une ambiguïté quant à l'objet « le théâtre du réel » : une pratique actuelle à l'heure où les genres sont de plus en plus hybrides et où cette veine d'intégrer le document, le témoignage, l'autobiographie à l'objet artistique est de plus en plus représentée, si ce n'est valorisée.

La chronologie de cette thèse tient compte des relations entre les pouvoirs publics et les pratiques théâtrales en expansion³². La période de 1997 à 2010 correspond à des moments différents du développement de la décentralisation théâtrale dans les trois pays. L'année 1997 marque la résurgence du « nouveau théâtre » en Pologne³³ et en matière de politiques culturelles, la continuation du processus de décentralisation qui s'achève en 1999³⁴. En Grande Bretagne, les années 1997-2010 correspondent à la politique culturelle du Parti travailliste et à un développement, sans précédent, de l'écriture dramatique soutenue par un réseau dense de structures accompagnant les dramaturges. Des formes théâtrales tels que le théâtre *verbatim*, le théâtre-procès, le théâtre *in situ* et des pièces néo-réalistes sont écrites notamment dans le cadre des ateliers du *Royal Court Theatre*, par les auteurs dramatiques associés au Théâtre National de Grande-

³² À ce propos, Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon notent que « l'approche par la recherche des conditions autres qu'artistiques président au spectacle relève d'une histoire somme toute traditionnelle. L'intérêt réside ici dans le lien tissé entre ces facteurs et dans la façon dont ces facteurs contribuent, à des degrés divers, mais au même titre que les facteurs esthétiques, à la constitution d'un spectacle. » (Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, « L'Histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? », Laurent Martin, Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Nouveau monde éditions, Paris, 2005, p. 200.)

³³ Nous nous rapporterons à ce sujet au chapitre *La transformation dans le théâtre polonais* dans ce volume.

³⁴ Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, Varsovie 2009, Rapport rédigé sur la commande du Ministère de la Culture et du Patrimoine National, p. 25,

http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w.pelna%281%29.pdf (dernière consultation : 15.12.2014). Ce rapport sur la politique théâtrale en Pologne de 1989 à 2009, résumé et traduit, est consultable dans l'annexe à cette thèse.

Bretagne ou au Théâtre Traverse d'Édimbourg³⁵. La même période se caractérise en France par une continuité des objectifs définis par la politique d'André Malraux et les fondateurs des premières scènes du théâtre public.³⁶ La recherche du sens politique à donner à la décentralisation culturelle réussie³⁷, s'accompagne sur les scènes du théâtre en France de la présence significative, mais loin d'être exclusive, du théâtre documentaire et de pièces faisant ouvertement appel à la réalité extérieure à l'art.

La période étudiée est ainsi privée d'une rupture cognitive. Il n'y a pas dans la période considérée de véritable rupture dans la façon de connaître le monde et l'environnement social. « La grande rupture, le *Umbruch* qui a modifié les données essentielles de la situation internationale – fin du monde bipolaire, fin des idéologies (?) – n'a pas seulement déjà eu lieu : on a fait depuis une dizaine d'années l'apprentissage d'une situation nouvelle. »³⁸ Il s'agit de l'étude d'une période relativement homogène et ininterrompue, caractérisée par l'absence de césures radicales mais néanmoins marquée par l'attentat du 11 septembre 2001, la guerre en Afghanistan (depuis 2001), la guerre en Iraq (2003-2011) et la lutte contre le terrorisme. En 1997, la France connaît une nouvelle cohabitation avec un gouvernement de gauche et une ministre de la Culture, Catherine Trautmann, ambitieuse et de sensibilité européenne. Depuis 2007, la crise financière et économique (2007 à aujourd'hui) s'installe en Europe avec des conséquences particulièrement lourdes pour la France. En ce qui concerne la Pologne, la période de 1997 à 2010, c'est surtout l'intégration de la Pologne à l'OTAN (le 12 mars 1999) et à l'Union Européenne (le 1^{er} mai 2004). Alors que le cadre chronologique sélectionné correspond en Grande-

³⁵ Voir à ce sujet, entre autres, les analyses du répertoire britannique dans le chapitre *La dévolution du pouvoir au Royaume-Uni et son impact sur les politiques culturelles théâtrales de la période néo-travailleuse*.

³⁶ Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, 2005, p. 17.

³⁷ Robert Abirached, *ibid.*, p. 21.

³⁸ Pieter Lagrou, « De l'actualité du temps présent », *Bulletins de l'IHTP*, n° 75, juin 2000, <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle470.html#fn1> (dernière consultation : 03.01.2015).

Bretagne, au gouvernement du Parti travailliste pendant lequel ont eu lieu les attentats du 7 juillet 2005 à Londres.

Si l'entrée en vigueur du Traité de Lisbonne (2009) met en évidence un changement de contexte, l'approche historique du théâtre, le corpus considéré remettent en cause le découpage chronologique fondé sur les seules césures politiques.

Les années 1997-2010 se caractérisent par des formes nouvelles de socialisation et par la poursuite des mutations des relations internationales entamées dix ans plus tôt. Le théâtre du réel se réfère ouvertement à cette périodisation qui est le contexte de sa création. Mais il imbrique également en lui d'autres temporalités, très différentes d'un pays à l'autre, présentes dans des traces, enfouies dans des strates d'oubli ou affleurant parfois en étant, par exemple, présentes sur scène. Il sera ici question d'étudier les références au passé dont cet artefact, qu'est l'objet théâtral, est porteur.

Par ailleurs, le théâtre du réel, a sa propre histoire et peut être analysé en lien avec l'héritage du théâtre réaliste et des avant-gardes des années 1960 et 1970³⁹ qu'il adapte aux besoins de son temps, critique ou reprend.

³⁹ Le théâtre du réel trouve ses filiations du côté du théâtre documentaire, du théâtre invisible, du théâtre sur site, du happening, de la performance, de la question du réel posée dans le canon de l'art social-réaliste où la frontière entre la fiction et le réel est brouillée.

« N'est-ce pas le propre d'un rhizome de croiser des racines, de se confondre parfois avec elles ? »⁴⁰

Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980.

Le théâtre au plus près du réel. Quelques aspects de la construction de l'effet du réel dans les périodes antérieures

Cette analyse synchronique comparative se focalise sur les différentes formes de réalisme qui d'une certaine façon se sont figées au théâtre de la fin du XIX^e et du XX^e siècle. Elle est révélatrice de l'importance de cette tendance dans l'histoire du théâtre européen. Robert Abichared souligne d'ailleurs, dans son ouvrage *Le Théâtre et le Prince : Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, l'importance de la représentation dans la construction de la civilisation européenne, qui s'appuie sur des effets de miroir et sur les facettes d'une société projetée.⁴¹

Tout d'abord, remarquons que le terme de réalisme fait référence à l'effet produit et non pas à une forme théâtrale construite selon des règles fixes.⁴² L'histoire du théâtre s'évertuant à devenir l'image de la « réalité »⁴³ est longue ; probablement plus ancienne que celle recueillie par la tradition historique occidentale attribuant les origines du théâtre, de la démocratie et de la culture européenne au sens large, à l'Antiquité grecque. Si nous ne nous engageons pas ici dans une recherche généalogique consacrée aux prémices du réalisme dans les arts, il est utile de rappeler que l'inclusion du réel au théâtre a toujours accompagné les transformations sociales et que les modalités de cette inclusion ont changé au cours des époques.

⁴⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 21.

⁴¹ Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince : Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, 2005, p. 14.

⁴² Pierre Voltz, « Réalisme », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, p. 1139.

⁴³ *Ibid.*, p. 1139.

Pour schématiser cette démarche dans le temps, nous pouvons avancer que les représentations réalistes de la *mimèsis* aristotélicienne au réalisme du XIX^e siècle et les néoréalismes théâtraux plus récents tendent à un « principe d'analogie ». Celui-ci est clairement mis en lumière dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, où Hélène Kuntz et Jean-Pierre Sarrazac proposent une vision directe de tout composant inanimé de la scène, qui doit être considéré dans ce qu'il est et non dans ce qu'il prétend être.⁴⁴ Cette conception, presque simplifiée de l'objet qui n'accepte pas d'intermédiaire, peut s'étendre au texte de scène voire même aux acteurs. Leurs rôles aux XX^e et XXI^e siècles étant de plus en plus endossés par des non-professionnels, comme en attestent la présence des témoins jouant leur propre rôle dans *Transfert* !.

Sans procéder à une évocation de toute l'histoire du réalisme théâtral, l'évocation de quelques moments canoniques de construction de ce qu'il a pu être permettent de le définir à partir de l'esthétique bourgeoise de Denis Diderot (1713-1784). S'il n'a écrit pour le théâtre qu'entre 1757 et 1758, il en reste un des plus grands théoriciens. Il se réclame encore de la règle des trois unités, « mais il veut une morale plus affichée, une peinture plus fine de la réalité sociale »⁴⁵. L'esthétique bourgeoise de Diderot tend à créer l'« illusion » de réalité résidant dans l'effacement de tout élément qui pourrait l'en éloigner. La fiction ne doit pas s'appuyer sur un jeu ou un récit romancé et les acteurs sont tenus à un comportement naturel et logique, hors du théâtre conventionnel. Une forme de représentation autonome doit émaner de ce cadre.⁴⁶

L'esthétique de l'imitation culmine avec le théâtre naturaliste – initié en France en 1865 par *Henriette Maréchal* des frères Goncourt – pour lequel le

⁴⁴ Hélène Kuntz, Jean-Pierre Sarrazac, « Littéralité », Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco, David Lescot (sous la dir. de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Les éditions Circé, Belval, 2005, p. 108.

⁴⁵ Jacques Scherer, « Denis Diderot », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, p. 435.

⁴⁶ Pierre Voltz, « Réalisme », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, p. 1140.

Théâtre-Libre d'André Antoine apporte, en 1887, en France, une scène expérimentale. L'œuvre *Naturalisme au théâtre* d'Emile Zola⁴⁷ prône le prolongement de la vision tripolaire de D. Diderot, où le théâtre induit les notions de « naturel » et de « vérité » et se doit d'avoir une portée sociale. E. Zola élargit ces exigences et leur contexte à travers la réalité de l'époque de la fin du XIX^e siècle et les notions de déterminisme et de positivisme. Pour lui, l'analyse critique de son prédécesseur tenue dans le carcan de la bourgeoisie doit être dépassée et s'étendre aux différents couches et milieux sociaux dans un souci de connaissance et d'appréhension.⁴⁸ Plus tard, la notoriété des comédies rosses données au Théâtre-Libre contribue à la mauvaise réputation du lieu et à discréditer le mouvement naturaliste, en plein essor auprès du grand public. Même les spectateurs les plus libéraux repoussèrent des œuvres où le vice restait impuni et la vertu non récompensée. Dans le même temps, les comédies rosses élargissaient le spectre de ce qui était admissible, représentable sur la scène. Le maître en la matière, Henry Becque, illustre parfaitement le genre dans *la Parisienne* (1883). Il offre au public la réalité dépouillée et cynique d'un quotidien sans détour, où la sympathie est tournée en ridicule, et le confronte à la cruauté de l'être humain. Les moyens utilisés sont réduits et simplifiés autant que possible pour atteindre un réalisme brut et saisissant.⁴⁹

Chez les naturalistes, ce phénomène d'inclusion du réel au théâtre consiste en des constats sur la réalité sociale. L'entrée « Effet de réel » du *Dictionnaire du théâtre* éclaire fortement ce point de vue. Patrice Pavis définit la mise en scène naturaliste en ces termes : « [Elle] repose sur l'illusion et l'identification, produit des effets de réel en effaçant totalement le travail d'élaboration du sens par l'utilisation des différents matériaux scéniques selon l'exigence hégélienne

⁴⁷ Voir : Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2003, (préface de Bernard Dort, avant-propos de Chantal Meyer-Plantureux).

⁴⁸ Jean-Pierre Sarrazac, « Naturaliste (le théâtre) », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, p. 979.

⁴⁹ Pierre Bornecque, « Becque Henry », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, p. 163.

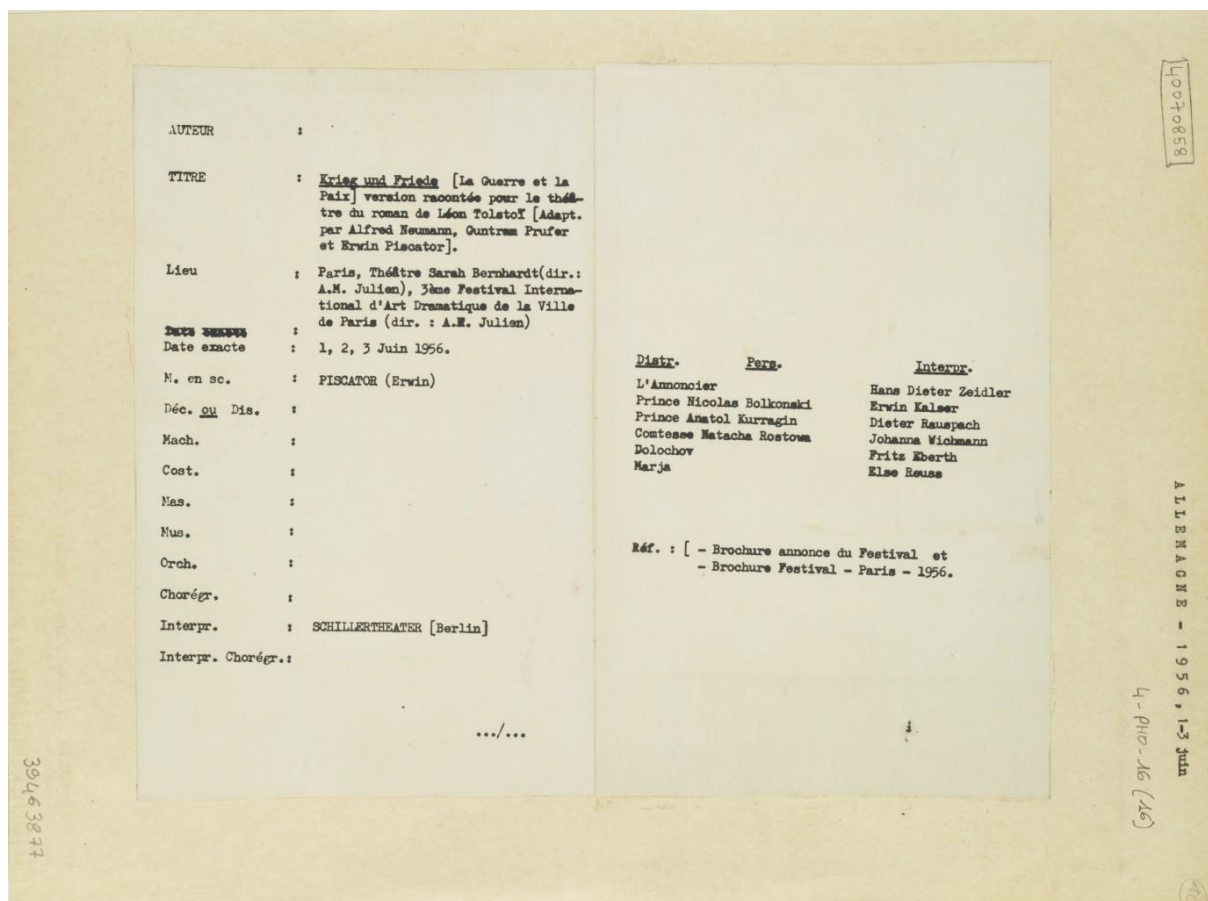
d'une œuvre qui ne doit rien révéler de l'échafaudage nécessaire à sa construction. Les signifiants sont alors confondus avec le référent de ces signes. On ne perçoit plus la pièce comme discours et écriture sur le réel, mais comme reflet direct de ce réel. »⁵⁰

Chez les révolutionnaires, tels qu'Erwin Piscator (1893-1966), insérer le réel dans le théâtre implique une dénonciation des coupables. Le metteur en scène allemand a impulsé le théâtre politique des années 1920 au service d'un marxisme révolutionnaire. Il crée la *Revue Roter Rummel* (*Revue Révolution rouge*, 1924) qui, par les différents médiums présents au fil des numéros (projection, acrobatie, musique...) s'adresse au public et le bouscule. E. Piscator expérimente le « drame documentaire », entre autres représenté dans l'œuvre *Trotz alledem !* (*Malgré tout !*, 1925), composée de manière participative par la troupe. Le texte prend toute son essence à partir de matériaux politiques réels. E. Piscator traite de la société au sens large et de son histoire, se joue de l'ironie du sort réservé à certaines classes pour les brusquer et nourrir leur sentiment d'injustice en apportant une analyse pragmatique, en démontrant ou dénonçant au travers du texte. Par cette prise de conscience, son théâtre veut créer un sentiment de cohésion du public, concerné par un avenir commun où les masses ont leur rôle à jouer. De cette imbrication entre questionnement et émotion du spectateur face à la pièce surgit une vision épurée du réel.⁵¹ Nous pouvons souligner l'exemple similaire des *Aventures du brave soldat Chvéïk*, d'après Jaroslav Hašek, 1928.

⁵⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 114.

Au « Lieu scénique naturaliste », P. Pavis donne l'acception suivante : « Le lieu scénique naturaliste, où tout est reconstitué avec exactitude par rapport à la réalité signifiée, fournit le cadre de la représentation illusionniste. Pour le public, ce cadre paraît "transplanté" de sa propre réalité sur la scène. Il contient les objets typiques d'un milieu, faisant aux spectateurs l'effet du réel, suivant en cela la certitude classique que "le seul moyen de produire et d'entretenir l'illusion, c'est de ressembler à ce qu'on imite." » (Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*. Nouvelle édition 1822, Persan et cie, Paris, 1787).

⁵¹ Erwin Piscator publie le bilan de ces expériences dans *Das politische Theater* (1929) (E. Piscator, *Théâtre politique*, L'Arche, Paris, 1962).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Une brochure annonçant *Krieg und Frieden*, texte d'après Léon Tolstoï ; adaptation : Alfred Neumann, Guntram Prufer et Erwin Piscator, mis en scène par E. Piscator ; joué dans le cadre du Théâtre des Nations au Théâtre Sarah Bernhardt, le 1^{er} juin 1956. Notice réd. d'après : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419953c/f1.item> (dernière consultation : 04.12.2014).

Le théâtre documentaire est de nouveau apparu dans la dernière décennie du XX^e siècle mais cette fois sous une nouvelle forme, appelée *verbatim play*. Elle représente, selon Alex Sierz, l'origine de la pièce à thèse et du drame historique pour lequel plus la dimension factuelle est large, plus elle est gage de vérité.⁵² À l'instar de P. Pavis, il s'accorde à voir dans le théâtre de fait un prolongement de la pièce historique.⁵³ Dans ce même temps, Dobrochna Ratajczakowa s'intéresse au théâtre documentaire dans le phénomène dramatique et à la base de cette filiation, déjà évoquée sous le nom de comédie

⁵² Alex Sierz, *Brytyjski teatr faktu dziś (Le théâtre britannique des années 90)*. trad. Michał Lachman, *Dialog (Dialogue)*, n° 8, 2004.

⁵³ Voir l'article : « Teatr faktu » (« Théâtre de fait »), Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych (Le dictionnaire des termes théâtraux)*, trad. S. Świontek, Wrocław, 1998.

rosse, développée essentiellement en France.⁵⁴ Le caractère moraliste et profondément interventionniste réside pour l'essentiel dans cette tendance para-documentaire. Les études menées sur le théâtre de fait mettent en avant sa nature journalistique engagée – qui recueille des facteurs déterminants du quotidien influant sur la sociologie et la morale.

Les années vingt et trente du XX^e siècle dans l'art ont largement exacerbé la figure idéaliste et profondément idéologique du théâtre documentaire. Ces décennies ont engendré un très large éventail de formes contemporaines du théâtre interventionniste, notamment en Allemagne et en Union soviétique. De nouvelles théories sur le théâtre émergent et appellent, au-delà de porter un regard critique sur la société, à une mobilisation et à un engagement politique. Différentes voix s'élèvent en ce sens et la première est celle de Friedrich Wolf, dramaturge allemand, qui fait entendre dans le texte du programme de 1928 *Kunst ist Waffe (L'art est une arme)* que le théâtre est une arme dans le combat politique. Il pousse son raisonnement jusqu'à voir l'appui du prolétariat et de son parti comme mission fondamentale de l'art. E. Piscator, évoqué plus haut, a lui, émis l'idée du *Zeittheater* dans le tome *Théâtre politique* (1929). À la même époque, en Russie soviétique comme dans la République de Weimar, les troupes d'Agitprop se forment autour de l'ambition de créer un imaginaire collectif, qui donnerait place et force à un projet international. Cette nouvelle portée du théâtre exige, dans son courant le plus radical, que la matière factuelle qui lui sert de base soit dépourvue d'élément artistique qui la détourne du réel et de son but politique. Un spectacle au genre inconnu, interventionniste et propagandiste apparaît alors dans ces deux pays et se répand en Pologne, sur les scènes ouvrières de l'entre-deux-guerres. Il s'inspire de faits et de documents réels, parfois dramatisés, parfois traités à la manière d'un reportage. Certains événements contemporains font même l'objet de scénarii composés à chaud, tentant une reconstruction de leur déroulement. Différents matériaux sont

⁵⁴ Dobrochna Ratajczakowa, « Reality drama », *Dialog (Dialogue)*, n° 7, 2004, pp. 57-68.

introduits dans ces œuvres nouvelles, notamment des bandes vidéos, des photographies ou encore des citations, ayant pour visée l'éclaircissement et la simplification du message politique de masse. Dans la Russie d'après Octobre 1917, le mouvement *синяя блуза* (*Blouse bleue*) émerge de manière originale et toujours en réaction à la mouvance politique. La représentation traduit le quotidien de l'époque face au public en lui en soumettant une critique ; il se place en « journal vivant ». Le groupe *Blouse bleue*, dans sa tentative de servir l'engagement de la société, s'est vite multiplié à travers toute l'Europe en prenant un essor incroyable, allant même jusqu'à se propager aux États-Unis dans les années trente.

Délaissé quelques temps, le théâtre documentaire à visée politique connut un rebond dans les années soixante, en Allemagne de l'Ouest. Citons quelques standards de cette période, tels *Le vicaire* et *Les soldats* de Rolf Hochhuth, *Le dossier Oppenheimer* et *Joel Brand* de Heiner Kipphardt, ou encore *Le chant du fantoche lusitanien* et *Viet Nam Discours* de Peter Weiss. Ces œuvres sont, en grande partie, extraites des événements de la Seconde Guerre mondiale. La matière documentaire sur laquelle elles se fondent se mêle alors à la fiction littéraire, où des transformations artistiques sont admises. P. Weiss évoque sur ce point la partialité du théâtre de fait et le processus employé d'extraction de certains détails du réel, choisis pour leur importance.⁵⁵ Selon lui, l'auteur de drame documentaire peut porter un jugement qui va apparaître dans son œuvre par le biais d'éléments et de matériaux qui amènent à la réflexion, ce qu'il définit même comme son rôle.⁵⁶

⁵⁵ Peter Weiss, « Notatki o teatrze faktu » (« Notes sur le théâtre de fait »), trad. M. Leyko, dans Eleonora Udalska (sous la dir. de), *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych. Od Sartre'a do Mrożka* (*À propos du drame. Sources des œuvres sur les œuvres européennes des théories dramatiques. De Sartre à Mrozek*), Varsovie, 1997.

⁵⁶ Joanna Puzyna-Chojka, « Le théâtre à la recherche du réel », *Kultura enter*, revue mensuelle d'échange d'idées, 2008.

Bertolt Brecht, associé épisodique d'E. Piscator⁵⁷, produit quant à lui l'effet du réel dans son théâtre épique par la voie détournée de la fiction, de l'affabulation et du retour dans le passé afin d'éveiller l'esprit critique du spectateur.⁵⁸ Il cherche « à traquer les processus sociaux, à fabriquer des "héros" portés par les mouvements profonds de la société et à restituer une image complète, bien que fragmentée dans sa composition et distanciée, de l'évolution humaine. »⁵⁹ Le visionnement de l'enregistrement vidéo de la mise en scène de *Sept péchés capitaux* de B. Brecht que Janusz Wiśniewski a présenté au Grand Théâtre (Teatr Wielki) de Varsovie en 2001⁶⁰ ainsi que celui de la pièce juvénile intitulée *Baal* du même auteur, mise en scène par Anna Augustynowicz au Théâtre Contemporain (*Teatr Współczesny*) de Wrocław en 2008⁶¹ ont nourri et appuyé la réflexion sur le théâtre épique qui construit son monde propre, sans avoir besoin de le faire coïncider avec le monde réel.

P. Pavis nous rapporte la définition de l'historicisation vue par B. Brecht dans les termes suivants : « Historiciser, c'est montrer un événement ou un personnage dans son éclairage social, historique, relatif et transformable. C'est "montrer les événements et les hommes sous leur aspect historique, éphémère"⁶², ce qui donne à penser au spectateur que sa propre réalité est historique, critiquable et transformable. (...) L'historicisation met en jeu deux historicités : celle de l'œuvre dans son propre contexte, celle du spectateur dans les circonstances où il assiste au spectacle : "L'historicisation mène à considérer un

⁵⁷ Philippe Ivernel, « Piscator Erwin », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, p. 1080.

⁵⁸ Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre, politique*, Agone, Marseille, 2009.

⁵⁹ Patrice Pavis, « Imitation », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 170.

⁶⁰ *Siedem grzechów głównych (Sept Péchés capitaux)* de Bertolt Brecht, mise en scène : Janusz Wiśniewski, création : *Teatr Wielki-Opera Narodowa* (Grand Théâtre-Opéra national), Varsovie, le 16 novembre 2001.

⁶¹ *Baal* de Bertolt Brecht, mise en scène : Anna Augustynowicz, création : *Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego* (Théâtre contemporain de Wrocław Edmund Wierciński), Wrocław, le 26 janvier 2008.

⁶² Cité d'après P. Pavis, « Historicisation », *ibid.*, p. 162 : Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 15, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1967, p. 302.

système social donné du point de vue d'un autre système social. L'évolution de la société fournit les points de vue."⁶³ Le moyen essentiel de l'historicisation est la "distanciation". Le spectateur "distancie" la représentation théâtrale, mais aussi sa propre réalité de référence. »⁶⁴

Il est intéressant de soulever ici le rapprochement entre les points d'ancrage de la vision du théâtre de B. Brecht et l'importance majeure qu'il accorde à la « méthode scientifique », se réclamant de Karl Marx, ainsi qu'à la dialectique. Chez lui, le fondement de la relation au réel tient à la structure du texte dans laquelle les contradictions se font écho de la société et non pas à la volonté de représenter l'image de la réalité. B. Brecht tend à élever le spectateur jusqu'à ce réel et à le conduire vers une compréhension qui lui soit propre en lui apportant des clés dont il peut se saisir. Alors, celui-ci peut devenir acteur du réel.⁶⁵ Nous retiendrons à ce propos la remarque du prédécesseur de B. Brecht, Firmin Gémier⁶⁶ (1869-1933), qui n'a pas hésité à rétablir les proportions entre la possible influence de la réalité ambiante sur le théâtre et l'influence du théâtre sur le spectateur : « Le théâtre est régi par l'esprit public bien plus qu'il ne le régit ». Notons que si certains auteurs du théâtre du réel, tel que Philippe Minyana, s'inspirent de l'effet de distanciation brechtien – visant à enrichir l'esprit critique du spectateur en lui exposant « l'homme face à l'action et non

⁶³ Cité d'après P. Pavis, « Historicisation », *ibid.*, p. 162 : Bertolt Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 109.

⁶⁴ Patrice Pavis, « Historicisation », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 162.

⁶⁵ Pierre Voltz, « Réalisme », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, pp. 1140-1141.

⁶⁶ Acteur formé à l'école du mélodrame, Firmin Gémier endosse vingt-quatre rôles au Théâtre-Libre d'Antoine entre 1892 et 1895. Sous l'influence de la pratique de Maurice Pottecher du Théâtre du Peuple de Bussang et des idées de Romain Rolland, il organise, en été 1911 et 1912, en province et dans le cadre d'un Théâtre national ambulant, les représentations de ses propres spectacles. Ce metteur en scène qui construit d'habiles tableaux naturalistes, fonde en 1920, le premier Théâtre populaire national au palais Trocadéro. (Résumé rédigé à partir de Lieber, « Gémier Firmin », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, p. 610.)

pas plongé dans l'action »⁶⁷ –, le marxisme n'incarne plus une source de connaissances sur l'histoire et la société pour le dramaturge.

Au cours du XX^e siècle en Europe, le naturalisme au théâtre n'a jamais cessé de se présenter sous des formes mouvantes, se caractérisant par une concomitance d'idéologies. Ainsi, le phénomène d'inclusion du réel au théâtre s'illustre également dans le théâtre du quotidien. Au Royaume-Uni, ce mouvement a pris le nom de *kitchen sink drama*. Les fondements de ce théâtre prennent place dans les détails de la vie quotidienne, dans ce qui semble sans importance, dans la mécanique répétitive du travail et dans les « stéréotypes idéologiques ». Cette impression de survol amène à une réflexion plus profonde par la contextualisation historique douloureuse du récit. C'est dans la mise en lumière de l'action quotidienne ou de la parole la plus banale que le réel se ressent à son paroxysme et est approché au plus près.⁶⁸ L'enjeu premier de *kitchen sink drama* a été de donner l'impression que la pièce a été écrite le weekend dernier. Les auteurs et les acteurs du spectacle ont été félicités pour leur « oreille », la façon dont ils réussissent à saisir et reproduire, tel un enregistreur, la façon dont s'expriment certaines couches de la société. Dans un premier temps, le nouveau réalisme accompagne l'autonomisation de la classe ouvrière dans la naissance de l'État-providence.

À la fin des années 1960 et dans les années 1970, les sujets portés par le théâtre anglais sont similaires à ceux traités dans le théâtre contestataire américain. le *Bread and Puppet Theatre*, le *Living Theatre* et le *Teatro Campesino*⁶⁹ influencent alors beaucoup la scène des deux côtés de La Manche. Ce théâtre tourne autour de l'idée de révélation. Le public est dans l'attente

⁶⁷ Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre, politique*, Agone, Marseille, 2009, p. 61.

⁶⁸ Patrice Pavis, « L'histoire dans la dramaturgie postclassique », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, pp. 161-162.

⁶⁹ Nous nous reporterons à l'étude sur *Bread and Puppet Theatre* et *Teatro Campesino* en annexe intitulée *1968, un événement de paroles. Subjectivité, esthétique, politique. Du langage de la vérité à la langue de la réalité. Le Festival mondial de théâtre de Nancy et deux troupes des États-Unis : Bread and Puppet Theatre et le Teatro Campesino*.

d'une appréhension nouvelle du monde qui l'entoure à travers le théâtre. La fonction première de l'œuvre théâtrale ne réside pas principalement dans sa qualité artistique pour ces trois troupes américaines. L'existence de la pièce doit se former dans l'action qu'elle exerce sur l'apparition de nouvelles dimensions dans les rapports sociaux entre acteurs et spectateurs, partant du postulat qu'ils font partie d'une seule et même communauté. La frontière entre la salle et la scène se voit bouleversée mais celle entre les performeurs et les observateurs subsiste. Les premiers dévoilent devant les deuxièmes leur analyse politique sur les répercussions de décisions prises par des politiciens occidentaux sur des sociétés tierces (par exemple sur la société vietnamienne) et encouragent leur réaction face à cette réalité.

Les créations d'*El Campesino* et de *Bread and Puppet* font tomber les cloisons entre l'art et l'actualité et entre l'art et la politique et réinventent leurs relations, en s'attaquant directement au réel. La représentation de l'actualité passe alors par l'engagement politique et la contestation. C'est un visage nouveau que prend le théâtre initié par ces troupes alternatives américaines. Il représente non plus la réalité contemporaine mais en expose une facette correspondant aux convictions de ses créateurs. Pierre Voltz décrit cette approche du théâtre comme à la fois l'effleurement de la réalité de l'imaginaire et l'éloignement progressif de la notion du réel, au travers de leurs « formes appropriées ». Il souligne le paradoxe créé volontairement dans l'application d'un aspect conventionnel du théâtre et dans la volonté d'emprise sur l'intimité réelle du public.⁷⁰

Entre 1963 et 1983, la ville de Nancy accueille des troupes venues des quatre coins du globe lors du Festival mondial de théâtre. À cette occasion, se rencontrent et se confrontent des expériences théâtrales, des formes scéniques et des modes d'expression. Ces troupes du monde entier viennent dire ici que la vie

⁷⁰ Pierre Voltz, « Réalisme », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008, p. 1141.

est à changer. Parmi les invités au festival de Nancy, l'artiste polonais Tadeusz Kantor a interrogé tout au long de sa vie les relations entre l'art et le réel. Il a introduit le réel sur scène à travers ses propres souvenirs et la matière historique. Il a élevé le « réel du rang inférieur » de ses objets pauvres, « au bord de la poubelle », en objets esthétiques par la création. Aux antipodes des mises en abîme de la réalité passée kantorienne recréée sur scène, une troupe militante de Poznań, regroupée au sein du *Teatr Ósmego Dnia*, s'attaquait au président de la République Populaire de Pologne à la manière expérimentale des théâtres alternatifs américains.

Dans les années 1980, les enjeux sociaux intègrent la scène occidentale et ne la quitteront plus jusqu'à aujourd'hui. Le message qui autrefois était porté par la lutte des classes est transmis à son tour dans le discours des femmes, des communautés noires et des homosexuels. C'est l'émancipation des minorités qui s'opère au travers du théâtre de cette décennie, qui se concentre sur les questions de l'altérité.

Observons comment la réalité figurative du théâtre est codifiée et sort du mimétisme passif. Pierre Francastel – cité par Patrice Pavis – nous explique que, comme dans tout art, l'illusion de cette réalité est régie par les époques, soumise aux bouleversements sociétaux qui construisent et déconstruisent les buts et les moyens d'y accéder. Outre ces changements, les avancées tant théoriques que techniques représentent pour P. Francastel la notion fondamentale de cette illusion qui se mesure par la vision qu'un membre d'une communauté a sur le monde dans un contexte précis de compréhension de celui-ci.⁷¹ En somme, l'illusion de la réalité ne peut être définie de manière définitive et naturelle. « L'illusion et la *mimèsis*⁷² ne sont que résultat de conventions

⁷¹ Cité d'après P. Pavis, « Fabrication de l'illusion », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 168 : Pierre Francastel, *La Réalité figurative*, Gonthier, Paris, 1965.

⁷² Mimèsis est « une transposition (abstraction et reconstitution) d'événements humains. » (Patrice Pavis, « Mimicry (simulacre) », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 184.

théâtrales ». ⁷³ Ainsi, le jeu scénique se meut à l'intérieur de codes comportementaux, échappant la plupart du temps à l'œil du spectateur. Le lieu et le temps de la représentation décident de la manière de jouer selon sa vocation, le contexte historique et la classe sociale identifiée au public dictent la voie à ce qui est un jeu juste et naturaliste ou à l'inverse, théâtral et invraisemblable. ⁷⁴ Autrement dit,

« La scène ne montre rien qui ne nécessite de la part du spectateur l'acceptation de conventions tacites : la scène se donne pour le monde, l'acteur représente tel personnage, l'éclairage éclaire la réalité, etc. L'imitation repose donc sur un système de codifications qui produisent l'illusion : "Ce qu'on appelle, bien à la légère, l'imitation de la réalité au théâtre a toujours été, même quand on ne s'en doutait pas, pure affaire de convention. Qu'on supprime les décors ou les déguisements, qu'on récite le texte ou qu'on le joue, cela ne fait pas grande différence. " ⁷⁵ » ⁷⁶

Si le théâtre d'aujourd'hui reste dans le prolongement de la réflexion d'Aristote, de Denis Diderot et de Bertolt Brecht, la pression des dynamiques de mondialisation et du développement technologique est à l'origine d'une accélération et d'une intensification de l'inclusion de la réalité dans le théâtre. Ce phénomène contemporain relève ainsi d'un renouveau de la création théâtrale, qu'il s'agit ici d'éclairer.

⁷³ Patrice Pavis, « Fabrication de l'illusion », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 168.

⁷⁴ Patrice Pavis, « Jeu », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 184.

⁷⁵ Cité d'après P. Pavis, « Imitation », *ibid.* : Octave Mannoni, « L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire », *Clés pour l'imaginaire*, Le Seuil, Paris, 1969, p. 170.

⁷⁶ Patrice Pavis, « Imitation », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 170.

« Interpréter un texte (...) ce n'est pas chercher une intention cachée derrière lui, c'est suivre le mouvement du sens vers la référence, c'est-à-dire vers la sorte de monde, ou plutôt d'être au monde, ouverte devant un texte. Interpréter, c'est déployer les médiations nouvelles que le discours instaure entre l'homme et le monde. »⁷⁷

Paul Ricœur, 1972.

Une méthode d'analyse historique développée pour l'étude d'un objet de recherche très contemporain

Le questionnement historique posé dans cette thèse est celui des évolutions qui traversent les sociétés britannique, polonaise et française au tournant du XXI^e siècle. Ces évolutions sont observables à partir d'une esthétique commune : le théâtre du réel. Cette histoire culturelle a pour objectif de reconstruire, à partir de différentes sources, un phénomène esthétique européen se caractérisant par la présence du réel sur scène. C'est sous l'angle des évolutions sociales identifiées dans la pratique du théâtre qu'a été envisagée la lecture des premières sources recueillies. Cette thèse s'inscrit donc dans le champ disciplinaire général de l'histoire, cherchant à comprendre les mécanismes « globaux » de changement social s'inscrivant dans le temps. Elle se positionne résolument du côté de l'histoire culturelle qui relie les faits aux images et aux imaginaires sociaux, aux représentations et aux pratiques créatives. Les matériaux et les objets de cette étude sont multiples. Ils regroupent à la fois des mises en scène de spectacle, des textes de la dramaturgie contemporaine, des témoignages de concepteurs (scénographes, costumiers, metteurs en scène, auteurs dramatique) et d'administrateurs de théâtre (directeurs, ouvriers, chargés de la communication, imprésario) et des

⁷⁷ Paul Ricœur, « Signe et sens », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/signe-et-sens/>, (dernière consultation : 28.11.2014).

archives⁷⁸. Leur analyse se fonde sur la lecture critique des sources secondaires – ouvrages déjà publiés sur des domaines proches (*cf. Bibliographie*).

La lecture critique et historique des sources théâtrales consiste à prendre en compte les différentes conditions de leur production et à ne négliger aucun élément de contextualisation. Les résultats des quatre types de lecture critique externe, expliqués ci-dessous, sont présentés dans la thèse en particulier lorsqu'il s'agit de l'évocation des périodes antérieures et avant de procéder à l'analyse critique croisée des contenus significatifs de la production et de la diffusion théâtrale dans les trois pays considérés.

(1) La critique externe des sources porte sur l'influence des politiques culturelles en vigueur qui conditionnent en partie l'émergence et le caractère matériel des sources premières. Ainsi, l'attribution du budget d'une production théâtrale peut être en partie soumise au choix de la thématique du spectacle et de son traitement (*cf. le théâtre in situ au pays de Galles, voir chapitre La dévolution du pouvoir au Royaume-Uni et son impact sur les politiques culturelles théâtrales de la période néo-travailliste*). Les moyens financiers mis à la disposition du théâtre conditionneront partiellement le nombre de comédiens sur scène, le choix de la scénographie et des costumes, la présence ou non de musiciens sur scène, le nombre de représentations, etc.

(2) La critique externe tient compte des réseaux de diffusion théâtrale, à partir desquels le corpus des sources étudiées a été constitué. La volonté de diffuser un spectacle dans le réseau des théâtres publics, des festivals internationaux, des théâtres privés ou hors des circuits officiels⁷⁹, influence forcément le caractère de la représentation. Par exemple, le choix d'une scénographie adaptée pour son transport (rapidement démontable, légère, s'adaptant à des tréteaux de dimensions variables, utilisant des projecteurs de l'équipement standard des

⁷⁸ Les archives ne sont pas nécessairement une meilleure source que les entretiens, les critiques publiées ou même que les captations de spectacles, parfois aisément disponibles grâce à la circulation de sources numériques.

⁷⁹ C'est le cas des spectacles expérimentaux des compagnies *fringe*.

théâtres, etc.) facilite la circulation d'un spectacle d'une scène à l'autre, d'un festival à un autre. De même, le choix de distribuer les rôles à des comédiens capables, au moins en partie, de les incarner dans une langue étrangère, rend la programmation d'un spectacle possible au-delà des frontières linguistiques d'où il a été créé⁸⁰. Un spectacle visuel, un jeu lent⁸¹ et une scénographie qui intègre l'installation d'un écran, permettront quant à eux l'utilisation de sous-titres, diminuant considérablement la barrière de la langue. Enfin, pour qu'un spectacle puisse être tourné, le metteur en scène doit se rendre disponible (tout comme les comédiens) pour pouvoir le suivre « pour en préserver la vigueur et le rythme. Car diffuser, quand on parle d'art, ce n'est pas expédier des paquets sur les rails ou par la route en espérant qu'ils arrivent intacts : c'est aussi poser les conditions, dès la première représentation d'un spectacle, de maintenir intactes sa force d'émotion ou son efficacité comique tout au long de sa carrière. »⁸²

(3) La critique externe comprend la mise en contexte des sources dans leur tradition théâtrale. Il s'agit d'une contextualisation sectorielle, partielle, spécifique. Le théâtre faisant ouvertement appel à la réalité, l'art n'est pas perçu de la même manière dans la société française, polonaise et dans la société britannique.

⁸⁰ Parmi les spectacles qui pratiquent une langue différente selon le lieu de représentation, on distingue *Un Tramway* mis en scène par Krzysztof Warlikowski (création : Théâtre de l'Odéon, Paris, le 4 février 2010). Andrzej Chyra y incarne le rôle de Stanley Kowalski en français (langue qu'il a apprise pour les besoins du spectacle). Dans *Kabaret Warszawski* du même metteur en scène, joué le 6 et le 7 mars 2014 au Grand Théâtre de Luxembourg, certaines scènes sont jouées en français et en anglais. C'est également le cas de *The Valley of Astonishment* mis en scène par Peter Brook et Marie-Hélène Estienne, créé au Théâtre des Bouffes du Nord le 29 avril 2014 et joué du 25 au 27 novembre 2014 au Grand Théâtre de Luxembourg dans les deux langues.

⁸¹ Au sujet du rythme du jeu de l'acteur voir : « Jeu et énonciation », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2013, p. 184.

⁸² Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, 2005, p. 45.

Les artistes du théâtre français interviewés⁸³ ont souvent témoigné d'une réticence à l'égard du réalisme. Ce préjugé « d'ordre esthétique » pourrait se résumer de la manière suivante : « personne n'aime vraiment le réalisme en art. Objectivité, élimination du sentiment personnel et suspension du contrôle intellectuel, intérêt porté à la laideur en tant qu'antagoniste de la beauté, tous ces traits constituent, pour le public [pour les artistes eux-mêmes] comme pour de nombreux critiques, l'antithèse même de l'art. »⁸⁴

Alors qu'en Grande Bretagne, à partir de 1867, l'année où Thomas William Robertson met en scène *Caste*, « un mouvement de comédies réalistes, fondées sur l'observation sociale, fait surface (...) et fournira les pièces les plus caractéristiques de la tradition anglaise [dominante] jusqu'à nos jours. (...) Sauf rares exceptions, par exemple celles de [Sarah] Kane et de [Howard] Barker, la nouvelle écriture britannique reste résolument réaliste. (...) [Quant à la mise en scène britannique, la recherche visuelle et physique est] plutôt appliquée à la reprise des classiques qu'à l'écriture contemporaine. »⁸⁵

En Pologne, une partie de la critique a tout d'abord rejeté le nouveau réalisme car elle y voyait, dans les spectacles et dans la dramaturgie de la fin des années 1990, une attitude nihiliste⁸⁶ et un engagement social superficiel. Elżbieta Baniewicz, Paweł Czapliński, Dariusz Nowacki – pour ne citer que les plus connus – pointaient du doigt la langue crue, vulgaire ou imitant le langage

⁸³ Cf., archives personnelles : interview de David Lescot, le 30 mars 2010, réalisé à Pont-à-Mousson lors de la Mousson d'hiver; et interview de Charles Tordjman, le 23 mai 2012, à Nancy.

⁸⁴ Gerald M. Ackerman, Henri Mitterant, « Réalisme, art et littérature », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/realisme-art-et-litterature/> (dernière consultation : 27.11.2014).

⁸⁵ Richard Roux, « Le théâtre en Grande Bretagne », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Éditions Bordas, Paris, 2008, p. 634-635.

⁸⁶ Accusation d'autant plus injuste que cette production remet profondément en cause des logiques commerciales.

familier et une écriture théâtrale privée de valeurs esthétiques⁸⁷. C'est donc la remise en question de la séparation entre la culture élitiste et la culture de masse⁸⁸ qui posait problème. La réévaluation des valeurs esthétiques et des hiérarchies sociales⁸⁹ ainsi que l'utilisation d'éléments relevant de la culture populaire, du cinéma et de la musique « non-savante », sont autant de comportements qui apparaissent au moment même où le paradigme romantique disparaît (cf. l'analyse d'*(A)pollonia* de Krzysztof Warlikowski).

(4) Le quatrième aspect de l'analyse critique externe est l'inscription des sources dans l'histoire, parfois celles de « vagues de fond » braudeliennes⁹⁰, à travers les siècles. Ainsi, le spectacle *Métamorphoses*⁹¹ du théâtre de Gardzienice, est replacé dans le contexte des évolutions du rôle de folklore du XIX^e au XXI^e siècle. *England People Very Nice*⁹² est étudié à travers l'histoire de l'immigration et *(A)pollonia*⁹³ de K. Warlikowski à travers celle de la mémoire

⁸⁷ Cf. Przemysław Czapliński, « Socjoza. O brutalizmie z perspektywy widza », *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Cydawnictwo Literackie, Cracovie, 2004 ; Elżbieta Baniewicz, *Lata tłuste czy chude? Szkice o teatrze 1990-2000*, Errata, Varsovie, 2000.

⁸⁸ Alors qu'en Grande Bretagne on constate une opposition entre le théâtre privé et le théâtre subventionné, le théâtre de divertissement et de la recherche, celle-ci n'est pas aussi nette en Pologne ou en France : « des metteurs en scène du circuit subventionné comme Nunn, Hall, Hytner, Mendes et Donnellan, participent aux comédies musicales du *West End*. En même temps, les deux théâtres nationaux, le *National Theatre* et la RSC, décrits par le gouvernement comme des "centres d'excellence" et censés fournir une alternative à l'animation commerciale du *West End*, donnent souvent des spectacles passe-partout, notamment des comédies musicales. Et certains théâtres comme *The Almeida* et *The Donmar Warehouse* attirent le public en alliant une exigence intellectuelle et esthétique à l'attrait garanti d'une vedette hollywoodienne, par exemple Nicole Kindman ou Ralph Fiennes. » (Richard Roux, « Le théâtre en Grande Bretagne », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Éditions Bordas, Paris, 2008, p.639.)

⁸⁹ Voir sur cette question : *Le théâtre du réel entre Pologne, France et Grande Bretagne vu au travers du prisme des frontières et ruptures politiques qu'il représente* dans ce même volume.

⁹⁰ Fernand Braudel, « Préface », *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Flammarion, Paris, 2009, pp. 16-17.

⁹¹ *Métamorphoses* selon Apulée, mise en scène : Włodzimierz Staniewski, création : *Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Lublin, le 23 novembre 1997.

⁹² *England People Very Nice* de Richard Bean, mise en scène : Nicholas Hytner, création : Théâtre National, Londres, le 12 février 2009.

⁹³ *(A)pollonia* d'après plusieurs textes, mise en scène : Krzysztof Warlikowski, création : *Nowy Teatr*, Varsovie, le 16 mai 2009.

de la Shoah. *Daewoo*⁹⁴ de Charles Tordjman est lié à la crise industrielle lorraine. *Transfer !*⁹⁵ de Jan Klata se place dans l'histoire des déplacements des populations suite aux décisions de la conférence de Yalta. L'analyse du *Requiem pour Srebrenica*⁹⁶ d'Olivier Py se rapporte aux conflits balkaniques au XX^e siècle.

La critique de provenance identifie l'origine de la source. Il peut alors s'agir, par exemple, d'un cahier des charges et de l'horizon d'attente⁹⁷ sous-jacent (des spectacles en l'occurrence) auxquels les documents font face. Ainsi, pour schématiser, l'offre culturelle d'un théâtre commercial – *one (wo)men show*, comédie ou vaudeville – sera différente du répertoire forgé par la tradition d'une troupe telle que *Royal Shakespere Company* ou d'une institution comme La Comédie Française « où les spectateurs viennent avant tout dans l'attente d'une "représentation fictive" et d'un répertoire classique. »^{98 99}

Autre exemple, la critique de provenance de *Transfer !* tient compte des objectifs du Bureau Copernic, partenaire du projet.

Il existe une relation dynamique entre l'émetteur de la source et son récepteur, entre la salle et la scène, pour reprendre notre exemple de sources théâtrales.

⁹⁴ *Daewoo* de François Bon, mise en scène : Charles Tordjman, création : Festival d'Avignon, Avignon, le 18 juillet 2004.

⁹⁵ *Transfer !* mise en scène : Jan Klata, création : Théâtre *Współczesny*, Wrocław, le 18 novembre 2006.

⁹⁶ *Requiem pour Srebrenica*, conception et mise en scène d'Olivier Py avec la collaboration de Philippe Gilbert, décors et costumes d'André Weitz, avec Anne Bellec, Irina Dalle, Frédérique Ruchaud, Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre, représentation au Festival d'Avignon (Gymnase Aubanel), le 23 juillet 1999.

⁹⁷ Voir: Reinhart Koselleck, *Le Futur passé : Contribution à la sémantique des temps historiques*, Éditions de l'École des Hautes Etudes en Sciences, Paris, 2000.

⁹⁸ Eve Beauvallet, « Bienvenue au "théâtre du réel", où je est un jeu », le 6 août 2014, *Slate.fr*, <http://www.slate.fr/story/90527/theatre-vrais-gens> (dernière consultation : 27.11.2014).

⁹⁹ Cependant, cette dimension « classante » serait à relativiser une fois inscrite dans le temps médian. La classification des genres théâtraux n'est pas figée mais évolue et la même œuvre peut être perçue à des moments différents comme relevant d'autres genres. Cf. la réception du théâtre shakespearien dans les campagnes américaines aux XIX^e-XX^e siècles, Lawrence W. Lewine, *Highbrow/lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.

L'un et l'autre s'influencent réciproquement. L'attente du destinataire d'un spectacle ne sera pas la même selon le type de théâtre. Et cela en partie car les objectifs sont différents : formation au jeu d'acteur et formations professionnelles techniques au théâtre universitaire, soutien à la création contemporaine d'un spectacle avec le CDN¹⁰⁰, spectacle à destination d'un public averti au Festival In d'Avignon, spectacle commercial qui vise le divertissement ou montre des vedettes. En conséquence, le mode de communication est amené à varier. Par exemple, le public du Théâtre des Champs-Élysées serait surpris de voir sur scène une représentation à petit budget. C'est d'ailleurs pourquoi les pièces de Peter Brook – utilisant des moyens très simples en accord avec le principe de l'« espace vide » – n'y serait pas programmé.

De même, la pudeur des spectateurs du Grand Théâtre de Luxembourg est ouvertement offensée par le *Kabaret Warszawski*¹⁰¹ et ses références à la scène du film *Shortbus*¹⁰². Le public étant composé en partie de spectateurs plutôt conservateurs et traditionalistes qui conçoivent leur sortie au théâtre comme un signe de distinction sociale. Ce même public refuse l'invitation du comédien Jacek Poniedziałek lorsqu'il propose aux premiers rangs de partager un « joint » avec lui. Ce refus s'explique peut-être par la perspective de se faire remarquer sous le feu des projecteurs de la salle ? Par le sentiment de transgresser les règles¹⁰³ d'une société où la majorité des spectateurs se connaissent de près ou de loin ? Ou bien par la crainte des conséquences d'un acte immature et spontané ? Ou encore, que ce partage ne soit pas assez hygiénique ? Peut-être

¹⁰⁰ Voir : *Cahier des missions et des charges des Centres Dramatiques Nationaux*, le 31 août 2010, http://www.culture.gouv.fr/champagne-ardenne/pdf/cahier_charges_CDN.pdf (dernière consultation : 30.11.2014).

¹⁰¹ *Kabaret warszawski* d'après *I'm a Camera* de John van Druten et *Shortbus* de John Cameron Mitchell, mise en scène : Krzysztof Warlikowski, création : Teatr Nowy, Varsovie, le 3 juillet 2013, au Grand Théâtre de Luxembourg (co-producteur du spectacle), du 6 au 7 mars 2014.

¹⁰² Film réalisé en 2006 par John Cameron Mitchell.

¹⁰³ Voir : Didier Francfort (sous la dir. de), *Culture de la provocation. Réflexions pluridisciplinaires*, Presses Universitaires Nancy, Nancy, 2007.

qu'ils ne fument pas, tout simplement, car pour ces employés de banques et d'institutions, l'addiction à la cigarette est perçue comme un handicap et est de moins en moins tolérée. Quelles que soient leurs raisons, aucuns spectateurs n'acceptent l'invitation à fumer, alors qu'à Chaillot les roulées d'eucalyptus circulent.

D'autres questions seront posées en amont de l'étude du contenu (critique de portée). Que nous dit « l'affaire Peter Handke » concernant le destinataire du *Requiem pour Srebrenica* ? Quel est ce public de gauche rassemblé dans la salle lors de la représentation de *Daewoo* ? Quelles sont les angoisses du public de *England People Very Nice* et de *Tue-les tous*¹⁰⁴ de Przemysław Wojcieszek et de *Pit-bull*¹⁰⁵ de Lionel Spycher ? Les réponses nous renseigneront sur le destinataire de la production théâtrale pris dans les circonstances sociales, culturelles, politiques, économiques et idéologiques de la période étudiée.

Dans le cas de *Transfer !*, la critique de la portée du spectacle interrogera jusqu'aux connaissances des spectateurs sur les déplacements des populations polonaises et allemandes après la conférence de Yalta. Elles ne seront *a priori* pas les mêmes au Théâtre Contemporain de Wrocław en 2006 et à la Maison des Arts de Créteil en 2009. Ceci explique les transformations introduites dans le texte de scène¹⁰⁶.

L'analyse critique externe, de la provenance et de la portée, participeront à l'évaluation du degré de représentativité des sources étudiées et à leur localisation dans un large corpus d'œuvres (*cf.* annexe), sélectionnées en fonction du questionnement de cette recherche.

¹⁰⁴ Przemysław Wojcieszek, « Zabij ich wszystkich », Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Pokolenie Porno* [Génération Porno], Wydawnictwo Zielona Sowa, Cracovie, 2003 pp. 459-488. Cette pièce a été réalisée par l'auteur lui-même pour Canal+Polska, sortie : le 7 décembre 1999. La mise en voix au Festival Malta, Théâtre Polski, Poznań, juillet 2000.

¹⁰⁵ *Pit-Bull* de Lionel Spycher, mise en scène : Joël Jouanneau, création : Théâtre Gérard Philipe, Paris, le 1^{er} décembre 1998.

¹⁰⁶ *Cf.* : archives personnelles, correspondance électronique avec Olga Nowakowska, le 10 décembre 2010.

De même, les données récoltées lors des entretiens semi-directifs effectués seront passées au crible. Le matériel des interviews sera confronté à la question de la position sociale du témoin. L'analyse tiendra compte de son expérience personnelle (de sa pensée, sa formation ou sa situation professionnelle). La perception du fonctionnement et de l'efficacité des réseaux de théâtre peut différer. L'exemple de Charles Tordjman – qui tout en faisant partie du programme Théâtres de l'Est et de l'Ouest-Rencontres Européennes du Millénaire (THEOREM) n'y trouve pas de d'aide financière pour le festival Passages est à ce titre significatif. Pourtant THEOREM est orienté géographiquement sur les spectacles venant d'Europe centrale et orientale, tout comme le festival. La perception de Ch. Tordjman sera donc éloignée de celle d'un homme de théâtre, Michel Didym, qui organise depuis 1994 un festival européen autour des écritures contemporaines théâtrales à Pont-à-Mousson devant des salles combles. Également, ce réseau sera perçu autrement par l'imprésario Janusz Jarecki, témoignant¹⁰⁷ de la programmation particulière du Théâtre national de Cracovie (Théâtre *Stary*) et de Przemysław Nowakowski¹⁰⁸, après s'être éloigné pour des raisons personnelles du Laboratoire du drame, dirigé par Tadeusz Słobodzianek. L'expérience de ces réseaux nous mettra sur des pistes encore différentes suite à l'interview d'Agnieszka Zgieb¹⁰⁹. Agent de transferts culturels¹¹⁰, elle a réalisé des traductions au sein de la Maison Antoine

¹⁰⁷ Cf. : archives personnelles, correspondance électronique avec Janusz Jarecki, le 11 août 2014.

¹⁰⁸ Cf. : archives personnelles, interview de Przemysław Nowakowski au festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 23 et le 24 août 2014.

¹⁰⁹ Cf. : archives personnelles : entretien téléphonique 20 juillet 2014 et entretiens menés avec Agnieszka Zgieb lors de la Mousson d'été 2014, le 23 et 24 août 2014 à la MEEC.

¹¹⁰ Notion utilisée par Diana Cooper-Richet, (« Introduction », Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Ahmed Silem (sous la dir. de), *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX^e et XX^e siècles)*, Presses de l'enssib, Villeurbanne, 2005, p. 13.) pour désigner le passer. « Le passeur, "homme double", est celui qui se trouve au contact de deux cultures émanant soit de strates sociales différentes, soit d'autres aires géographiques. Cette appellation est utilisée par l'historien Christophe Charle à propos du rôle "de miroir sans tain" joué par les censeurs les directeurs de théâtres, les critiques, les animateurs de revues, les éditeurs, les faiseurs d'opinion en général, entre producteur de culture et public. C'est par leur

Vitez. En poste au Théâtre de l'Odéon et au Théâtre de la Ville à Paris, elle poursuit son implication et son observation de la popularisation notamment autour des spectacles de Krystian Lupa en France. C'est seulement en comparant ces sources variées avec des sources d'autres types (les bilans annuels des associations, etc., sources diverses présentées plus loin) que la reconstitution de la dynamique dans la coopération théâtrale internationale est possible. La rencontre avec les témoins nous a offert une opportunité indéniable en termes de la diversification des sources. Une prise de distance par rapport aux matériaux récoltés a été ensuite nécessaire pour faire une œuvre d'historien.

L'analyse externe met en œuvre le traitement traditionnel culturaliste des sources par l'étude de la production et de la diffusion¹¹¹. Suite à cela, les deuxième et troisième parties de la thèse ne seront pas consacrées à la réception mais principalement aux processus historiques dont témoignent les documents sélectionnés. L'objectif de l'analyse du contenu des sources sélectionnées est ainsi de contribuer à la construction d'une histoire culturelle européenne, par une meilleure compréhension des sociétés française, polonaise et britannique contemporaines et de leur évolution dans la durée. La référence au contexte de la création d'une œuvre amène à repousser, autant que possible, la sélection d'objets selon des critères esthétiques. Cette démarche s'inscrit dans une logique d'histoire culturelle et non d'histoire de la culture.

La critique du contenu tiendra compte de la difficulté à saisir le rapport entre production artistique et histoire. « Le théâtre montre des actions humaines inventées ou faisant référence à des faits historiques. La dramaturgie aborde l'histoire dès que la pièce reconstitue un épisode passé qui s'est vraiment

intermédiaire que passe, avec plus ou moins d'efficacité, "la nouveauté culturelle". » (Cité d'après, *ibid.*, pp. 13-14.)

¹¹¹ Nous nous rapporterons notamment aux chapitres suivants : *La dévolution du pouvoir au Royaume-Uni et son impact sur les politiques culturelles théâtrales de la période néo-travailleuse* et *L'intensification du fonctionnement de réseaux multiculturels d'échanges dans le théâtre européen au tournant du XX^e et XXI^e siècle. Les conséquences institutionnelles, politiques, économiques et esthétiques des pratiques théâtrales connectées.*

déroulé (...). Toute œuvre dramatique qu'elle s'intitule ou non pièce historique, fait intervenir une temporalité et représente à ce titre un moment historique de l'évolution sociale : le rapport du théâtre à l'histoire est, en ce sens, un élément constant et constitutif de toute dramaturgie. »¹¹² Ainsi, cette recherche ne conduira pas à considérer qu'il y a, d'une part, une réalité historique politique, sociale, économique et d'autre part une représentation plus ou moins déformante, telle la *camera obscura* de l'idéologie. Il ne s'agira pas simplement de savoir si l'objet conserve ou non une référence à une réalité qui lui est extérieure, s'il est une représentation plus ou moins fidèle de l'histoire. Ce qui est décisif cependant, c'est de contribuer à l'étude des auto-représentations des trois sociétés concernées et de la construction sociale des réalités (artefacts).

La méthode d'analyse se souciera du caractère particulier de la lecture du théâtre qui comprend un texte linguistique mais examine aussi les langages non verbaux : du dispositif scénique, du jeu d'acteur, de la scénographie, des costumes, du jeu des lumières, du rapport scène-salle, de la manière de s'adresser au public, de la musique de scène et du rythme. Ces langages passent par l'intermédiaire d'une signification. Ils sont tout autant codifiés et conventionnels que le texte, fruits d'une certaine époque. Pour les déchiffrer, nous solliciterons d'autres disciplines scientifiques, telles que les études théâtrales, l'anthropologie, la philosophie et la sociologie.

Le traitement de sources en histoire du temps présent

Selon les auteurs de *Questions à l'histoire des temps présents*, l'histoire proche (immédiate) porte sur les trente dernières années et l'histoire du temps présent sur les cinquante à soixante dernières années¹¹³. La présente étude s'inscrit dans cette première catégorie. Une des spécificités de cette thèse réside

¹¹² Patrice Pavis, « Histoire », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2013, p. 160.

¹¹³ Agnès Chauveau, Philippe Tétart dans : *Questions à l'histoire des temps présents*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1999, p. 31.

ainsi dans le fait d'avoir pour archives premières, les objets mêmes de l'étude. Cependant, le corpus ne se cantonne pas aux œuvres théâtrales analysées couvrant le tournant du XXI^e siècle, mais relève d'un croisement de plusieurs types de matériaux (*cf. La présentation des sources*).

Le bienfondé de la démarche scientifique de l'étude de l'histoire proche n'est plus à démontrer. « C'est en 1962, quand Jean Lacouture lança aux Éditions du Seuil sa collection "L'Histoire immédiate" que le pas fut franchi »¹¹⁴ « Pour les historiens, il s'agit surtout (...) de la levée d'un présupposé méthodologique majeur ; l'histoire n'est plus seulement l'étude du passé, elle peut aussi être, avec un moindre recul et des méthodes particulières, celle du présent. »¹¹⁵ Globalement, comme démontré plus haut, « l'originalité de notre domaine n'est pas d'ordre méthodologique, c'est-à-dire une approche particulière des sources. Au contraire même, c'est la quantité des sources écrites conventionnelles (archives, presse, récits) disponibles qui constitue notre principal défi d'ordre méthodologique. Dans l'utilisation et la nature des sources consultées, la pratique de l'histoire du temps présent est plutôt plus conventionnelle que celle de périodes antérieures, où le manque de sources pousse vers l'inventivité et l'innovation méthodologique. »¹¹⁶ Si l'histoire du temps présent pratiquée sur ces pages, et comme le souligne Pieter Lagrou, se tourne vers les méthodes innovantes (interdisciplinarité, histoire de la mémoire, des pratiques et des représentations), elle exprime en même temps « une réelle volonté positiviste, de critique des sources et d'un souci permanent du *Wie es*

¹¹⁴ Jean-Pierre Rioux, « Entre histoire et journalisme », Agnès Chauveau, Philippe Tétart (sous la dir. de), *Questions à l'histoire des temps présents*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1999, p. 128.

¹¹⁵ Agnès Chauveau, Philippe Tétart, *Questions à l'histoire des temps présents*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1999, p. 18.

¹¹⁶ Pieter Lagrou, « De l'actualité du temps présent », *Bulletin n°75 de l'IHTP, Dossier : L'histoire du temps présent, hier et aujourd'hui*, <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Farticle470&lang=fr.html>, juillet 2000 (dernière consultation : 09.03.2013).

eigentlich gewesen »¹¹⁷. Elle expose les événements contemporains avec « le souci constant de ne blesser aucune conviction »¹¹⁸ demeurant, c'est vrai, « une matière à réflexion, comme toutes les histoires. »¹¹⁹ En revanche, l'histoire immédiate se distingue de celles des périodes antérieures par les modalités de la collecte des sources. Les sources ne proviennent pas uniquement de dépôts d'archives ou de presse, ni même d'entretiens faits *a posteriori* mais également de la captation d'une partie des informations qui circulent. Ce sont des données sur la vie théâtrale en France, en Grande Bretagne et en Pologne de 1997 à 2010, classées en tenant compte des critères que nous avons retenus pour définir ce qui relève du théâtre du réel. Nous avons distingué, nous y reviendrons, six postures du théâtre face au réel, ce classement a permis de retenir, selon leur pertinence par rapport au sujet, des informations non exhaustives. La façon de capter des sources dans le flux quotidien d'information n'a négligé aucun canal d'information qu'il s'agisse d'outils automatiques (flux RSS, lettres d'information) ou de façon plus « artisanale » de capter les informations (entretiens, réseautage¹²⁰).

¹¹⁷ Pieter Lagrou, *op.cit.*

¹¹⁸ Préface de Pierre Miquel à *l'Histoire de France contemporaine de 1971-1913*, Larousse, Paris, 1985.

¹¹⁹ Agnès Chauveau, Philippe Tétart, *Questions à l'histoire des temps présents*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1999, p. 28.

¹²⁰ Remarquons par ailleurs que dans le travail de réseautage « l'histoire du temps présent est aux sciences historiques ce que la *participating observation* est à l'anthropologie. » (Pieter Lagrou, « De l'actualité du temps présent », *ibid.*)

La présentation des sources primaires

Problématique et choix des sources

La programmation globale des théâtres français, polonais et britanniques des années 1997-2010 est la source principale des matériaux permettant d'établir un panorama du théâtre contemporain et d'y situer le corpus sélectionné. Les critères selon lesquels nous avons procédé pour y sélectionner les sources sont tout d'abord temporels et géographiques. Le facteur qui a joué un rôle prédominant, s'est avéré être ensuite le degré d'intégration des auteurs dans les circuits d'institutions théâtrales ou leur présence dans les grands festivals. Enfin, le dernier critère a été la présence simultanée, dans chaque spectacle, d'un lien à l'actualité ou à l'histoire contemporaine, d'un matériel préexistant ainsi que d'un élément de la culture de masse ou d'un élément dont l'origine est un mass média. La répartition spatiale du sujet est induite par les sources provenant des trois pays mentionnés. La proximité temporelle de l'objet d'étude donne accès directement aux sources par le biais des spectacles auxquels nous avons pu assister. Des archives et des bibliothèques spécialisées fournissent les matériaux pour découvrir d'autres mises en scènes.

Le projet consiste en un questionnement de l'ensemble de la création théâtrale en France, en Grande-Bretagne et en Pologne dans la première décennie du XXI^e siècle. La référence au contexte de la création d'une œuvre amène à repousser, autant que faire se peut, la sélection d'objets selon des critères esthétiques, inscrivant la démarche dans une logique d'histoire culturelle et non d'histoire de la culture¹²¹. La quête des sources a fait naître une véritable passion pour le réalisme dans ses formes multiples coexistant dans le théâtre

¹²¹ Il s'agit de mener cette même démarche portant sur l'histoire par le théâtre que celle de l'histoire par la musique pratiquée par Didier Francfort dans *Le Chant des Nations. Musiques et Cultures en Europe (1870-1914)*, Hachette, Paris, 2004.

d'aujourd'hui, cette recherche provoque aussi des difficultés engendrées par un corpus hétérogène. La volonté de tout savoir sur tout pourrait amener, tel Bouvard et Pécuchet, les héros du roman de Gustave Flaubert, à ne rien comprendre. Pour assurer la pertinence du corpus des sources, pour dégager les spécificités du théâtre du réel, et aussi constater l'ampleur de sa présence dans la création récente dans le théâtre en France, en Grande-Bretagne et en Pologne et donc la pertinence de l'approche, nous avons choisi de souligner tous ces aspects, en élaborant une typologie des spectacles en six postures face au réel. Cette classification permet de comprendre les phénomènes à l'origine du théâtre du réel¹²².

Les fonds d'archives et les bibliothèques spécialisées

« Le moment est venu de ne plus considérer les paroles et les réponses des autres comme une simple source d'informations mais comme une participation à l'élaboration de la connaissance commune »¹²³ À cet égard, les temps forts de la recherche sur le théâtre sont marqués par des moments où interviennent et témoignent les professionnels de la culture. Une source pour établir le panorama du théâtre d'aujourd'hui a été, ainsi, une journée d'études sur « Les transferts d'idées et de styles dans les théâtres français, polonais et russe de la première décennie du XXI^e siècle »¹²⁴. Cette journée d'études a combiné la pratique culturelle avec la réflexion sur la pratique culturelle. Son programme comprenait

¹²² Cf. l'Introduction à cette thèse et l'annexe *Du langage de la vérité à la langue de la réalité. Le Festival mondial de théâtre de Nancy et deux troupes des États-Unis : Bread and Puppet Theatre et le Teatro Campesino*.

¹²³ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 1994, p. 78.

¹²⁴ Journée d'études sur « Les transferts d'idées et de styles dans les théâtres français, polonais et russe de la première décennie du XXI^e siècle » a été organisée à l'Université Nancy 2 (actuelle Université de Lorraine) et au Grand salon de l'Hôtel de Ville, le 18 avril 2011.

notamment la communication de Maciej Nowak¹²⁵ dans laquelle il a esquissé le nouveau paysage du théâtre polonais après la transformation démocratique, en rappelant les événements qui ont accompagné la renaissance du « nouveau théâtre » le 18 janvier 1997 et en situant sur la carte les scènes théâtrales et les festivals les plus significatifs du théâtre polonais d'aujourd'hui. Maciej Nowak a également témoigné de ses rencontres avec les metteurs en scène, auxquels il a ouvert, au moment de sa direction, la scène du Théâtre Littoral (*Wybrzeże*) de Gdańsk, et qui continuent de façonner le paysage actuel du théâtre polonais. Jugé par les observateurs de la vie culturelle en Pologne comme la figure la plus influente du théâtre de ce début du XXI^e siècle, il a aussi présenté le rôle que joue l'Institut théâtral de Varsovie¹²⁶ dans l'accès à la documentation, la promotion et l'animation de la vie théâtrale polonaise.

En effet, l'Institut théâtral est le principal centre d'archives consacré au théâtre polonais, avec une richesse particulière : son fonds audiovisuel. Sa bibliothèque propose vingt-six mille livres relatifs au théâtre, en polonais et en langues étrangères. Les archives répertorient coupures de presse, critiques, photographies, affiches et programmes. Les archives audiovisuelles regroupent

¹²⁵ Directeur de l'Institut théâtral de Zbigniew Raszewski à Varsovie de 2003 à 2013, théâtrologue et critique théâtral, publiciste, il est un des personnages les plus influents et les plus connus de la vie culturelle polonaise d'aujourd'hui. Depuis 1983, il publie dans la revue *Teatr*. Puis, dans les années 1988 et 1989, il est membre du comité de rédaction des *Mémoires du Théâtre* (*Pamiętnik Teatralny*). Fondateur en 1990 et rédacteur en chef jusqu'en 1992 du *Courrier Théâtral* (*Goniec Teatralny*), puis, de 1994 à 2005, il devient rédacteur en chef du *Mouvement Théâtral* (*Ruch Teatralny*) et en même temps (de 1997 à 2000), il dirige le service culture du *Journal Électoral* (*Gazeta Wyborcza*). Sa direction de 2000 à 2006 du Théâtre Littoral (*Wybrzeże*) de Gdańsk ouvre la scène aux débuts de la nouvelle génération de metteurs en scène, qui constituent l'élément principal du paysage théâtral actuel. Parmi les artistes découverts par Maciej Nowak, il y a : Grażyna Kania, Agnieszka Olsten, Monika Pęcikiewicz, Paweł Demirski, Jan Klata, Wojciech Klemm, Grzegorz Wiśniewski et Michał Zadara.

¹²⁶ L'équipe de l'Institut Théâtral organise le festival les Rencontres Théâtrales de Varsovie (*Warszawskie Spotkania Teatralne*), offrant de nombreuses conférences, des ateliers d'écriture pour le théâtre, des concours et des programmes de recherche et d'éducation. D'autres manifestations ont également été organisées par l'Institut, comme par exemple le festival réunissant les mises en scène de Jan Klata (*Klata Fest*, 2005). À l'Institut Théâtral se trouve une librairie spécialisée en art de la scène et une galerie organisant les expositions temporaires sur la thématique théâtrale.

plus de mille enregistrements de spectacles, de répétitions et de films documentaires sur la thématique théâtrale. Organisateur de manifestations scientifiques et culturelles, l'Institut stimule le débat sur le théâtre contemporain, diffuse et valorise la recherche qui lui est consacrée.

Une documentation tendant à l'exhaustivité et consacrée à la fois à l'actualité et à l'histoire du théâtre polonais est mise en ligne par l'équipe de l'Institut sur le portail *e-teatr.pl*. Quotidiennement mise à jour, cette base de données, en plus de recueillir une revue de presse des critiques publiées, permet aux spectateurs d'exprimer leur point de vue sur les créations récentes. Les reportages télévisés, les interviews avec des artistes et les extraits de représentations théâtrales publiés sur le portail *www.e-teatr.tv* sont également une source indispensable à l'étude du théâtre contemporain polonais.

Pour l'étude du théâtre de Grande-Bretagne, ce sont Les Archives du Théâtre National de Londres et *Victoria & Albert Theatre & Performance Museum Archive* qui offrent le plus grand nombre de sources. Un fonds audio et audiovisuel ainsi que des publications théoriques dédiées aux arts vivants sont également consultables à la Bibliothèque Nationale du Royaume Uni¹²⁷.

¹²⁷ Les archives sonores de la Bibliothèque Nationale de Grande-Bretagne (*The British Library*) donnent, entre autres, accès aux enregistrements des résultats du projet *Performing the Real* au *Chalsea Theatre* (2009) réunissant les spectacles et les conférences de metteurs en scène sur le thème du comment le réel est porté par le théâtre.

Le catalogue numérisé du fond audiovisuel relatif au théâtre expérimental et aux arts vivants est consultable en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/sound/drama/dramaex/dramavideo.pdf>

(dernière consultation : 03.01.2015).

Les Archives du Théâtre national de Londres ont été fondées en 1993. Elles conservent les documents antérieurs à sa création. Ce sont des documents administratifs et techniques, relatifs à l'activité du Royal National Theatre fondé en 1963.



The Old Vic, c'est ici que s'est installée de 1963 à 1976 la compagnie de *Royal National Theatre* en attente de ses nouveaux locaux dessinés par l'architecte Sir Denys Lasdun.

La collection comprend également des documents de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle témoignant d'une volonté de création d'un théâtre national de Grande-Bretagne ainsi que le fonds Sir Edwin Lutyens consacré à l'architecture du siège du Théâtre National situé depuis 1976 au *South Bank*.

Pour préserver les informations concernant la production, en amont et en aval d'un spectacle, les Archives gardent la correspondance avec la Société d'Auteurs (*Society of Authors*), les textes de pièces annotés par les metteurs en scène (détails des entrées et des sorties des acteurs en scène, les postures du corps et autres détails du jeu), certaines esquisses de costumes (et parfois même les tailles des acteurs qui les portaient¹²⁸), les notes et les photos témoignant de changements, d'évolutions ou d'accidents survenant pendant les répétitions ou

¹²⁸ Les chercheurs ne sont pas autorisés à accéder à toutes les informations confidentielles soigneusement écartées par l'archiviste, Gavin Clarke, avant la transmission du dossier au demandeur.

les représentations¹²⁹, les projets de décors et de lumières, les informations sur les effets sonores ou sur la durée du spectacle. En aval des productions, les archives regroupent les programmes, les affiches¹³⁰, les photographies de productions jusqu'à fin 2001, les enregistrements sonores et audiovisuels des mises en scènes et des rencontres avec les équipes artistiques, les coupures de presse et aussi les « bibles »¹³¹ de plus de cinq cent trente productions du Théâtre national comprenant les plans de la salle, les schémas des dispositifs scéniques, les fiches techniques, les comptes rendus de réunions avec les équipes créatrices. Depuis 1995, tous les spectacles produits par le Théâtre national sont enregistrés à l'aide d'une caméra fixe et les films sont entreposés aux Archives. Les régisseurs son et lumières transmettent régulièrement leurs fichiers aux Archives en enrichissant ainsi les collections musicales, de sons et de lumière. Le *National Theatre Archives* conserve aussi les comptes rendus annuels de l'activité du Théâtre national de Londres (*Royal National Theatre of Great Britain*), les dossiers pédagogiques à destination du public scolaire et parfois les fiches de paies des acteurs. Depuis quelques années, tous les départements du Théâtre national (direction, relations avec le public, communication, production, comptabilité, billetterie, régie lumière, régie son) doivent procéder selon un protocole spécial de gestion des ressources en sauvegardant ou détruisant des documents avant leur transmission aux Archives, qui se confrontent actuellement aux problèmes du manque d'espace.

Si le théâtre est un art éphémère, les archives du théâtre permettent d'imaginer la production et d'avoir un accès – grâce aux sources manuscrites, imprimées, iconographiques et audiovisuelles mises à la disposition du chercheur – aux méthodes de travail des équipes artistiques. Ce sont les

¹²⁹ Les photographies de répétitions au Théâtre national ont été publiées par Lyn Haill dans *In Rehearsal at the National: Rehearsal Photographs 1976-2001*, Oberon Books, Londres, 2001.

¹³⁰ La collection des affiches du Théâtre national de Londres est consultable en ligne à l'adresse suivante : <http://posters.nationaltheatre.org.uk/> (dernière consultation : 07.01.2015).

¹³¹ Les « bibles » sont établies afin de rendre possible une éventuelle reprise du spectacle et contiennent ainsi toutes les indications pouvant s'avérer utiles à une telle entreprise.

Archives théâtrales du *Victoria & Albert Museum* qui révèlent aux chercheurs les détails émouvants de la production du spectacle légendaire d'*Anéantis* (*Blasted*) de Sarah Kane mis en scène par James MacDonald, présenté pour la première fois le 12 janvier 1995 au *Royal Court Theatre* de Londres. La représentation a provoqué à l'époque une tempête médiatique, faisant la une des journaux et heurtant le public par les scènes de violence de guerre, de viol et de torture. À l'époque, le texte de la dramaturge, Sarah Kane, considérée désormais comme une des plus grandes du théâtre britannique, a été violemment attaqué par les critiques, qui y ont vu une volonté immature à provoquer et à choquer le public. Aux Archives du *V & A Museum* le contenu de la « bible » de ce spectacle est consultable, il présente l'emploi du temps quotidien de la production, le texte de la pièce richement annoté, les fichiers du directeur technique et du régisseur général précisant les moments d'explosions dans les coulisses, de déplacements des décors, les accessoires à mettre à la disposition des acteurs, et toutes les évolutions de la machinerie de la scène. Les Archives donnent également accès aux fiches du régisseur des lumières, à la liste des décors, au plan du dispositif scénique, aux notes prises pendant les répétitions à destination des membres de l'équipe et à une photographie de la production.

Les premières collections du *V & A* en spectacle vivant proviennent, dans les années 1920, d'un don du fonds privé de Gabrielle Enthoven. Ce don comprenait les produits dérivés-souvenirs de spectacles, les livres et les photographies. Depuis, la collection ne cesse de grandir. Les *V & A Theatre and Performance Archives* regroupent un large champ de documents parmi lesquels mémoires, lettres, manuscrits, contrats, factures relatives à l'opéra, à la danse, au ballet, théâtre musical et de marionnettes, au cirque et aux arts vivants. Le fonds est aussi constitué d'une grande variété de documents tels des produits dérivés, des plans architecturaux, des costumes et accessoires, des registres comptables des théâtres, des marionnettes, des partitions de musique de scène et même des billets, le tout couvrant la période du XVI^e siècle à nos jours. La

mission de *V & A* étant de préserver à la fois l'histoire des arts vivants et d'informer sur les pratiques les plus récentes en Grande-Bretagne. Certaines des maquettes de scénographie, de machinerie et d'équipement de la scène, des costumes, des affiches, des masques, des tableaux et des photographies de ces fonds sont actuellement exposées à *Victoria and Albert Museum*. D'autres documents peuvent être consultés à la salle de lecture au *Blythe House* dans le quartier de Kensington Olympia où sont également accessibles aux lecteurs les collections des Archives Nationales d'Audiovisuel des Arts Performatifs (*the National Video Archive of Performance*).

L'adhésion à l'Association Galloise pour la Dramaturgie (*The Drama Association of Wales*) à Cardiff permet l'exploration de la plus grande bibliothèque consacrée à l'écriture pour le théâtre en Europe. Son catalogue contient plus de trois cent mille ouvrages de la dramaturgie, des biographies, des ouvrages critiques, des analyses techniques d'art de la scène (le jeu d'acteur, la musique au théâtre, la scénographie, etc.) ainsi que toute la collection de l'ancienne *British Theatre Association*. Cependant, pour le visionnage des enregistrements de spectacles, ce sont les bibliothèques de l'Université de Glamorgan (et plus précisément celles de l'École des industries de la création et de la culture et de la Faculté des sciences humaines et sociales) qui s'avèrent encore plus pertinentes.

La principale source des fichiers sonores en ligne consacrée au théâtre britannique est le site *TheatreVOICE*. Ces archives en ligne réunissent les propos de l'ensemble de la communauté des journalistes à travers le Royaume-Uni et de l'ensemble des praticiens du théâtre et des représentants de l'industrie théâtrale britannique. Le portail a été créé en 2003 en mémoire de Sarah Kane et pour voir s'il était possible de parler du théâtre d'une nouvelle manière : en permettant aux critiques de sortir des contraintes habituelles de la presse écrite et aux acteurs, scénaristes, dramaturges, metteurs en scène, scénographes, costumiers d'être également entendu. Le portail a été fondé par Dominic

Cavendish¹³² et est animé notamment par David Benedict¹³³, Rachel Halliburton¹³⁴ et Aleks Sierz¹³⁵. Le Musée du théâtre et le Département du théâtre et de la performance au *Victoria & Albert Museum*, ont fourni une assistance technique et un lieu pour les enregistrements de matériaux et assument les responsabilités de gestion du site depuis l'été 2005, afin de préserver ces archives de plus en plus amples de *TheatreVOICE*.¹³⁶

La question de la volonté politique en France d'éparpiller les sources théâtrales

Le département des Arts du spectacle de la BNF et les archives du Théâtre de l'Odéon de Paris fournissent les sources utilisées ici notamment pour illustrer la sous-partie intitulée « Les mots garantis par le réel ? De l'écart entre le réel et sa représentation dans le *Requiem pour Srebrenica* d'Olivier Py ». Quant au chapitre « Représenter l'histoire au festival d'Avignon de 1947 à 2010 : de la

¹³² Auteur dramatique et dramaturgiste, il est également critique théâtral. Rédacteur en chef adjoint de la rubrique théâtre de *Daily Telegraph*, il a aussi écrit des nombreuses critiques théâtrales pour *Independent*, *Time Out* et *Big Issue magazine*. Dominic Cavendish est également l'un des fondateurs de *Theatrevoice.com*. (Biographie rédigée d'après The Playwrights Database, <http://www.doollee.com/PlaywrightsC/cavendish-dominic.html> [dernière consultation : 09.12.2014]).

¹³³ Actuellement, correspondant et critique principal du théâtre à Londres pour *Variety*. En 1994, il rejoint l'équipe des journalistes de *The Independent* où il est chroniqueur du théâtre, de l'opéra, de la danse, du cinéma et de la télévision avant d'être nommé en 1998 le rédacteur de la rubrique théâtre. En 2002, il devient rédacteur du département des arts à *The Observer*.

¹³⁴ Actuellement, l'adjointe du rédacteur en chef du *Time Out*, elle a été journaliste indépendante à *New Statesman*, critique théâtral à *l'Evening Standard* et chroniqueur du théâtre alternatif (Fringe theatre) et de créations indépendantes à *The Independent*.

¹³⁵ Auteur de *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today* (Faber, 2001), coéditeur de *TheatreVOICE*, Aleks Sierz est journaliste et critique théâtral. Il a écrit *The Theatre of Martin Crimp* (Methuen, 2006) et *John Osborne's Look Back in Anger* (Continuum, 2008), a rédigé l'entrée « Sarah Kane » au *The New Dictionary of National Biography* (Oxford University Press, 2004), et de nombreux articles dans les revues spécialisées du théâtre telles que *New Theatre Quarterly* et *Contemporary Theatre Review*. Il publie au *The Sunday Times*, *The Daily Telegraph* et *The Independent*. Professeur invité à *Rose Bruford College*, il enseigne également l'histoire de la dramaturgie britannique de l'après-guerre à la filiale londonienne de l'Université de Boston.

¹³⁶ Cf. Archives audio : <http://www.theatrevoice.com/about-us/> (dernière consultation : 13.11.2014).

falsification à la recherche de l'authenticité », il s'appuie sur les archives du Festival d'Avignon déposées soit à l'Association Maison Jean Vilar soit à l'antenne de la Bibliothèque nationale de France (BNF) à Avignon.

En effet, la Maison Jean Vilar détient une partie importante des sources consacrées au festival d'Avignon depuis la première Semaine d'Art en 1947 jusqu'à aujourd'hui. La collection recueille notamment les archives personnelles de Jean Vilar¹³⁷, les maquettes de scénographies de ses spectacles, les costumes et mises en scène qu'il a créés à Avignon et au Théâtre National Populaire de Chaillot. Y sont également rassemblés les enregistrements audio et vidéos de très nombreuses représentations du Festival d'Avignon, les films documentaires qui y sont consacrés, les reportages du journal télévisé, les affiches, les dossiers de presse et également les photographies et les programmes de spectacles.

Une riche collection d'enregistrements de spectacles et de reportages sonores et vidéos du Festival est également accessible à l'Institut national d'audiovisuel (Ina) à Paris.

Des sources vivantes : les entretiens

D'autres sources ont participé à la rédaction de la sous-partie consacrée aux représentations de l'histoire au Festival d'Avignon comme l'interview public du 12 mars 2012 à l'Institut d'histoire culturelle européenne-Bronisław Geremek avec Jacques Téphany. La discussion avec le directeur de la Maison Jean Vilar a été orientée vers des sujets pertinents du point de vue de l'histoire culturelle, comme la réception des spectacles ou les sociabilités accompagnant le Festival d'Avignon. Elle a porté, tout d'abord, sur les publications dédiées à l'histoire du festival d'Avignon et notamment sur le livre écrit par Antoine de

¹³⁷ Voir sur Jean Vilar le chapitre *Les représentations de l'histoire européenne au Festival d'Avignon de 1947 à 2010 – étude de cas*.

Baecque¹³⁸ et Emmanuelle Loyer, professeur d'histoire contemporaine à Sciences Po de Paris, spécialiste de l'histoire culturelle des sociétés contemporaines. Jacques Téphany – directeur de la revue trimestrielle, *Les Cahiers de la Maison Jean Vilar*, paraissant depuis 1982 – a ensuite témoigné de ses rencontres avec le metteur en scène légendaire et de son expérience du Festival Off. Il a terminé par une analyse du répertoire avignonnais, des évolutions de ses publics et des sociabilités du Théâtre populaire national (T.N.P.)¹³⁹. La rencontre avec Jacques Téphany a permis de recueillir un témoignage de première main. Ce témoignage du Directeur délégué de l'association Jean Vilar contribue à enrichir la rédaction de la partie consacrée au Festival d'Avignon, un lieu privilégié pour observer l'évolution des représentations que se font de l'histoire les sociétés européennes.

¹³⁸ Professeur des Universités à l'Université de Paris Ouest, Nanterre. Auteur, entre autres, de *La traversée des Alpes: Essai d'histoire marchée* (Gallimard, Paris, 2014), de *Histoires d'amitiés* (Payot, Paris, 2014) et avec Lucien Attoun de *Pour un théâtre contemporain* (Actes Sud Éditions, Arles, 2014).

¹³⁹ Dans l'entrée « Théâtre national de Chaillot », Jean Chollet donne la définition suivante du T.N.P.: « Lorsque le 20 août 1951, sur proposition de Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles au secrétariat d'État aux Beaux-Arts, Jean Vilar est nommé à la direction du palais de Chaillot, celui-ci était occupé par l'O.N.U. Vilar inscrit son projet artistique dans une filiation avec la tentative de Firmin Gémier inaugurant en 1920, dans une salle du palais du Trocadéro, le premier Théâtre national populaire, qui ne vivra que peu de temps. De 1951 à 1963, le sigle du T.N.P. va être emblématique du renouveau du théâtre français. Dans cette salle immense (37 mètres du nez de scène au dernier spectateur), dont il avouait qu'elle provoquait chez lui "des symptômes de paralysie mentale", Vilar trouvera, en jouant sur la rigueur et le dépouillement de la représentation, les moyens de conquérir un nouveau public. Il va s'assigner trois obligations majeures : "un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui ne falsifie pas les œuvres". Pour lui, esthétique et éthique vont de pair. Il privilégie l'acteur-interprète et la langue du poète face à l'artifice et à l'illusion, pour "éveiller, par le moyen des grandes œuvres théâtrales, la compréhension des êtres et des choses de ce monde". Durant cette période plus de cinq millions de spectateurs ont assisté aux 3 382 représentations du T.N.P. Le 31 août 1963, le mandat de Vilar prend fin. Georges Wilson lui succède dans un esprit de continuité. Il ouvre davantage le T.N.P. aux auteurs contemporains, et fait aménager à cet effet la salle Gémier (400 places). Après avoir connu des fortunes diverses, et devant les revers de sa politique, il quitte en 1972 le T.N.P. qui, l'année suivante, sera transféré au Centre dramatique national de Villeurbanne, sous la direction de Roger Planchon et Patrice Chéreau. » (Jean Chollet, « Théâtre national de Chaillot », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/theatre-national-de-chaillot/> (dernière consultation : 29.11.2014).

Pour clarifier le contexte conduisant à la « mise à jour » et aux transformations du réalisme théâtral au tournant du XXI^e siècle, nous nous sommes intéressés plus particulièrement au Festival mondial de théâtre de Nancy¹⁴⁰. Ce travail participant à l'analyse diachronique des réalismes à travers l'histoire des avant-gardes théâtrales du XX^e siècle, s'appuie sur la consultation des fonds de Mlle Christiane Michel des Archives départementales de Meurthe-et-Moselle et sur deux interviews accordées par Roland Grünberg¹⁴¹.

Trois autres entretiens font partie des sources premières. Ils ont été enregistrés dans le cadre d'un cycle d'émissions durant l'année 2010. « Allers-Retours » émis à la Radio RCN de Nancy, émissions ayant pour objectif la valorisation de la recherche en histoire culturelle ont diffusé plusieurs entretiens avec des praticiens du théâtre dans le cadre de nos chroniques sur le théâtre du réel. Sur la manière de voir le réel au théâtre et sur la construction d'un sentiment d'accès plus direct au réel grâce à l'art de la scène, Michel Didym¹⁴² a été interviewé sur les ondes ainsi que David Lescot¹⁴³ et Gilles Losseroy¹⁴⁴. Par

¹⁴⁰ Cf. annexe « Du langage de la vérité à la langue de la réalité. Le Festival mondial de théâtre de Nancy et deux troupes des États-Unis : Bread and Puppet Theatre et le Teatro Campesino ».

¹⁴¹ Né en 1933, artiste graveur lorrain, illustrateur et scénographe, Rolland Grünberg est l'auteur avec Monique Demerson de *Nancy sur scènes : au carrefour des théâtres du monde*, livre publié à Nancy en 1984 où il recueille des textes et des documents sur le Festival mondial du théâtre de Nancy.

Il fait partie de l'équipe d'organisation du Festival dès 1963. Il dirige la *Revue du Théâtre Universitaire*, qui reste une source précieuse sur l'histoire du Festival créé par Jack Lang. Il est l'auteur de nombreuses affiches et couvertures de programmes et invite à Nancy Jerzy Grotowski.

¹⁴² Comédien et metteur en scène de théâtre, Michel Didym est le créateur de la Mousson d'été et le fondateur en 2001 de la M.E.E.C. (La Maison Européenne des Écritures Contemporaines). Depuis 2010, il dirige le CDN (Centre Dramatique National) de Lorraine-Théâtre de la Manufacture à Nancy.

¹⁴³ David Lescot est dramaturge, musicien, metteur en scène et théoricien du théâtre. Après la soutenance de sa thèse sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, il enseigne en qualité de maître de conférences en arts du spectacle à l'Université Paris-X-Nanterre. David Lescot a écrit notamment *Un homme en faillite* (Théâtre Actes Sud, 2007), *L'Européenne* (Théâtre Actes Sud, 2007), *Nos occupations* suivi de *La Commission centrale de l'enfance* (Théâtre Actes Sud, 2008) et *Le Système de Ponzi* (2012, Théâtre Actes Sud).

ailleurs, l'interview d'« Allers-Retours » avec le professeur Michał Masłowski¹⁴⁵ consacrée à *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski...*¹⁴⁶ a été une source d'informations dans le traitement diachronique des sources du théâtre polonais.

Le fonds Tordjman¹⁴⁷ des Archives départementales de Meurthe-et-Moselle donne accès aux documents qui servent à l'étude sur le spectacle *Daewoo* représentant le cœur de conflits sociaux actuels ayant trait au travail et à la répartition des produits du travail. Les documents les plus pertinents pour une approche scientifique en histoire culturelle sont, dans ce fonds, les renseignements relatifs à la réception du spectacle par les groupes scolaires (la correspondance avec les élèves de 1^{ère} ES1 du Lycée FR de Chateaubriand à Combours) et aussi la correspondance électronique entre Charles Tordjman et François Bon¹⁴⁸, les projets du dispositif scénique, les informations sur la création du spectacle au festival d'Avignon le 18 juillet 2004, sa tournée et les manifestations qui l'accompagnent (expositions, conférences, rencontres avec les ouvrières licenciées). A été également classée dans ce fonds d'archives la

¹⁴⁴ Fondateur en 1991 de la compagnie La Mazurka du Sang Noir avec laquelle il a mis en scène, entre autres, des textes d'auteurs contemporains. Ainsi, en 2001, il a présenté *La Mangeuse de crottes* de Jean-Gabriel Nordmann (2002, L'Avant-Scène théâtre), en 2003 *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi (1998, Christian Bourgois), en 2009 *Les Détours Cioran* de Matéi Visniec (2007, Éditions Lansman) et en 2011 *La Croisade des cochons* de Pierre Cleitman (2010, texte non publié). Maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Lorraine.

¹⁴⁵ Michel Masłowski est professeur de littérature polonaise à l'Université de Paris IV-Sorbonne. Éminent spécialiste du théâtre romantique, il a traduit du polonais, entre autres, *les Aïeux (Dziady)* d'Adam Mickiewicz et *Kordian* de Juliusz Słowacki.

¹⁴⁶ Agnieszka Grudzińska, Michel Masłowski (sous la dir. de), *L'Âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski*, Éditions de l'Amandier, Paris, 2009.

¹⁴⁷ Charles Tordjman est directeur du festival Passages et ancien directeur du CDN Nancy-Lorraine Théâtre de la Manufacture.

¹⁴⁸ Écrivain né en 1953, auteur notamment de *Daewoo* (2004), roman et pièce de théâtre « qui emprunte au journalisme de reportage ses méthodes d'enquête pour dire comment les délocalisations industrielles saccagent la vie des travailleurs » (notice rédigée d'après : Michel P. Schmitt, « Bon François (1953-) », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/francois-bon/> (dernière consultation : 09.12.2014).

correspondance qui a suivi l'obtention par C. Tordjman du prix Molière du meilleur spectacle du théâtre public en région. Les mots de félicitations ont alors été adressés aux créateurs du spectacle par de très nombreux hommes politiques, syndicalistes, dirigeants d'institutions, collègues, spectateurs et amis. Dans le portefeuille 135J64 sont également archivés une revue de presse dédiée au spectacle et les détails de la production. Source d'information non seulement sur les conditions financières pour une représentation hors du CDN de Nancy-Lorraine dont la capacité d'accueil (cent quatre-vingt-seize spectateurs) mais même sur le poids du plafond faisant partie de la scénographie (une tonne), le temps du montage et du démontage du plateau et tout autre élément de la fiche technique.

Afin de diversifier les sources sur le spectacle *Daewoo*, ont été aussi interviewés plusieurs collaborateurs de cette création, tels que François Bon (l'auteur du texte), Aurélie Pertusot (ouvreuse au Théâtre de la Manufacture en 2004, à l'époque de la représentation de la pièce en question), Samira Sédira (actrice) et Cidalia da Costa (costumière).

D'autres interviews ont été menées notamment pour affiner l'étude du réseau théâtral international et les transferts d'idées et de styles au sein de la création pour le théâtre d'aujourd'hui. À ce titre, ont été utilisés dans ce travail les témoignages d'Agnieszka Zgieb¹⁴⁹, Jerzy Jarecki¹⁵⁰, Przemysław

¹⁴⁹ « Agnieszka Zbieb est née à Wrocław, en Pologne en 1970. Après une formation en Arts plastiques en 1990, elle s'installe en France, et depuis travaille dans les structures liées au spectacle vivant (Centre national du Théâtre à Paris, Théâtre du Nord à Lille, Théâtre des Amandiers à Nanterre, Théâtre de l'Odéon, Théâtre de la Ville, Théâtre National de Chaillot à Paris, Le Préau CDR de Vire), occupant des divers postes, comme assistante à la mise en scène, chargée de production ou responsable de la billetterie. En parallèle, elle organise des expositions et des rencontres autour de l'art contemporain, et se consacre dès 1999 à la traduction, l'adaptation et à la régie des surtitrages des spectacles en langue polonaise présentés en France: *Nosferatu* inspiré de B. Stoker, mise en scène par G. Jarzyna, *Songe d'une nuit d'été* de W. Shakespeare par M. Kleczewska, *Punch* de W. Szelachowski, et celles de K. Lupa : *Persona. Marilyn* ; *Factory 2* ; *Extinction* de T. Bernhard (version filmée) ; *Le Maître et Marguerite* de M. Boulgakov ; *Les Frères Karamazov* de F. Dostoïevski, puis, d'interviews et d'articles sur le théâtre pour France culture, le Festival d'Automne et les cahiers-programmes des théâtres. En 2003 et 2004 elle collabore à la revue *Mouvement* et

Nowakowski¹⁵¹, Pascale Brencklé¹⁵², David Lescot, Charles Tordjman et Michel Didym. Les interviews, sources brutes utilisées dans cette recherche, sont systématiquement signalées en début de chaque chapitre concerné par l'utilisation de ce type de matériaux.

S'immerger dans le réseau de praticiens et d'administrateurs de spectacle vivant

L'initiative de s'associer au festival Traverses durant l'année universitaire 2010/2011 a été une occasion d'élargir l'accès aux sources de par l'élaboration commune d'une programmation centrée sur le théâtre polonais. Après avoir accepté notre proposition de coopération, le recteur de l'École Nationale Supérieure d'Art du Théâtre de Ludwik Solski (PWST, *Państwowa Wyższa*

Didaskalia comme correspondante et traductrice, en 2011 avec *Outrescène*. Elle travaille également avec K. Warlikowski : *Purifiés*, *Krum*, *(A)pollonia*, *Contes africains*, *Kabaret warszawski*. Autres pièces traduites : P. Nowakowski, *Le Printemps* ; *Ton, Ta,...*, M. Prześluga, *Blé* (pièce pour jeune public), K. Lupa, *Triptyque Persona* dont *Persona*. *Le corps de Simone* a reçu l'aide à la traduction de la Maison Antoine Vitez en 2013. » (Cité d'après la fiche du traducteur de la base de données de la Maison Antoine Vitez).

¹⁵⁰ Actuellement chargé de la programmation au Théâtre National Stary de Cracovie, Janusz Jarecki a joué dans deux spectacles du Théâtre Cricot 2 de Tadeusz Kantor. Premièrement, il a incarné le violoniste dans *Je ne reviendrai jamais* (*Nigdy tu już nie powrócę*, création : Cracovie, le 23 avril 1988). Ensuite, il a endossé le rôle de l'homme de pouvoir dans *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* (*Dziś są moje urodziny*, création : Cracovie, le 10 janvier 1991). Il était aussi acteur dans *Beckettiana* selon Samuel Beckett, mis en scène par Lesław et Waław Janicki (création: le 11 novembre 1992).

¹⁵¹ Przemysław Nowakowski (né le 13 septembre 1970 à Varsovie) – scénariste, dramaturge et metteur en scène. Scénariste de films tels qu'*Égoïstes* de Mariusz Trelński, ou *Katyń* d'Andrzej Wajda. Son scénario *Ce dernier dimanche* écrit avec Dariusz Gajewski a remporté le prix pour le scénario sur l'Insurrection de Varsovie. Il est l'auteur de plusieurs pièces de théâtre à succès, dont *Trois femmes autour de mon lit* (*Trzy kobiety wokół mojego łóżka*, mise en scène : Bogdan Hussakowski, création : *Teatr Polski*, Wrocław, le 28 février 2003). (Biographie citée d'après la fiche d'artiste de la bibliothèque en ligne de l'Institut national de l'audiovisuel (<http://ninateka.pl/film/na-kredyt-30-minut-studio-munka>) [traduction : AS] (dernière consultation : 14.11.2014).

¹⁵² Actuellement responsable des relations publiques au Théâtre de la Manufacture-CDN Nancy-Lorraine, Pascale Brencklé a été avant responsable des relations publiques au Maillon-Théâtre de Strasbourg-scène européenne.

Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego) de Cracovie¹⁵³, le professeur Ewa Kutryś, a proposé de montrer deux spectacles préparés par les étudiants en dernière année d'études. Le premier étant musical, intitulé *La Chanson russe* (*Piosenka rosyjska*) et dirigé par Beata Fudalej¹⁵⁴ et le deuxième un spectacle en décors d'époque, *Dames et Hussards* (*Damy i Huzary*, 1825) d'Aleksander Fredro, mis en scène par Jerzy Trela¹⁵⁵.

¹⁵³ L'Académie des Arts de la Scène de Ludwik Solski (PWST) est le conservatoire d'art dramatique le plus célèbre, prestigieux et reconnu en Pologne. L'école de Cracovie compte parmi ses anciens étudiants de grands metteurs en scène tels (que par exemple) Jerzy Grotowski, Krystian Lupa ou Krzysztof Warlikowski.

¹⁵⁴ Beata Fudalej est actuellement actrice au Théâtre National de Varsovie. Dans les années 1989 à 2003, elle a notamment joué notamment au Vieux Théâtre de Cracovie dans les spectacles qui ont marqué le plus significativement l'histoire contemporaine du théâtre polonais : dans *Le Mariage* (*Ślub*) de Witold Gombrowicz, mis en scène de Jerzy Jarocki (1991) et dans *l'Exhumation* (*Grzebanie*) d'après Stanisław Ignacy Witkiewicz du même metteur en scène (1996).

Elle a également incarné des rôles dans des spectacles dirigés par Andrzej Wajda (*Mishima*, 1994; *Un chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, 1998), par Krystian Lupa (*Malte, ou le triptyque de l'enfant prodigue* de Rainer Maria Rilke, 1991 ; *Les frères Karamazov* d'après Fiodor Dostoïevski, 1990, 1999) et par Jerzy Grzegorzewski (*Une soi-disant l'humanité dans la folie* (*Tak zwana ludzkość w obłądzie*) (d'après S. I. Witkiewicz, 1992; *Les Aïeux – douze improvisations* (*Dziady – dwanaście improwizacji*) d'Adam Mickiewicz, 1995).

En 2002, elle a joué dans *Une nuit de juin* (*Noc czerwcową*) de Jarosław Iwaszkiewicz, spectacle du Théâtre de la Télévision, mis en scène par Andrzej Wajda.

¹⁵⁵ Jerzy Trela est metteur en scène, acteur et pédagogue polonais. Légende vivante du théâtre polonais, l'un des fondateurs du Théâtre STU de Cracovie (*Teatr Scena STU*), il est depuis 1969 l'acteur du Vieux Théâtre de Helena Modrzejewska. C'est ici qu'il a créé des rôles qui sont devenus classiques et dont certains sont énumérés dans la suite de cette note.

Il a ainsi joué, entre autres, chez Konrad Swinarski dans *Adieu, Judas* (*Żegnaj, Judaszu* d'Ireneusz Iredyński, 1971) et dans les nouvelles lectures de création de personnages romantiques de Gustave-Conrad dans les *Aïeux* (*Dziady* d'A. Mickiewicz, 1973) et de Conrad dans *Wyzwolenie* de Stanisław Wyspiański, 1974). Il était l'acteur de Jerzy Jarocki dans *Les Cordonniers* (*Szewcy* de S. I. Witkiewicz, 1971), dans *La vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca (1983) ou dans *Le Mariage* (*Ślub* de W. Gombrowicz, 1991). Jerzy Grzegorzewski lui a attribué une place à part dans ses spectacles : *Les Noces* (*Wesele* de S. Wyspiański, 1977), *Une soi-disant l'humanité dans la folie* (*Tak zwana ludzkość w obłądzie* d'après S. I. Witkiewicz, 1987), *Les Aïeux – douze improvisations* (*Dziady – dwanaście improwizacji*) d'Adam Mickiewicz, 1995.

Un autre metteur en scène ayant su découvrir le talent de Jerzy Trela a été Krystian Lupa. Il lui a confié le rôle-titre dans *Le Retour d'Ulysse* (*Powrót Odysa* de S. Wyspiański, 1999) et le rôle de Joachim von Pasenow dans la deuxième partie de *Les Somnambules* d'Hermann Broch (1995).

J. Trela a aussi joué le rôle-titre dans *Le roi se meurt ou les cérémonies* d'Eugène Ionesco, spectacle signé par Piotr Cieplak (*Król umiera, czyli ceremonie*, 2008). Également acteur de cinéma polonais, il a joué en 1999 dans *Messire Thadée* (d'après *Pan Tadeusz*

Dans ce contexte de coopération avec la quinzième édition du festival Traverses, la rencontre en avril 2011 avec une nouvelle génération d'acteurs de théâtre polonais a enrichi le corpus de la mise en scène de *Sois mon rocher* (*Abide with me*, 1978, cf. annexe) de Barry Keeffe. Ce travail clôturant les études de Magdalena Miklasz alors (2010) étudiante en mise en scène et de trois étudiants dont la spécialité était le « jeu d'acteur »¹⁵⁶ s'inscrit dans la catégorie de la deuxième posture face au réel (cf. annexe).

L'interview réalisée avec Beata Fudalej, est une source de première main et a enrichi la recherche consacrée aux « visages du réalisme »¹⁵⁷ dans l'histoire du théâtre polonais (cf. *Introduction* à cette thèse).

La participation au jury du Concours national de Théâtre – organisé en mai et en juin 2012 par le CROUS de Nancy-Metz et le CNOUS, en partenariat avec le CROUS d'Aix-Marseille, l'Université d'Avignon et des pays du Vaucluse et le Théâtre Universitaire de Nancy¹⁵⁸ – a permis d'étoffer les sources sur le théâtre français et de rencontrer des acteurs institutionnels du spectacle vivant, tels que Dominique Répécaud¹⁵⁹, Alain Billon¹⁶⁰, Pierre Mac-

d'A. Mickiewicz), film réalisé par Andrzej Wajda ; en 1973 dans *La clepsydre* de Wojciech Jerzy Has (*Sanatorium pod Klepsydrą* d'après le récit de Bruno Schulz) et en 2001 dans *Quo vadis* dirigé par Jerzy Kawalerowicz, d'après le roman historique de Henryk Sienkiewicz.

Cité d'après : les archives en ligne de Jerzy Grzegorzewski <http://jerzygrzegorzewski.pl/> (dernière consultation : 18.11.2014) [traduction: AS].

¹⁵⁶ *Bądź mi opoką* de Barry Keeffe, mise en scène : Magdalena Miklasz, sous la direction pédagogique de Mikołaj Grabowski, création : PWST, Cracovie, le 10 février 2010.

¹⁵⁷ Nous faisons ici référence à l'article de Louise Vigeant, « Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 85, 1997, p. 56-64.

¹⁵⁸ Le final du concours se déroulant à Nancy a été précédé par une sélection régionale des spectacles opérée dans chaque CROUS par un jury composé de partenaires locaux et de professionnels du théâtre. Un ou deux spectacles retenus par région ont été envoyés à Nancy, sous forme de DVD. Au total quatorze compagnies étudiantes se sont inscrites. Le jury national, dont nous avons été membre, s'est réuni une première fois à Nancy, le jeudi 3 mai 2012, afin de choisir suite au visionnage des vidéos des spectacles les quatre troupes finalistes. Puis, ce même jury s'est réuni les 7 et 8 juin 2012, afin de sélectionner deux gagnants parmi les quatre spectacles représentés en salle.

¹⁵⁹ Directeur du Centre Culturel André Malraux-Scène Nationale de Vandoeuvre-lès-Nancy.

¹⁶⁰ Directeur de l'espace Bernard-Marie Koltès / Théâtre du Saulcy de Metz -Scène conventionnée par le Ministère de la Culture.

Mahon¹⁶¹ ou Christine Milleret¹⁶². L'enquête par immersion dans un jury constitué également de praticiens du théâtre (Benoît Fouchard¹⁶³, Caroline Bornemann¹⁶⁴, Virginie Hopé¹⁶⁵, Denis Milos¹⁶⁶ ou encore Jacques Rimbert¹⁶⁷) a diversifié les points de vue sur l'esthétique, les choix de la forme et du répertoire proposé par la jeune génération de praticiens du théâtre et sur les attentes par rapport au jeune théâtre d'aujourd'hui.

Les spectacles finalistes, relevant du théâtre universitaire, et qui ont été présentés à Nancy au Théâtre Mon Désert et à l'Amphithéâtre Déléage, ont intégré le corpus des pièces étudiées dans la présente thèse (*cf.* annexe).

Témoignages sur les conditions de la création – la commande et le théâtre du réel

Quant à la circulation de textes et les modalités de leurs réalisations sur un plateau de théâtre, plusieurs témoignages ont été apportés lors de la journée d'études du 18 avril 2011 par les dramaturges et les dirigeants d'institutions qui jugeaient le sujet tout à fait d'actualité dans le contexte de la dramaturgie contemporaine où les auteurs, les spectacles et les textes se déplacent rapidement. Les dramaturges polonais soulignaient l'importance des commandes dans le contexte où les directeurs des institutions souhaitent se rapprocher de leurs publics en parlant de problèmes qui concernent directement les communautés de spectateurs de leurs théâtres. Dans cet objectif, ils proposent aux dramaturges des sujets liés à l'actualité ou à l'histoire d'un territoire mais ils

¹⁶¹ Chargé de mission au service Vie associative du Ministère de la Culture.

¹⁶² Chargée de mission au bureau de l'éducation artistique et des pratiques amateurs au ministère de la Culture.

¹⁶³ Auteur, metteur en scène.

¹⁶⁴ Metteuse en scène.

¹⁶⁵ Comédienne et auteure.

¹⁶⁶ Metteur en scène, directeur artistique du Théâtre Universitaire de Nancy.

¹⁶⁷ Auteur et metteur en scène.

laissent à l'écrivain la liberté du traitement. Aussi bien Michał Walczak¹⁶⁸ que Maciej Kowalewski¹⁶⁹ ont écrit en réponse à une commande de cet ordre. La première commande célèbre qui se situe après les mutations de 1989 et de 1997, et qui fait partie du corpus, a été *La Ballade sur Zakaczawie* (*Ballada o Zakaczawiu*)¹⁷⁰. Maciej Kowalewski a participé à ce projet d'écriture collective lancée par Jacek Głomb, directeur du théâtre à Legnica. Le metteur en scène a commandé alors une pièce intimement liée aux problèmes locaux et qui est devenu un modèle pour d'autres théâtres qui ont commencé eux aussi à puiser dans des sujets liés au territoire local.

C'est dans cette logique que Michał Walczak a écrit sur commande de Piotr Kruszczyński¹⁷¹ *La Mine* (*Kopalnia*) pour le Théâtre de Jerzy Szaniawski de Wałbrzych dont la première a eu lieu le 10 septembre 2004. Pour la rédaction de

¹⁶⁸ Né en 1979, il est l'un des dramaturges les plus joués et les plus connus des années 2000. Ses textes ont été traduits en quatorze langues. La première représentation de sa pièce, *Le Bac à sable*, publiée dans la revue de dramaturgie contemporaine, *Dialogue*, et mise en scène par Piotr Kruszczyński, constitue un des premiers spectacles inaugurant l'âge d'or du Théâtre Dramatique de Wałbrzych. *Voyage à l'intérieur d'une chambre* (*Podróż do wnętrza pokoju*) est sa pièce la plus célèbre. Elle a été réalisée en 2004 au Théâtre de la Télévision par Paweł Miśkiewicz et a été publiée dans le recueil dirigé par Roman Pawłowski, *La Génération Porno et d'autres pièces privées de bon goût* (*Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Cracovie, 2003). En 2007, M. Walczak met en scène au Théâtre Poupée (*Lalka*) de Varsovie son propre conte pour enfants, *Le dernier papa* (*Ostatni Tatuś*) et obtient le titre du metteur en scène diplômé du Conservatoire du Théâtre de Varsovie. Puis, il écrit une série de monologues pour un « one man show ». *Ce n'est pas un pays pour les grands hommes* (*To nie jest kraj dla wielkich ludzi*) emporte un grand succès commercial et lance en 2008 en Pologne l'écriture de spectacles comiques seul-en-scène (*stand up comedy*).

¹⁶⁹ Dramaturge, scénariste, acteur, metteur en scène et ancien directeur du Théâtre na Woli de Varsovie. Maciej Kowalewski est diplômé de la PWST de Cracovie. Il a notamment joué dans les spectacles de Jacek Głomb et Adam Hanuszkiewicz. Il se fait connaître grâce à ses deux textes écrits pour le théâtre de Legnica : *La ballade sur Zakaczawie* (*Ballada o Zakaczawiu*) consacrée à l'histoire d'un quartier pauvre de Legnica dans les années 1950 à 1990 et *Citoyen M* (*Obywatel M*), sur Leszek Miller, premier ministre polonais de 2001 à 2004. En 2005, il écrit une pièce inspirée par un concours de beauté de personnes atteintes du SIDA, apparemment réellement organisé à Botswana. En 2007, pendant sa direction au Théâtre na Woli de Tadeusz Łomnicki, il réalise sa première mise en scène de *Sperm race* (*Wyścig spermy*), un spectacle dédié aux travers de la télé réalité.

¹⁷⁰ *Ballada o Zakaczawiu* de Jacek Głomb, Krzysztof Kopka, Maciej Kowalewski, mise en scène : Jacek Głomb, création : Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica, le 7 octobre 2000.

¹⁷¹ Directeur du Théâtre Dramatique de Jerzy Szaniawski à Wałbrzych dans les années 2002-2008.

son texte, l'auteur a interviewé les habitants de l'ancienne ville minière. Mais la mise en scène de P. Kruszczyński et le texte de l'ancien étudiant de l'École des hautes études commerciales de Varsovie n'a pas pu apporter de réponses à la question préalable à la réalisation du projet : de comment sortir de la crise dans laquelle la ville est plongée. Le spectacle a montré les habitants continuant à regretter les fermetures des houillères et c'est en quoi il s'est révélé universel. Les représentations dans les autres régions, où le déclin industriel existe, ont obtenu l'adhésion du public, qui a pu identifier sa situation avec celle des personnages mis en scène. La pièce a été aussi jouée à Paris lors de la saison polonaise *Nova Polska* (2004) et à Moscou au Festival International de la Nouvelle Dramaturgie (2005) devant les spectateurs qui se sentaient aussi concernés que le public de Wałbrzych par le sujet du chômage laissé par la désindustrialisation.

Témoignages sur la diffusion des œuvres analysées

Le témoignage de Michał Walczak attestait de son expérience personnelle du fonctionnement de réseaux de la diffusion théâtrale contemporaine en Pologne : revues, tournées, festivals, concours. Il mettait en évidence un échange particulièrement intense de pièces de théâtre existant entre la Pologne et ses voisins. L'Allemagne, la République Tchèque et la Slovaquie sont certainement les plus intéressés par la dramaturgie polonaise – c'est aussi dans ces pays que les pièces de M. Walczak ont été le plus souvent jouées. M. Walczak expliquait aussi comment on devient un dramaturge de profession et comment on s'intègre efficacement sur le marché de la production théâtrale dans le contexte polonais. Il témoignait de la domination du metteur en scène au théâtre polonais, en la comparant au modèle de la toute-puissance de l'auteur dans la tradition théâtrale britannique.

Les témoignages de Denis Milos, Charles Tordjman et de Michel Didym ont tenté d'apporter des éléments de réponses sur la place qu'occupent dans la programmation du théâtre français des pièces venant d'autres pays européens, et inversement. Trois intervenants et praticiens du théâtre ont été sollicités pour discerner les lieux de création théâtrale qui influenceraient le plus significativement leur propre pratique et pour témoigner du comment, de leur point de vue, se porte l'édition de pièces européennes en France. Ainsi, Denis Milos a livré une synthèse de ses expériences de travail sur la programmation du festival Autour du Théâtre Contemporain (ATC) et du festival Traverses. Sa contribution fournissait des exemples de circulation de la dramaturgie contemporaine étrangère dans le réseau des théâtres universitaires en France. C. Tordjman témoignait, quant à lui, de l'influence des techniques des théâtres situés à l'est de la France sur son travail de metteur en scène. Les propos de M. Didym ont porté sur les festivals de la Mousson d'hiver et de la Mousson d'été, une rencontre au croisement des dramaturgies d'Europe et d'ailleurs. Il a aussi évoqué d'autres festivals de la dramaturgie contemporaine en Europe, ses propres mises en scène d'auteurs vivants – qu'il a choisis notamment pour leur pertinence dans le diagnostic de l'actualité – et les modalités de circulation de pièces de théâtre en Europe (cf. le chapitre *Une intensification dans le fonctionnement de réseaux multiculturels d'échanges dans le domaine du théâtre européen au XXI^e siècle. Les conséquences institutionnelles, politiques, économiques et esthétiques des pratiques théâtrales connectées*).

Témoignage sur la création théâtrale dans le contexte national. « 3rd Historian : The truth is, every country is invented »¹⁷²

Lors de la journée d'études du 18 avril et de la rencontre avec l'auteur du 19 avril 2011 à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines –

¹⁷² « 3ème Historien: La vérité est que chaque pays est inventé. » (David Edgar, *Testing the Echo*, Nick Hern Books, London, 2008, p. 59.)

manifestations organisées dans l'objectif d'étayer la présente recherche avec des sources orales – , M. Kowalewski a apporté son point de vue personnel sur les influences réciproques au sein de la dramaturgie européenne en s'intéressant, tout comme Aleks Sierz dans *Rewriting The Nation. British Theatre Today*¹⁷³, à la question de l'identité nationale dont la dramaturgie polonaise serait porteuse. Il présuppose que la « polonitude » (tout comme A. Sierz analyse la « *Britishness* » et l'« *Englishness* ») de la dramaturgie réside dans la douleur, la souffrance, la célébration des catastrophes et des malheurs auxquels il attribue un mot d'ordre : « J'aime ma souffrance car je suis Polonais, tant que nous vivrons »¹⁷⁴. Pour le dramaturge polonais ou le critique de théâtre anglais, il s'avère cependant que la recherche d'une spécificité nationale de l'écriture pour le théâtre n'est pas évidente. Les modalités d'écriture ainsi que les sujets traités prouvent la présence de phénomènes d'influences, et ce qui semble ressortir des exemples que le témoin-praticien du théâtre cite est qu'il n'y a pas moyen d'isoler la Pologne d'un contexte plus large. Tout comme les dramaturges français ou britanniques, les Polonais se sont largement inspirés de leurs maux historiques pour donner naissance à des pièces. Ainsi, *Le Maire (Burmistrz)* de Małgorzata Sikorska-Miszczuk¹⁷⁵ – présentant d'une manière rituelle le traumatisme du maire de Jedwabne qui reçoit la visite du maire de New York en proie lui-même aux traumatismes provoqués par la récente attaque terroriste du *World Trade Center* – fait apparaître dans cette pièce un traumatisme transocéanique.

¹⁷³ Aleks Sierz, *Rewriting The Nation. British Theatre Today*, Methuen Drama, London, 2011.

¹⁷⁴ « Póki my żyjemy » (tant que nous vivrons) – il s'agit ici d'une citation de l'hymne polonais et d'évocation des souffrances endurées par la nation au cours de l'histoire.

¹⁷⁵ *Burmistrz* de Małgorzata Sikorska-Miszczuk, mise en ondes : Michał Kotański, Radio-théâtre polonais (Teatr Polskiego Radia), création : le 19 juin 2011.

Autre exemple, la pièce de Dunja Funke et de Sebastian Majewski, *Transfer* !¹⁷⁶, qui introduit sur scène le sujet d'un traumatisme germano-polonais consécutif aux déplacements de ces deux populations à la fin de la Seconde Guerre mondiale, montre la souffrance des Polonais et des Allemands qui en furent individuellement victimes. Une autre pièce évoquée par M. Kowalewski ayant pour sujet le traumatisme engendré par l'Holocauste est celle de Magdalena Fertacz, intitulée *Trash Story*¹⁷⁷. Elle raconte le vécu tragique d'une fillette allemande dont le fantôme rencontre une famille polonaise qui habite son ancienne maison sur les « Terres Recouvrées ». La pièce de Paweł Grabowski *Terminal*¹⁷⁸ ou *Sex machine*¹⁷⁹ de Tomasz Man sont encore une évocation de la souffrance que l'artiste polonais présentait comme caractéristique de la dramaturgie polonaise. La pièce de P. Grabowski, met en scène, parfois même sur un ton léger, des gens en train de mourir du cancer, qui attendent le départ pour l'autre monde depuis le terminal qui se révèle être un hôpital. *Sex machine* de Tomasz Man traite du complexe d'Œdipe et du traumatisme d'avoir été appelé à la vie. *Les Sœurs coquines* de Marek Modzelewski¹⁸⁰ parlent des excès sexuels parmi des membres du clergé, présents partout en Europe et au-delà. La pièce grotesque *La Bombe* de M. Kowalewski¹⁸¹, est également emplie de souffrance, mais l'expérience qu'elle présente semble plus universelle qu'exclusivement nationale. Une équipe de tournage américaine filme

¹⁷⁶ *Transfer!* de Dunja Funke et Sebastian Majewski, mise en scène : Jan Klata, création : Théâtre Contemporain (Współczesny) de Edmund Wierciński, Wrocław, le 18 novembre 2006.

¹⁷⁷ *Trash story albo sztuka (nie) pamięci* de Magdalena Fertacz, mise en scène: Ewelina Pietrowiak, Théâtre Ateneum de Stefan Jaracz, Varsovie, le 21 novembre 2008.

¹⁷⁸ *Terminal* de Paweł Grabowski, mise en voix : Maciej Kowalewski, Théâtre Dramatique de Varsovie (*Dramatyczny m.st. Warszawy-Scena Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego*), Varsovie, le 20 octobre 2008.

¹⁷⁹ *Sex machine* de Tomasz Man, mise en ondes : Tomasz Man, Radio-théâtre polonais (*Teatr Polskiego Radia*), création : le 21 novembre 2010.

¹⁸⁰ *Siostry przytulanki* de Marek Modzelewski, mise en scène : Giovanni Castellanos, Théâtre Dramatique de Varsovie (*Dramatyczny m.st. Warszawy-Scena Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego*), Varsovie, le 15 novembre 2009.

¹⁸¹ *Bomba* de Maciej Kowalewski, mise en scène : Maciej Kowalewski, création : Centre artistique M25, Varsovie, le 9 avril 2006.

l'explosion de la bombe nucléaire à Hiroshima. Elle utilise pour cela les ruines d'une usine désaffectée, dans une petite ville de province polonaise, touchée par le chômage à cause de la fermeture de l'usine. L'équipe de tournage provoque ainsi l'explosion d'anciennes mines, ce qui conduit à la disparition de la population entière de la ville. Grâce à cela, la ville remporte le prix de « l'événement le plus tragique de l'année » et vit une renaissance économique. En somme, les pièces qui représenteraient le courant « nationaliste », comme le voudrait M. Kowalewski, et qui mettent en avant les maux historiques polonais dépassent le simple cadre national.

Paradoxalement, M. Kowalewski n'a cité que succinctement les pièces montrées à la télévision publique polonaise dans le cadre du cycle du « docu-théâtre » (*Scena Faktu*) qui a présenté de 2006 à 2011 tout un éventail de règlements de comptes avec l'histoire actuelle de la Pologne. Toujours est-il que les exemples par lesquels M. Kowalewski a illustré son propos l'ont conduit à constater qu'il n'est pas envisageable d'ignorer les phénomènes d'influences. Si la tendance à mettre en avant la souffrance semble être au premier abord une caractéristique de la dramaturgie polonaise, à l'étude des thèmes que l'auteur évoque, il apparaît qu'il ne s'agit pas d'une spécialité nationale puisque l'Holocauste, les déplacements de populations, les excès sexuels de prêtres, la naissance et la mort, parfois dans des conditions tragiques, les bombes qui explosent et les destins bouleversés des gens relèvent d'expériences personnelles tragiques mais universelles.

Présence récurrente de la thématique du réel dans la programmation des théâtres français, britannique et polonais

Le corpus des œuvres relevant du théâtre français a été établi à partir d'un choix de manifestations théâtrales, en fonction des festivals, mises en scènes, mises en espace et mises en voix réalisés lors des saisons 1997/2010. Elles ont souvent eu un caractère international, comme dans le cas des festivals de la

Mousson d'été et de la Mousson d'hiver à la Maison Européenne des Écritures Contemporaines (M.E.E.C.) de Pont-à-Mousson ou des éditions annuelles du festival Autour du théâtre contemporain et celles du festival Traverses, organisées par le Théâtre Universitaire de Nancy. Les six catégories qui organisent ce corpus des œuvres (*cf.* annexe) ont été également choisies en fonction des spectacles programmés par le festival de l'Automne à Paris et par le festival d'Avignon. Le carnet personnel du spectateur, les notes prises lors de représentations des théâtres de la capitale (notamment du Théâtre du Rond-Point, de la Colline, des Abbesses, du Théâtre de la Ville de Paris, du Chaillot, de l'Atelier, de l'Odéon, du Théâtre Lucernaire, de la Comédie Française et des scènes de la banlieue parisienne comme de celles du Théâtre 71 ou de la Maison des Arts à Créteil) y ont également contribué. Sans oublier les représentations des scènes régionales du CDN de Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, de la Salle Poirel à Nancy, du Centre Culturel André Malraux Scène Nationale de Vandoeuvre, du Théâtre de Sartrouville-CDN, du Carreau-Scène nationale de Forbach et de l'Est mosellan et du TNS (Théâtre national de Strasbourg).

Nous avons ainsi pu constater que le théâtre contemporain n'est pas un bloc monolithique et que la place occupée par le rapport au réel y est importante. Si le théâtre du réel n'est pas la seule orientation du théâtre d'aujourd'hui, il constitue un *leitmotiv* du théâtre européen à l'aube du XXI^e siècle.

En sachant que la Grande-Bretagne, de par sa tradition et son actualité, est un endroit privilégié pour l'observation de changements se déroulant dans le théâtre du réel, le corpus des œuvres rassemblées lors des séjours de recherches à Londres et à Cardiff (janvier-août 2009, août 2012, octobre 2012) ne pouvaient apporter que des résultats fondamentaux pour la recherche de ce phénomène esthétique européen se caractérisant par la présence du réel sur la scène. Le théâtre britannique a un impact considérable sur les conceptions de ce courant

théâtral défini récemment par Patrice Pavis¹⁸². Le corpus comprend les œuvres traitant de problématique sociale et d'actualité, sujets qui ont été particulièrement récurrents notamment dans la programmation du *Tricycle Theatre*, du National Theatre (Londres), du *Royal Court Theatre*, du *Hampstead Theatre*.

Le corpus comprenant des mises en scène relevant de la programmation des théâtres polonais se constitue en partie du carnet du spectateur. En font partie la représentation de *Ragazzo dell'Europa* de René Pollesch au *TR Warszawa*¹⁸³ ; et une partie du diptyque construit autour de la figure de Simone Weil, représentation vue au Théâtre Dramatique (*Teatr Dramatyczny*), le 23 avril 2010, dirigé par Krystian Lupa. En plein deuil national, ce dernier spectacle a été précédé d'une rencontre. La discussion animée par Leszek Kolankiewicz¹⁸⁴ et à laquelle a participé Maciej Nowak¹⁸⁵ a été consacrée au sujet de la réaction du milieu théâtral à la catastrophe de l'avion présidentiel à Smoleńsk le 10 avril 2010, étant donné qu'en raison de cet événement les institutions théâtrales ont été fermées et les festivals annulés. La déprogrammation de la trentième édition des Rencontres Théâtrales de Varsovie permet d'apercevoir, à ce titre, le positionnement du théâtre dans la société polonaise. Le théâtre est alors considéré comme peu capable de dépasser le statut de simple fiction scénique même si ceux qui le font cherchent à approcher du réel.

La création du théâtre polonais a été également suivi par la lecture de nouvelles écritures théâtrales tant dans la revue *Dialog*, qu'à travers des publications

¹⁸² Cf. L'entrée « Théâtre du réel », Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2014, pp. 266-269.

¹⁸³ Création : le 26 mai 2007.

¹⁸⁴ Culturaliste, anthropologue du spectacle, Leszek Kolankiewicz est professeur à l'Université de Varsovie et directeur du Centre de civilisation polonaise à l'Université Paris-Sorbonne. Il a été notamment collaborateur de Jerzy Grotowski et du Théâtre Laboratorium dans les années 1973-1982.

¹⁸⁵ Ici en qualité du directeur de Rencontres Théâtrales de Varsovie (*Warszawskie Spotkania Teatralne*), le plus grand festival de théâtre de Varsovie.

livresques et par le visionnement de spectacles dans les archives de l'Institut théâtral de Varsovie. Nous proposons ici le principe de classification suivant des matériaux utilisés en sources et en bibliographie ; sont considérés comme sources les matériaux non publiés que nous avons récoltés dans les archives et au cours des entretiens, et au contraire, nous avons choisi de placer les articles de critique et les textes des programmes parmi la bibliographie pour en faciliter la lecture. Ainsi, nous regroupons dans les sources, les entretiens, archives non publiées, les enregistrements vidéo et documents manuscrits (par exemple, les correspondances).

« Le "genre" en tant que tel n'existe pas : il supposerait que les différents objets classés dans le même genre fussent à la fois identiques et différents. En fait, ils sont différents (et même, comme l'implique la méthode empirique, toujours singuliers) (...). Le genre n'est rien de substantiel ni de "réel" et il ne s'agit pas du genre aristotélicien, catégorie de la substance, mais plutôt de la généralité, règle fondée sur l'imagination, souffrant toujours l'exception et le correctif. »¹⁸⁶

Isabelle Girard, 2006.

La classification des sources en six postures face au réel

Le corpus est organisé suivant six postures face au réel¹⁸⁷. Cette classification a pour objectif de mieux mettre en avant les spécificités du théâtre du réel et constater l'ampleur de sa présence dans la création récente pour le théâtre en France, en Grande-Bretagne et en Pologne. Il n'est jamais question de postures se posant par rapport à un réel social qui tourneraient radicalement le dos au réel, mais de nuances qui parfois sont juxtaposées dans une seule et même oeuvre. Les pièces sélectionnées dépassent non seulement le répertoire du théâtre du réel mais également la période retenue pour le sujet (1997-2010), ce qui nous permet d'insister sur quelques-unes d'entre elles.

Il n'est pas toujours facile de catégoriser le théâtre par pays car les équipes artistiques sont de plus en plus souvent internationales et certains artistes (comme Angelica Liddell, Romeo Castellucci, Peter Brook, René Pollesch, Krzysztof Warlikowski) créent des spectacles en coproduction avec les théâtres et festivals de plusieurs pays. D'autres, comme la compagnie belge flamande

¹⁸⁶ Isabelle Girard, « Hume : genres de perceptions et modes d'accès au réel », *Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, Cercles, n° 16, 2006, p. 82.

¹⁸⁷ Cette classification s'inscrit dans la tendance contemporaine du mélange des genres, type de pièces et de représentation. Au sujet du « désintérêt pour une typologie des formes et une séparation nette des types de spectacle » voir : Patrice Pavis, « Formes théâtrales », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2013, p. 146. Au sujet de la mise en scène « poste-moderne » qui ne se caractérise plus par « la radicalité et la systématité des avant-gardes historiques de premier tiers du XX^e siècle », voir : Patrice Pavis, « Théâtre post-moderne », *ibid.*, p. 264.

Tg Stan, associée depuis 2013 au Théâtre Garonne à Toulouse, n'ont pas de statut unidimensionnel du point de vue géographique mais aussi linguistique. Tg Stan a créé des spectacles en anglais, arabe, français et néerlandais au Portugal, Norvège, États-Unis et en France.

Nous évoquons dans le corpus des spectacles qui ont marqué le tournant du XXI^e siècle, même s'ils n'appartiennent pas forcément au théâtre du réel.

Sont également évoqués les spectacles correspondant aux créations situées en dehors des bornes temporelles de la présente thèse. Ils ont permis de comprendre les phénomènes qui sont à l'origine de théâtre du réel. Certaines de ces pièces appartiennent au répertoire « canonique » sans la connaissance duquel il serait difficile, voire impossible, de mener notre analyse. Tout classement est systématiquement justifié.

Ont été sélectionnés les spectacles qui mettent en jeu une séparation entre la scène et la salle, c'est-à-dire l'espace des acteurs et des spectateurs, et qui sont fondés sur un texte dramatique. Pour rendre compte des différentes catégories de spectacles, la classification se fait selon six postures face au réel :

1^{ère} posture face au réel :

Les pièces qui transforment, pour le théâtre, le matériel issu directement du réel et qui gardent ses traces et les pièces qui font ouvertement appel au réel extérieur à l'art. Nous retrouvons dans ce groupe notamment les pièces écrites selon la méthode du *verbatim*¹⁸⁸, celles qui relèvent du théâtre documentaire et

¹⁸⁸ Le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* de Michel Corvin définit comme *verbatim theatre* « une tendance assez répandue qui réduit au minimum l'intervention stylistique de l'auteur. C'est le *verbatim theatre*, qui transcrits tels quels les paroles des témoins d'un événement. Pour exemple, *The Colour of Justice* (*La couleur de la justice*, 1999) de Richard Norton-Taylor, où les acteurs reprennent mot pour mot les répliques des vrais acteurs du drame, dans une enquête menée sur un meurtre raciste. Mais ce sont les affaires internationales qui dominent le *verbatim theatre* : *Guantanamo* de Victoria Brittain et Gillian Slavo (*Tricycle Theatre*, 2003), *Stuff Happens* (*Des choses qui arrivent*, *National Theatre*, 2004) de David Hare, et *My Name is Rachel Corrie* (*Je m'appelle Rachel Corrie*, Royal Court, 2005) révèlent toutes la complexité de la situation du Moyen-Orient. Plusieurs de ces auteurs sont des journalistes ; ils veulent, disent-ils, transmettre au public une vérité

du théâtre-témoignage, et les textes écrits avec la méthode de l'observation participative. Ces pièces s'inscrivent dans la catégorie du théâtre du réel.

2^{ème} posture face au réel :

Les pièces et spectacles inspirés par l'actualité ou l'histoire et qui transforment le réel sans garder ses traces matérielles brutes (n'introduisent pas tel quel des documents authentiques, ne reprennent pas mot-à-mot des discours, ne mettent pas en scènes des témoins, etc.) mais qui font néanmoins référence directe à la réalité située en dehors du monde artistique, en intégrant l'art à l'espace public. Dans ces pièces et spectacles, les sociétés se représentent elles-mêmes dans les conflits et ruptures qui les traversent. Le point de départ est toujours une situation sociale, un enjeu politique ou un événement authentique. Nous retrouvons dans ce groupe les pièces britannique relevant de la vague de *In-Yer-Face*¹⁸⁹ et les créations du *Royal Court Theatre*. Qualifiées par les critiques polonais de brutalistes, leurs équivalents polonais ont été publiées dans les

non-officielle à laquelle la censure ou l'autocensure interdisent aux médias commerciaux d'accéder. » Richard Roux, « Le théâtre en Grande Bretagne », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Éditions Bordas, Paris, 2008, p. 635.

¹⁸⁹ Le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* de Michel Corvin propose la définition suivante de *In-Yer-Face Theatre* : « [le théâtre dans ta gueule] c'est un type de théâtre qui se donne surtout au Royal Court et aux théâtres Bush et Soho à Londres, et au Traverse à Édimbourg. Il est cru, agressif et ouvertement provocateur ; il n'a peur d'aucun tabou, brisé à coup de langage obscène et d'images scatologiques et sexuelles. Des exemples saillants en sont donnés par *Shopping and Fucking* (1996, *Royal Court*) de Mark Ravenhill ainsi que par certaines pièces de Churchill, Martin Crimp et Nick Dear, qui décrivent une société thatchérienne où tout s'achète et se vend, à commencer par le sexe. Sarah Kane et Anthony Neilson, dont *Pénétrateur* (*Penetrator*, 1993) fera scandale par le langage pornographique du protagoniste militaire, élaborent une tragédie contemporaine dont la violence exprime le désir de subvertir un monde de répression. Malgré le monde aveuglé et dénaturé reflété dans cette langue crise, la volonté d'exploration morale et le désir de vaincre les systèmes dominants sont les constantes de ces écrivains, ainsi que chez Howard Brenton, Stephen Poliakoff, Harold Pinter, Steven Berkoff et David Edgar. » Richard Roux, « Le théâtre en Grande Bretagne », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Éditions Bordas, Paris, 2008, p. 635.

recueils rédigés par Roman Pawłowski, *Pokolenie Porno* (*Génération Porno*)¹⁹⁰ et *Made in Poland*¹⁹¹ ainsi que dans le recueil de dramaturgie contemporaine polonaise *TR/PL Antologia nowego dramatu polskiego*¹⁹² (*TR/PL Recueil de la nouvelle dramaturgie polonaise*) publié par le *TR Warszawa*¹⁹³. Ces pièces ont surtout pour objet, en ce qui concerne le théâtre polonais, les conséquences de la transformation structurale de la Pologne d'après 1989 (économique, sociale et politique). Leurs auteurs prennent ouvertement le parti de personnes exclues, autant pour des raisons économiques que pour leur appartenance à une minorité (personnes atteintes du SIDA, homosexuels). Ces pièces relèvent du théâtre du réel.

¹⁹⁰ Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Pokolenie Porno* [*Génération Porno*], Wydawnictwo Zielona Sowa, Cracovie, 2003.

¹⁹¹ Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Made in Poland*, Korporacja Ha!art, Cracovie, 2006.

¹⁹² Agnieszka Tuszyńska (sous la dir. de), *TR/PL Antologia nowego dramatu polskiego*, TR Wydawnictwo, Varsovie, 2006.

¹⁹³ Il s'agit des initiaux (*TR*) du Théâtre *Rozmaitości* (Théâtre de la Diversité de Varsovie) qui a changé son nom en devenant *TR Warszawa* en 2003.

Le Théâtre de la Diversité a été fondé en 1779 en tant qu'une des scènes du Théâtre National de Varsovie. Dans les années 1990, une révolution artistique, esthétique et intellectuelle s'y est déroulée, qui a transformé le théâtre polonais. Le 18 janvier 1998, Grzegorz Horst D'Albertis (Grzegorz Jarzyna) y a mis en scène *Bzik Tropikalny* (*Dinguerie Tropicale*), d'après S. I. Witkiewicz. Son premier spectacle a immédiatement remporté un franc succès, transformant le disciple de Krystian Lupa en icône de la *pop culture*. Piotr Cieplak, le directeur du Théâtre de la Diversité a su mettre en avant la réussite de Grzegorz Jarzyna. Il l'a utilisée pour parler de son théâtre en ces termes : « théâtre le plus rapide de la ville » (« najszybszy teatr w mieście ») ou encore « théâtre pour les Docs Martens » (« teatr dla martensów »), et lui insuffler une aura nouvelle. Il a ainsi fait évoluer l'image du théâtre en lui apportant un caractère jeune, en créant une scène pour la nouvelle génération. En 1998, G. Jarzyna a été nommé directeur du Théâtre *Rozmaitości* où il a invité, entre autres, Krzysztof Warlikowski. En 2001, K. Warlikowski monte *Purifiés* de Sarah Kane, qui signe un autre moment de fracture dans l'esthétique et la pensée théâtrales. En 2003, le Théâtre de la Diversité change de nom en devenant *TR Warszawa* et, dans le même temps, de vocation. G. Jarzyna le transforme en centre pluridisciplinaire qui organise à la fois des concerts, des installations artistiques, des débats et devient également un atelier de la dramaturgie contemporaine.

3^{ème} posture face au réel :

Les pièces-collages¹⁹⁴ qui font intervenir aussi bien les documents authentiques que les textes contemporains ou référents culturels fonctionnant dans une culture donnée et dont la mise en œuvre est justifiée par un discours accompagnant l'ensemble du projet ou par une référence au réel qui justifie ledit projet. Elles font échos aux grands débats de société initiés par les sociologues, les historiens, les journalistes d'opinion, les hommes politiques ou les hommes de théâtres eux-mêmes. Ainsi, René Pollesh dans *Ragazzo dell'Europa* met en question la présence de l'acteur sur scène et son rôle dans la création des effets du réel. Dans sa mise en scène très détaillée à l'écrit, il utilise un canevas complété par les propositions des acteurs ; propositions qui, après la période de répétitions et d'improvisations, sont inscrites dans le scénario de la pièce et répétées telles quelles pendant toutes les représentations.

Nous trouvons aussi dans cette catégorie les mises en scènes de textes classiques des auteurs romantiques polonais ou de W. Shakespeare. Ces spectacles relèvent souvent du théâtre du réel quand leur interprétation contemporaine fait appel à des éléments extérieurs au texte d'origine le rendant ainsi d'actualité tout en les inscrivant dans un système de références extérieures à l'art. Par exemple, Jan Klata¹⁹⁵ dans sa création des *Cordonniers* de Stanisław Ignacy Witkiewicz, mise en scène qu'il a intitulé *Cordonniers.à.la.porte*¹⁹⁶, introduit les chansons de

¹⁹⁴ Florence Baillet et Clémence Bouzitat remarquent que « Les termes de montage et de collage s'opposent au texte théâtral conçu comme un "bel animal", une œuvre organique, formant un tout apparemment lisse et homogène, sans points de raccordement visibles. Tout deux participent à la mise en crise du drame dans la mesure où ils remettent en question des catégories dramatiques traditionnelles telles que l'idée d'une action principale dotée d'une progression linéaire se développant au fur et à mesure de la pièce. (...) » (Florence Baillet, Clémence Bouzitat, « Montage et collage », Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco, David Lescot (sous la dir. de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Les éditions Circé, Belval, 2005, pp. 131-136.)

¹⁹⁵ Sur Jan Klata voir le chapitre *Les populations déplacées suite aux décisions de la conférence de Yalta représentées dans Transfer ! mis en scène par Jan Klata*.

¹⁹⁶ *Szewcy.u.bram* d'après S.I. Witkiewicz, mise en scène : Jan Klata, création : TR Warszawa, Varsovie, le 11 novembre [la date de la fête de l'indépendance a été choisie exprès pour la première du spectacle] 2007.

Nirvana (*Smells Like Teen Spirit*), de The Clash (*London Calling*) ou de John Lennon (*Working Class Hero*, chanson interprétée par Marianne Faithfull). J. Klata ajoute à la pièce de S.I. Witkiewicz les textes de Lénine commentés par Slavoj Žižek dans *Revolution at the Gates. Žižek on Lenin, the 1917 Writings*¹⁹⁷. De cette manière, le metteur en scène fait référence à la perception de la révolution au XX^e siècle à travers, à la fois les conceptions politiques et idéologiques de Lénine et la vision artistique et philosophique de S.I. Witkiewicz. Il filtre ces deux approches par l'intermédiaire des commentaires de S. Žižek¹⁹⁸.

Ne feront pas partie de cette catégorie, les actualisations de grands classiques qui ne font pas appel à un collage de plusieurs textes écrits, tels que par exemple *Macbeth* mis en scène par Ariane Mnouchkine¹⁹⁹. Si pour le cinquantième anniversaire de la fondation de sa troupe cosmopolite composée de membres venant de tous horizons géographiques et culturels, Ariane Mnouchkine situe la tragédie shakespearienne dans le monde contemporain, l'esthétique hétéroclite du spectacle, contrairement aux *Cordonniers.à.la.porte* de J. Klata ou à *(A)pollonia* de K. Warlikowski²⁰⁰, se construit à d'autres niveaux que celui du texte. L'actualisation de *Macbeth* est transmise ici par les décors de la cour d'Écosse qui font penser à « une certaine "élite" contemporaine, traquée et filmée par des journalistes "people" »²⁰¹ ou bien par l'ordinateur utilisé par Macbeth pour faire dire aux Sorcières la prophétie. Les costumes des hommes

¹⁹⁷ Traduit en français : *Au bord de la révolution. Sur Lénine et la révolution d'Octobre*, Aden Éditions, 2007.

¹⁹⁸ Monika Kwaśniewska, « Rewolucje w teatrze » in Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek (sous la dir. de), *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Korporacja Ha !Art, Cracovie, 2010, p. 216.

¹⁹⁹ *Macbeth* de William Shakespeare, mise en scène : Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, Cartoucherie de Vincennes, création prévue pour le 23 avril 2014 a été repoussée d'une semaine.

²⁰⁰ *(A)pollonia* d'après Eschyle, Hans Christian Andersen, John Maxwell Coetzee, Andrzej Czajkowski, Euripide, Hanny Krall, Jonathan Littell, Marcin Świetlicki, Rabindranath Tagore mise en scène : Krzysztof Warlikowski, création : *Nowy Teatr Warszawa*, le 16 mai 2009.

²⁰¹ Fabienne Darge, « "Macbeth" par Ariane Mnouchkine, une guerre en CinémaScope », *Le Monde*, le 10 mai 2014, www.bpe.europresse.com (dernière consultation : 09.11.2014).

qui mènent le combat ne sont pas ceux des guerriers écossais du XI^e siècle mais les uniformes beiges de soldats d'aujourd'hui. La guerre moderne surgit aussi à travers la musique de scène, composée par Jean-Jacques Lemêtre, qui intègre le son des hélicoptères.

Néanmoins dans le corps de cette thèse consacrée aux mises en scènes des textes très contemporains, le choix a été fait, de ne pas prendre comme objet d'analyse les « actualisations » des pièces classiques.

4^{ème} posture face au réel :

Les pièces et spectacles contemporains situés aux limites du théâtre du réel ou annonçant son apparition, comme *Qu'ils crèvent les artistes* de Tadeusz Kantor²⁰², les pièces d'un réalisme forcené et explosif de Werner Schwab²⁰³, certaines pièces de *kitchen sink realism*²⁰⁴ (*le naturalisme sociologique de l'« école de la cuisine »*), *le théâtre du quotidien*²⁰⁵ ou certaines mises en scènes

²⁰² *Niech szczenq artyści* de Kantor Tadeusz, mise en scène: T. Kantor, création : Nuremberg, le 2 juin 1985.

²⁰³ Auteur dramatique autrichien, né et mort à Graz (1958-1993), il a écrit, entre autres, *Présidentes* et *Extermination ou mon foie n'a pas de sens*.

²⁰⁴ Patrice Pavis donne au *kitchen sink drama* l'acception suivante : « (drame de l'évier de cuisine) des années cinquante en Angleterre (Wesker, Owen), [cette vague du théâtre du quotidien] marque un retour à une description des milieux défavorisés. » (Patrice Pavis, « Prolongement renouvellement du naturalisme », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 229.)

²⁰⁵ P. Parvis définit le théâtre du quotidien en ces termes : « Retrouver et montrer le quotidien toujours exclu de la scène parce qu'insignifiant et trop particulier, tel est le but d'un courant néonaturaliste des années soixante-dix qui prend le terme générique de théâtre du quotidien. (...) S'y mêlent des notations sur le réel, sur l'autobiographie et l'intimité. Les dialogues sont souvent « aplatis » et réduits à un minimum ; ils dépassent constamment la pensée de leurs locuteurs qui se bornent à rabâcher les stéréotypes langagiers qui leur a inculqués l'idéologie dominante (lieux communs, proverbes, constructions "élégantes" de phrases soufflées par les mass-médias (...)). Les "sujets" parlants sont privés de toute initiative verbale ; ils ne sont que des rouages dans la machine idéologique de reproduction des rapports sociaux. Cette conception de l'homme empoissé dans un milieu qui lui vole jusqu'à sa langue ne ferait que reprendre l'esthétique naturaliste, n'était le statut nouveau de la théâtralité. Loin d'être engloutie sous la représentation maniaque du réel, la théâtralité est constamment perceptible, comme une sorte de « basse continue » qu'aucun effet de réel ne saurait étouffer. Derrière l'accumulation des faits vrais (...), on doit pressentir l'arrangement du réel (...). Cette attitude subjective en face du réel est le plus souvent prise en charge par la direction de l'acteur, la scénographie irréaliste (cf. *Loin d'Hagondange* [de Jean-Paul Wenzel, mise en scène de

de la fin des années 1990 de K. Warlikowski et de Grzegorz Jarzyna. Cependant, ici, la forme (« fabularyzacja ») l'emporte sur l'accès direct au réel. Dans ces spectacles, l'utilisation de la caméra est très fréquente. Les éléments de cette catégorie de représentations sont souvent en lien avec la biographie du metteur en scène comme c'est le cas des spectacles de Tadeusz Kantor, de *Persona*. *Corps de Simone* de Krystian Lupa²⁰⁶ ou de *Kroum* de K. Warliowski²⁰⁷.

Nous trouvons également dans ce groupe les spectacles dont l'objet principal est la vie ordinaire, avec ses attentes, ses projets ratés. L'existence mélancolique privée de grands dilemmes, sans direction apparente, sans but précis, sans conflits héroïques ou missions romantiques, « sans qualités » ; l'existence dénuée de grandes révoltes contre Dieu mais où l'homme est déterminé par le monde dans lequel il vit ; les chemins de vie chaotique et quotidien, marqués parfois par la mort des proches mais sans que cela provoque des scènes de colère. Les sujets qui les caractérisent sont : l'homo-érotisme, l'homosexualité, les maladies mentales et la solitude.

Ces spectacles ont beaucoup marqué le théâtre au tournant du XXI^e siècle malgré une création pourtant antérieure. Ces œuvres sont donc également l'objet de notre thèse car elles appartiennent à la même tradition théâtrale et permettent de situer le théâtre du réel dans un contexte esthétique plus large et dépassant souvent la chronologie de cette thèse.

Patrice Chéreau, création : Théâtre du Petit Saint-Martin, Paris, le 21 février 1977]). Un jeu constant de ruptures entre réalité produite et production théâtrale de la réalité est le garant idéologique de cette forme théâtrale : le spectateur ne doit pas recevoir des images non travaillées de sa réalité quotidienne. L'accumulation même des représentations de son réel et le décalage de leur présentation doit lui faire prendre conscience de leur incongruité et montrer la réalité comme "remédiable". Toutefois, à la différence du réalisme critique brechtien qui reposait fondamentalement sur l'optimisme de la transformabilité du monde, le théâtre du quotidien entretient toujours l'ambiguïté et le pessimisme quant à la possibilité d'une transformation de l'idéologie et de la société. (...) » (Patrice Pavis, « Théâtre du quotidien », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, pp. 280-281.)

²⁰⁶ *Persona. Ciało Simone* de Krystian Lupa, mise en scène : K. Lupa, *Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka* Varsovie, le 13 février 2010.

²⁰⁷ *Krum* de Hanoch Levin, mise en scène : K. Warlikowski, création : *TR Warszawa*, le 3 mars 2005.

5^{ème} posture face au réel :

Les pièces s'éloignant du courant principal dans le théâtre contemporain et dont la forme diffère des quatre catégories évoquées ci-dessus. Souvent, il s'agit de pièces ne revendiquant pas d'utilité sociale directe ; ce qui ne veut cependant, nullement dire que ces projets soient futiles, ou qu'ils n'aient pas d'impact sur l'imaginaire collectif, qu'ils ne suscitent pas de débats, ou bien qu'ils ne fassent pas échos au débats qui traversent les sociétés ou enfin qu'ils ne transforment pas la perception sociale du politique. Appartiennent, aussi à la 5^{ème} catégorie, les mises en scène des pièces écrites dans la deuxième moitié du XX^e siècle et ayant un caractère réaliste ainsi que les adaptations des romans pour la scène.

La forme (« fabularyzacja ») l'emporte ici sur l'accès direct au réel.

Ils occupent cependant une autre place dans le paysage théâtral que les quatre premiers groupes évoqués ci-dessus. Les spectacles relevant de la 5^{ème} posture face au réel ne font pas partie du corpus.

6^{ème} posture face au réel :

Les pièces et spectacles canoniques dont la mise en scène est proche du texte ou du canevas de départ. Cette catégorie englobe les esthétiques historiques : la tragédie grecque, les jeux spirituels du Moyen Âge, les *commedia dell'arte*, les drames historiques de W. Shakespeare, les vaudevilles, les drames psychologiques, le Grand-Guignol, le drame symbolique, le drame philosophique, le théâtre de l'absurde, le théâtre expérimental, épique...

Il ne s'agit pas uniquement ici de spectacles « en costumes d'époque », issus de genres historiques tels que les théâtres antique, baroque, classique, du XVIII^e ou encore romantique, mais également de spectacles qui, tel *Rêve d'Argent de Salomé* (*Sen Srebrny Salomei*) de Jerzy Jarocki²⁰⁸, portent un message voilé que le public peut librement interpréter par rapport à l'actualité.

²⁰⁸ *Sen srebrny Salomei* de Juliusz Słowacki, création : Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Cracovie, le 29 juin 1993.

Ces spectacles cherchent dans les textes classiques des points de références par rapport à l'actualité, des images correspondant à l'actualité. L'aspect métaphorique, polysémique, ambivalent est caractéristique de ce théâtre. Ces pièces n'entrent pas dans la catégorie du théâtre du réel.

PREMIÈRE PARTIE

ÉLÉMENTS POUR

UNE HISTOIRE CULTURELLE EUROPÉENNE CROISÉE

DU THÉÂTRE EN POLOGNE, FRANCE ET GRANDE-BRETAGNE

AU TOURNANT DU XXI^e SIECLE

Chapitre 1

La dévolution du pouvoir au Royaume-Uni et son impact sur les politiques culturelles théâtrales de la période néo-travailliste. L'âge d'or du théâtre du réel (1997-2010)

Le chapitre dédié à l'impact de la dévolution du pouvoir au Royaume-Uni sur les politiques culturelles théâtrales permet à la fois de contextualiser le théâtre du réel en Grande-Bretagne et de définir les cadres chronologiques de la présente recherche. L'échange constant établi entre les artistes et les pouvoirs publics²⁰⁹ est une donnée essentielle dans la perception et la compréhension de la vie du théâtre de nos jours et ce, à travers tous les territoires étudiés.

Malgré les histoires très différentes des politiques culturelles en France²¹⁰, au Royaume-Uni et en Pologne²¹¹, et les divergences quant à leur vision de la

²⁰⁹ Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, p. 16.

²¹⁰ Au sujet des politiques culturelles françaises, nous nous rapporterons à l'historiographie française contemporaine largement établie.

Voir, par exemple, les travaux, manuels et synthèses dirigés ou écrits par Philippe Poirrier : Philippe Poirrier, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Bibliest, Dijon, 1996.

Philippe Poirrier, « Pour une histoire locale des politiques culturelles », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, janvier-mars 1997, n° 53, pp. 129-146.

Philippe Poirrier, *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles. France XIX^e-XX^e siècles*, Comité d'histoire du Ministère de la culture, Travaux et Documents n° 9, Paris, 1999.

Philippe Poirrier, « L'État et la culture en France au XX^e siècle », Philippe Tronquoy (sous la dir. de), « Culture, État et marché », *Cahiers français*, janvier-mars 2003, n° 312, Livre de Poche, Paris, 2000.

Philippe Poirrier (sous la dir. de), *Les Politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, Comité d'histoire, CNFPT, 2002.

Dans le domaine de recherche historique sur les politiques culturelles françaises, voir également, par exemple :

Philippe Urfalino, « L'histoire de la politique culturelle », Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (sous la dir. de), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.

démocratisation culturelle²¹², nous arrivons aujourd'hui à des modèles – tous les trois décentralisés – qui se ressemblent, sans être nécessairement uniformes.

Emmanuel de Waresquiel (sous la dir. de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse, Paris, 2001.

De nombreux travaux sectoriels ont été publiés sur les politiques culturelles envers le théâtre et à commencer par deux thèses, celle en droit de Jacques Lang (*L'État et le théâtre*, Pichon et Durand-Auzias, Paris, 1968) et celle en histoire de Serge Added (*Le Théâtre en France dans les années Vichy 1940-1944*, Université de Paris-X, 1990). Pascale Goetschel a consacré une recherche à la décentralisation théâtrale (*Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, PUF, Paris, 2004) et Ph. Poirrier un livre sous sa direction sur *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar 1964-1970* (La Documentation française, Paris, 2012).

Les recherches du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication a également permis la mise en ligne de « Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles », sous la direction de Philippe Poirrier et Laurent Martin. Actes de la journée d'études organisée par le Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication le 9 février 2012, publiés dans *Territoires contemporains*, n° 5, avril 2013.

²¹¹ Nous nous rapporterons à l'annexe *Éléments historiques pour la contextualisation de la politique théâtrale polonaise de 1989 à 2010* et à la bibliographie citée ci-dessous :

Stanisław Flejterski, Emilia Roszkowska (sous la dir. de), *II Międzynarodowa Konferencja „Teatry w Europie”. Teatr – otoczenie społeczne, prawne i finansowe*, Opera na Zamku, Szczecin, 2004.

Piotr Halbersztat, Irena Kellner, Wojciech Majcherek, Andrzej Multanowski, Maciej Nowak, Jacek Sieradzki, Andrzej Wanat, *W teatrze i wokół teatru 1982-2000, część 2 : 1990-2000*, Biblioteka Miesięcznika Teatr, Varsovie, 2002.

Dorota Ilczuk, Ewa Bender (en coopération avec), Małgorzata Nowak (en coopération avec), *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe : Poland*, 2012,

<http://www.culturalpolicies.net/web/poland.php?aid=61> (dernière consultation : 06.01.2015).

Dorota Ilczuk, Wojciech Misiąg, *Finansowanie i organizacja kultury w gospodarce rynkowej*, Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, Gdańsk, 2003.

Xenia Kopf, Katharina Okulski, Veronika Ratzenböck, *Cultural policy landscapes. A guide to eighteen Central and South Eastern European countries*, 2012, <http://www.erstestiftung.org/wp-content/uploads/2012/11/Cultural-policy-landscapes.pdf> (dernière consultation : 06.01.2015).

Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Varsovie, 2009.

Grażyna Praweńska-Skrzypek, *Polityka kulturalna polskich samorządów. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Cracovie, 2003.

Dorota Wyżyńska, *Warszawskie teatry dramatyczne w latach 1989-95 – rozważania o polityce teatralnej*, mémoire de Master sous la dir. de : Lech Śliwonik, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Varsovie, 1997.

²¹² Anne-Marie Autissier, « Quels contenus pour la démocratisation culturelle dans l'Europe du XXI^e siècle ? », Philippe Poirrier, Laurent Martin (sous la dir. de), *Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles*, Actes de la journée d'études organisée par le Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication le 9 février 2012, publiés dans "Territoires contemporains", avril 2013, n° 5, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/democratiser_culture/democratiser_culture.html (dernière consultation : 11.12.2014).

Concernant la France, nous pouvons relever quelques références en la matière, notamment Loïc Vadelorge, qui note que l'histoire des politiques culturelles françaises représente une source intarissable dans l'histoire culturelle de 1990 à 2005. Il avance également qu'elle est révélatrice de différents niveaux de réalisation, selon sa portée (nationale, locale...).²¹³ En parallèle, nous pouvons citer, une fois encore, le nom de Robert Abirached²¹⁴ qui a pris la direction des travaux les plus complets sur les relations entre secteur public et théâtre et également la mise à jour systématique du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication dans l'étude sur la place de l'État dans le système culturel, y compris théâtral. C'est d'ailleurs dans ce cadre que Laurent Martin a publié *L'enjeu culturel. La réflexion internationale sur les politiques culturelles, 1963-1993*²¹⁵, dédié à l'influence de l'archétype français tout au long de cette période, au sein du service des études et des recherches du ministère des Affaires culturelles. Son analyse se focalise sur un réseau international, regroupant entre autres le Conseil de l'Europe et l'Unesco, militant pour une culture assumée par le service public, dans un contexte de montée en puissance du libéralisme en Europe. Philippe Poirrier remarque que ce réseau s'est engagé avec succès dans la reprise et la mise en pratique effective au sein des différentes collectivités, des termes de « développement culturel », de « statistiques culturelles » et d'« industrie culturelle » par les promoteurs de ces politiques culturelles.²¹⁶

²¹³ Cf. le chapitre « Quinze ans d'histoire des politiques culturelles : état, institutions, collectivités locales » dans Laurent Martin, Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Nouveau monde éditions, Paris, 2005, p. 163, *ibid.*

²¹⁴ Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale*, 5 volumes publiés entre 1992 et 2005 et couvrant la période de 1945 à 2004. Sur la période couvrant en partie la chronologie de la présente thèse, R. Abirached a dressé un état des lieux (pour reprendre ses propres termes) dans *Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, 2005.

²¹⁵ Laurent Martin, *L'enjeu culturel. La réflexion internationale sur les politiques culturelles, 1963-1993*, La Documentation Française, Paris, 2013.

²¹⁶ Philippe Poirrier, *Lettre des politiques culturelles* de la revue *Policultures* du 04 novembre 2013, <http://www.policultures.fr/article1203.html> (dernière consultation: 11.12.2014).

Le cas polonais, étudié respectivement dans deux ouvrages par Dorota Ilczuk, Małgorzata Nowak et Ewa Bender²¹⁷ et par Veronika Ratzenböck, Katharina Okulski et Xenia Kopf²¹⁸, présente lui aussi un caractère particulier. Le contexte politique a très fortement marqué les différents stades de développement de la politique culturelle polonaise. Celle-ci, d'outil de consolidation du pouvoir communiste par le biais d'une centralisation des décisions en matière culturelle et d'un contrôle drastique, s'est consolidée après 1989 en laissant derrière elle la censure. L'appui financier des politiques publiques s'est avéré de plus en plus présent, tandis que les actions locales et régionales et les dispositifs privés se sont développés. Enfin, la volonté de la Pologne d'entrer dans l'Union européenne a su, elle aussi, être menée par des ambitions culturelles fortes et des moyens à la hauteur de celles-ci.

Il convient cependant de souligner qu'une analyse régulière de l'organisation de la vie théâtrale en Pologne fait défaut. La publication du *Rapport sur l'état du théâtre polonais*²¹⁹ par le ZASP s'est heurtée à l'opposition du milieu culturel, pointant du doigt certaines erreurs. À l'heure actuelle, des études similaires sont menées par l'Institut théâtral et, pour la période 2012-2016, le département de Théâtre et de Dramaturgie de l'Université de Łódź concentre ses analyses comparatives autour de l'évolution des modes d'organisation des théâtres au sein des pays membres de l'Union européenne. Parmi les chercheurs responsables du projet, on compte Daria Kubiak, Piotr Olkusz, Monika Wąsik, Sylwia Czachór (Université d'Adam Mickiewicz, Poznań) et la directrice de projet, Karolina Prykowska-Michalak. Les recherches du département

²¹⁷ Dorota Ilczuk en coopération avec Małgorzata Nowak et Ewa Bender, *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe : Poland*, 2012, <http://www.culturalpolicies.net/web/poland.php?aid=61> (dernière consultation : 06.01.2015).

²¹⁸ Veronika Ratzenböck, Katharina Okulski, Xenia Kopf, *Cultural policy landscapes. A guide to eighteen Central and South Eastern European countries*, 2012, <http://www.erstestiftung.org/wp-content/uploads/2012/11/Cultural-policy-landscapes.pdf> (dernière consultation : 06.01.2015).

²¹⁹ Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Varsovie, 2009, p. 5.

susmentionné mettent en relief les différentes traditions historiques ainsi que la genèse des modes d'organisation des théâtres dans les pays étudiés. L'examen de rapports de nature administrative et financière se fixe pour objet d'extraire les données concernant l'état actuel de la politique culturelle et les modèles d'organisation des théâtres. Ces analyses (à paraître) aboutiront à une publication collective.

Si ces trois systèmes se bornent pendant la première décennie du XXI^e siècle à répondre à des objectifs productivistes, fondés sur des modèles et sur un rendement quantifiable ²²⁰ infiniment plus complexes, plus évolutifs, les politiques culturelles au tournant du XXI^e, quant à elles, ne se réduisent pas à un engrenage de rentabilité, d'efficacité et d'organisation, ce que démontre l'exemple britannique.

Dans ce chapitre, nous allons analyser deux aspects des politiques culturelles relatives au théâtre pendant la période appelée communément en Grande-Bretagne le *New Labour* et qui s'étend sur la durée du gouvernement de Tony Blair, Premier ministre de 1997 à 2010 – cette période correspondant aux cadres chronologiques de la présente thèse.

Tout d'abord, nous allons observer quel impact le transfert de compétences de Londres aux régions a eu sur le théâtre britannique. Dans un deuxième temps, nous observerons les décisions de nouveaux parlements décentralisés quant à la création, au rôle et au financement de nouveaux théâtres nationaux.

²²⁰ Philippe Poirrier, Laurent Martin (sous la dir. de), « Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles », Actes de la journée d'études organisée par le Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication le 9 février 2012, publiés dans *Territoires contemporains*, n° 5, avril 2013, p. 27.

En effet, l'Écosse, le Pays de Galles et l'Irlande du Nord ont tous adopté de différentes formes de transferts de pouvoir et de compétence²²¹. Aussi les conséquences de ce processus activé en 1999 sur l'évolution des politiques culturelles du théâtre n'ont-elles pas été les mêmes pour les quatre nations constitutives du Royaume-Uni.

La mise en place du Parlement d'Écosse en 1999 a donné lieu à la création d'un Théâtre national se fondant sur un concept novateur. Le Théâtre national ne se voulait plus bâtiment d'accueil des performances mais visait à se dématérialiser et se transformer en label pour des projets sélectionnés. À la recherche d'une voix distincte, originale, le Théâtre national d'Écosse a décidé de miser sur le concept du nationalisme civique où l'identité écossaise s'exprimerait à travers une perspective plus large, européenne et mondiale « où les frontières ne devaient pas séparer et isoler mais être franchies pour donner l'occasion d'expérimenter et de découvrir des sens nouveaux. »²²² Connu pour son ouverture à la coopération internationale, reconnu pour sa qualité artistique, le Théâtre national écossais joue désormais un rôle stratégique dans la promotion de l'image positive de Glasgow²²³, ville qui compte 41% de ménages vivant en dessous du seuil de pauvreté²²⁴.

Deux théâtres nationaux, le Théâtre national de langue galloise (*Theatr Genedlaethol Cymru – THGC*) et le Théâtre national du pays de Galles de langue anglaise (*National Theatre Wales – NTW*) ont été créés pour remédier

²²¹ Voir : Frédérique Roux, *La dévolution en Grande-Bretagne. Contribution à la réflexion sur l'autonomie institutionnelle*, thèse de doctorat, Droit constitutionnel, Université d'Auvergne, Clermont-Ferrand, 2007.

²²² András Beck, « A Stage of One's Own: The Artistic Devolution of Contemporary Scottish Theatre », *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, vol. 5, n° 1, 2012, p. 53 [traduction : AS].

²²³ « Glasgow's Cultural Strategy, Cultural and Leisure Services », mars 2006, <http://www.glasgowlife.org.uk/policy-research/cultural-strategy/documents/glasgowsculturalstrategymaindoc.pdf> (dernière consultation : 02.01.2015).

²²⁴ Données du recensement de 2001, publié dans *People and Places. A 2001 Census Atlas of the UK*, Londres, 2004, citées par Roland Marx, *Histoire de la Grande Bretagne*, Éditions Perrin, Paris, 2004, p. 534.

temporairement au manque de structures civiques permettant aux Gallois de s'exprimer face au jeune Parlement à la recherche de son identité. Dans les premiers jours de l'existence de cette toute jeune Assemblée nationale du pays de Galles aux pouvoirs limités²²⁵, la mission attribuée au THGC – dépendant lui de financements des *Arts Council*²²⁶ du Pays de Galles, qui n'est pas soumis à l'Assemblée galloise – a été dans une large mesure alignée avec l'ordre du jour des agendas politiques. C'est ici qu'était discutée la forme qu'allait prendre la nouvelle nation. Les spectacles enracinés dans les réalités sociales du pays de Galles sont alors aussi un vecteur de la politique linguistique galloise. Le succès avec lequel l'Assemblée galloise s'affirme dans son rôle de l'organe législatif conduit à la modification de la fonction initialement attribuée au THGC. Le rôle qu'il a joué dans la construction d'une nation émergente en représentant une identité harmonieuse d'un pays de Galles à la culture homogène est désormais remplacé par un répertoire dont la vocation est de porter le pluralisme culturel.

Si l'Irlande du Nord n'a pas créé son propre Théâtre national, *The Lyric* – institution qui bénéficie d'un don privé d'un million de livres sterling versé en

²²⁵ « En Écosse, le Parlement de cent vingt-neuf membres, élus pour quatre ans selon un mélange de scrutin majoritaire à un tour et de proportionnelle, a juridiction directe sur la santé, l'éducation, la police, la justice, les transports, le logement et l'environnement ; il a en outre la possibilité de lever un impôt spécifique afin de compléter la dotation de fonctionnement allouée par Londres. Au pays de Galles, les prérogatives de l'assemblée de soixante membres sont essentiellement de nature réglementaire, limitées à l'adoption de textes "secondaires" dérivés de la législation votée à Londres, et elle ne dispose pas de pouvoir fiscal. » (Roland Marx, *ibid.*, p. 544.)

²²⁶ Nicole Boireau dans *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, pp. 9-10, définit *Arts Council* en termes suivants : « Faisant suite à l'Association CEMA (*Council for the Encouragement of Music and the Arts*), l'*Arts Council* de Grande-Bretagne voit le jour en 1945 et reçoit la Charte royale en août 1946. (...) Organisme officiel semi-indépendant chargé de répartir les fonds publics, l'*Arts Council* de Grande Bretagne (1945-1994) se donne pour mission de rendre la vie artistique accessible au plus grand nombre. (...) En 1967, les commissions écossaise et galloise acquièrent une plus grande autonomie, sur le modèle de l'Irlande du Nord, en devenant respectivement *Arts Councils* d'Écosse et du pays de Galles. Une restructuration intervient, avec une nouvelle Charte royale en 1994, (...) les nouveaux *Arts Councils* d'Angleterre, d'Écosse et du pays de Galles succèdent à l'*Arts Council* de Grande-Bretagne et se voient octroyer une nouvelle charte. »

2007 par l'homme d'affaires, Martin Naughton²²⁷ – joue le rôle d'un lieu qui se veut fortement marqué par l'aspect national et où « de la première répétition à la tombée finale du rideau, les spectacles qui y sont créés seraient des produits véritablement indigènes de l'Irlande du Nord »²²⁸. Le caractère national nord-irlandais serait représenté à la fois par le choix d'acteurs et par la mise en scène de problèmes et de personnages locaux. Les spectacles de *The Lyric* sont censés symboliser la culture nationale, et s'adressent non seulement au public local, mais sont conçus pour s'exporter diffusant le concept de « nord-irlanditude » (*Northern Irishness*)²²⁹ à l'extérieur du pays.

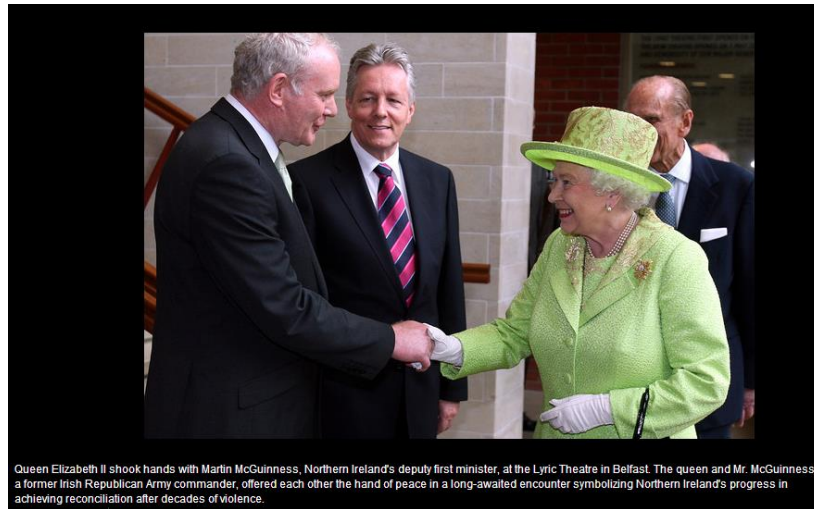
L'importance du *Lyric* s'exprime bien par le fait que c'est précisément ici qu'a eu lieu en 2012 la rencontre entre la reine Elizabeth II et Martin McGuinness, l'ancien chef d'état-major de l'IRA. La poignée de mains échangée à cette occasion au théâtre de Belfast a symbolisé le processus de paix en Irlande du Nord²³⁰ en marche depuis le compromis des accords du Vendredi saint (le 10 avril 1998).

²²⁷ « £1m donation for Belfast theatre », *BBC News*, le 26 juin 2007, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/6240310.stm (dernière consultation : 02.01.2014).

²²⁸ « Mission Statement », <http://www.lyrictheatre.co.uk/about> (dernière consultation : 02.01.2015) [traduction : AS].

²²⁹ Didier Francfort remarque dans *Le Chant des Nations. Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914* que c'est la revendication d'une « filiation » entre les formes rituelles (ici théâtrales) et leurs sens politique de construction « identitaire » qui compte plus que son caractère effectif. (Cf. Didier Francfort, *Le Chant des Nations. Musique et Cultures en Europe, 1870-1914*, Hachette, Paris, 2004, p. 84.)

²³⁰ « Lyric Theatre Stages Historic Handshake », <http://www.lyrictheatre.co.uk/news/specific/lyric-theatre-stages-historic-handshake> (dernière consultation : 02.01.2015).



La reine Elizabeth II serre la main de Martin McGuinness au *Lyric Theatre* de Belfast, le 27 juin 2012.
 Source : « Queen Elizabeth Visits Northern Ireland », *The Wall Street Journal*, le 27 juin 2012,
<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304870304577490504181772184>
 (dernière consultation : 29.05.2014).

Les conséquences de la dévolution sur l'activité des théâtres soulèvent des questions sur, d'un côté, l'articulation entre les alternances politiques, les redistributions de compétences territoriales, synonymes de changements d'échelle de décisions avec un niveau local et un niveau régional renforcés, sur fond de globalisation ; et sur, de l'autre côté, les modifications effectives dans les canons de la production théâtrale donc sur un impact de la dévolution sur les répertoires de théâtres.

L'intensification des écritures théâtrales relevant du théâtre du réel, cette forme du théâtre politique et factuel très liée à la médiatisation extrême de l'action gouvernementale de T. Blair²³¹, ont suivi l'implantation de politiques

²³¹ Le Premier ministre a été soumis à une « dictature de l'événementiel » qui l'a poussé à la multiplication des effets d'annonce en brouillant la communication et ce qui a résulté en la perte de confiance de la société au quatrième pouvoir. Le théâtre a en quelque sorte repris le rôle de médias en engageant les dramaturges dans les investigations à caractère journalistique. Contrairement à la presse et la télévision, le théâtre a su s'arrêter sur certains problèmes interpellant la société britannique pour tenter d'expliquer les questions d'actualité d'une manière plus approfondie et souvent en prenant le temps de les situer dans le contexte historique. C'était, par exemple, le cas de *The Great Game: Afghanistan*, une série de douze pièces de théâtre qui ont pris pour sujet les 170 ans de l'intervention étrangère en Afghanistan, de 1842 à 2010. *The Great Game: Afghanistan*, a été dirigé par Nicolas Kent et co-réalisé par Indhu Rubasingham au *Tricycle Theatre* en 2009.

culturelles pour le théâtre d'après le rapport de *Peter Boyden Associates Ltd.*²³² Les auteurs de cet état des lieux du théâtre en régions (2000) l'ont significativement préfacé avec les paroles de Federico Garcia Lorca : « Un théâtre sensible et bien orienté à tous ses niveaux, de la tragédie au vaudeville, peut transformer en quelques années la sensibilité du peuple. Tandis qu'un théâtre dégradé, où le sabot fourchu remplace les ailes, peut gâter et endormir une nation entière. »²³³ Le rapport a préfiguré la future politique culturelle portée par l'administration de Blair (il y a une politique culturelle blairiste d'avant et d'après le rapport Boyden²³⁴). En effet, les néo-travailleurs ont accordé au théâtre plus de moyens financiers qu'il n'en a jamais eu dans son histoire – remarque Aleks Sierz dans l'introduction à *Réécrire la nation. Le théâtre britannique d'aujourd'hui*²³⁵.



Théâtre national à Londres, quartier South Bank.

Source: www.nationaltheatre.org.uk/your-visit (dernière consultation : 02.01.2015).

Il y a onze ans, il n'y avait qu'un seul théâtre national au Royaume-Uni, et tout le monde savait où il était : enfermé dans plusieurs millions de tonnes de

²³² Peter Boyden Associates, *Roles and Functions of the English Regional Producing Theatres : Final Report to the Arts Council England*, Bristol, mai 2000.

²³³ Federico Garcia Lorca : « Une fête d'art », *Heraldo de Madrid*, le 2 février 1935, traduction :

http://www.ecolecouture.ch/fileadmin/user_upload/docs/Federico_Garcia_Lorca.pdf.

(dernière consultation : 02.01.2015).

²³⁴ Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber & Faber, London, 2009, p. 376.

²³⁵ Aleks Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, Methuen Drama, London, 2011, p. 1.

béton, longeant la rive gauche de la Tamise. Aujourd'hui, en plus du *Royal National Theatre* de Grande-Bretagne, les nations constituantes disposent également du *Theatr Genedlaethol Cymru*, le théâtre national de langue galloise fondée en 2003. Trois ans plus tard est créé le Théâtre national de l'Écosse. L'année 2009 voit, quant à elle, l'arrivée du Théâtre national du pays de Galles donnant des représentations en langue anglaise. Si le processus de décentralisation du pouvoir au profit de quatre nations constitutives du Royaume-Uni n'avait pas eu lieu, ces fondations tardives ne se seraient pas produites. Et tout comme la dévolution est censée avoir libéré les politiques nationales de la mainmise de Westminster, l'idée que le théâtre britannique soit conduit de *South Bank* – ou du *West End* – semble avoir depuis moins d'importance²³⁶.

La création de théâtres nationaux écossais et gallois paraît tardive – l'Europe, lors de la période des affirmations nationalistes, qui se sont généralisées entre le Congrès de Vienne (1815) et la Première Guerre mondiale (1914), a vu naître une vague de fondation de ce type d'établissements culturels – mais la perspective internationale contemporaine donne au *nexus* théâtre national « toute sa dimension hybride et éclatée »²³⁷.

La victoire de néo-travailleurs

En mai 1997, le *New Labour* triomphe sur les conservateurs (*Tories*) lors d'élections législatives historiques. Le pays est prêt aux changements. L'ampleur de la victoire du Parti travailliste provoque une euphorie générale dans les rues de Londres. Les foules bordent la route en agitant des drapeaux pendant que Tony Blair est conduit en voiture au palais de *Buckingham* pour rencontrer la Reine. Devant la porte de *Downing Street*, les gens chantent et dansent. Posant

²³⁶ Andrew Dickson, *loc. cit.*

²³⁷ Jeffrey Hopes, Hélène Lecossois (sous dir. de), *Théâtre et Nation*, PUR, Rennes, 2011, quatrième de la couverture.

sur les marches du numéro 10, Tony Blair et sa famille semblent incarner un avenir prometteur. Le mandat du *New Labour* commence et dure jusqu'en 2010 – période lors de laquelle les néo-travaillistes remportent trois élections générales : en 1997, 2001, et de nouveau en 2005²³⁸. Jamais auparavant, le parti travailliste n'avait gouverné aussi longtemps.



L'arrivée de Tony Blair au 10th Downing Street, le 2 mai 1997.

Source: « Cool Britannia », le 21 juin 2007,

http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6766539.stm (dernière consultation : 02.01.2015).

Source: <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1551084/The-Blair-Years-The-Long-Goodbye.html> (dernière consultation : 02.01.2015).

Alors que la politique de Tony Blair évoque aussi la guerre en Afghanistan et en Irak, la réforme du système de la santé publique (le *National Health Service*) et des écoles, les feux verts donnés à la possibilité d'achat de dignités des différentes pairies, le Premier ministre « occupe, à l'instar de la Dame de fer, une place à part dans l'histoire politique britannique. »²³⁹

L'ère du New Labour

Les apports de la révolution que Tony Blair a voulu à tout prix appeler *New Labour* sont à compter dès ses cent premiers jours à la tête du

²³⁸ T. Blair démissionne en 2007 et c'est Gordon Brown qui prend le leadership de *New Labour*. Trois ans plus tard, les néo-travaillistes perdent les élections générales au profit de conservateurs qui après 13 ans sans pouvoir se retrouvent dépourvus de leurs représentants en Écosse et au Pays de Galles.

²³⁹ Roland Marx, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Éditions Perrin, Paris, 2004, p. 541.

gouvernement. En effet, le Premier ministre s'est tout de suite engagé pour le processus de paix en Irlande du Nord et a affiché son soutien pour le projet d'élargissement de l'Union Européenne.

Sur le plan économique et social, les néo-travaillistes proposent que la Grande-Bretagne s'ouvre « sur la mondialisation de façon à assurer le plein-emploi » et que les services publics soient améliorés. Ils visent « la hausse du niveau de vie et, au-delà, l'épanouissement social, matériel et culturel de la population. Un ensemble d'objectifs ambitieux, aux nettes colorations idéologiques, (...) cette politique fera le succès du « Chancelier de fer » pendant la décennie dynamique, entre 1997 et 2007. »²⁴⁰

La Grande-Bretagne dans les années 2000 ne se défait pas de l'influence du thatchérisme²⁴¹. Bien que le pays soit gouverné par le *New Labour*, l'essence du « Toryisme thatchérite » – la privatisation des services, la déréglementation des marchés financiers et le une politique favorable aux grandes entreprises²⁴² – demeure la philosophie politique dominante. Ce qui n'échappe pas à l'attention du milieu théâtral. Ainsi, seul David Hare s'attaque à la fois à la privatisation des chemins de fer dans *The Permanent Way* – pièce construite à partir des interviews avec les acteurs du processus (mise en scène par la compagnie *Out of Joint* par Max Stafford-Clark, Théâtre Royal de York, 2003) – et à l'analyse des raisons qui conduisent à l'effondrement du système bancaire explicitées dans une autre pièce écrite avec la méthode *verbatim*, *The Power of Yes* (*National Theatre*, Londres, 2009).

Pour simplifier, selon François-Charles Mougel, professeur à l'Institut d'études politique de Bordeaux, le Royaume-Uni du New Labour se caractérise par trois

²⁴⁰ François-Charles Mougel, *ibid.*, p. 491.

²⁴¹ Roland Marx, *ibid.*, pp. 537-538.

²⁴² L'un des objectifs économiques principaux des pays européens est d'attirer les grandes entreprises internationales à développer une activité sur leur territoire national et d'amener ainsi des emplois. Nous observerons de plus près cette caractéristique du paysage économique européen dans la section *Les représentations du licenciement dans le théâtre du réel – le cas de Daewoo de François Bon et de Charles Tordjman. Reconnaissance, réparation et dette envers les générations futures.*

évolutions : la « recomposition permanente de l'exécutif, réduction du rôle de l'administration centrale et externalisation des services publics » qui à leur tour sont liées à « la présidentialisation de la fonction du Premier ministre » et « la politisation de toute action publique »²⁴³.

La « Troisième Voie » – car c'est ainsi qu'a été désigné le projet développé dans les années 1990 par celui qui deviendra un géant de l'histoire politique britannique moderne et par Gordon Brown, son successeur des années de la crise financière – est définie par François-Charles Mougel, comme étant constituée des apports suivants : l'héritage travailliste récusant les références marxistes et retenant à son panthéon les approches réformistes de Clement Attlee, Aneurin Bevan et Anthony Crosland ; la tradition du libéralisme radical, s'appuyant sur l'État pour mieux réformer et moderniser la société, d'où ses références à John Atkinson Hobson, à David Lloyd George, à William Beveridge et, dans une certaine mesure à John Maynard Keynes ; l'apport moral et spirituel du christianisme, du kantisme et des philosophies de la justice, de la communauté, de l'écologie et du capitalisme social défendues par John Rawls, John Macmurray, Amitai Etzioni ou John Kay ; l'influence de la Nouvelle Droite (*New Right*)²⁴⁴ ; le thatchérisme avec sa conviction pour la préservation de l'unité nationale, une citoyenneté des devoirs autant que des droits, l'importance de la performance économique²⁴⁵. C'est surtout sur ce dernier aspect qu'insiste Roland Marx en voyant dans le *Third Way* une synthèse de valeurs relevant « tout autant du travaillisme classique que du conservatisme, [et qui] pouvait

²⁴³ François-Charles Mougel, *ibid.*, p. 469.

²⁴⁴ François-Charles Mougel, *ibid.*, p. 467 : « dès son arrivée à l'Échiquier en 1997, Gordon Brown a-t-il imposé cinq mesures chocs qui seront encore accentué par Blair en 2004 : généralisation des partenariats public/privé, qui représentent 15% des investissements de l'État en 2005 et amputent les responsabilités de l'administration, introduction en 1999 du salaire au mérite, professionnalisation des personnels, informatisation des services et délocalisation hors Whitehall. À ce dispositif s'ajoutera, au printemps 2010, une sévère rigueur salariale. »

²⁴⁵ François-Charles Mougel, *ibid.*, pp. 156-157.

également apparaître en phase avec les attentes d'une population désormais plus soucieuse d'efficacité que de débats idéologiques »²⁴⁶

La révolution du *New Labour* n'est pas allée à l'encontre de ce que Stuart Hall²⁴⁷ appelle la révolution silencieuse de la « marchandisation ». Elle s'est installée durablement dans des nombreuses sphères de la vie quotidienne en transformant l'étudiant, le patient ou le spectateur d'hier en clients d'aujourd'hui. Cette idéologie anglo-saxonne née de la « la faillite des caisses d'épargne américaines » à la fin des années 1980²⁴⁸, s'est très bien exportée en Europe et caractérise le fonctionnement des institutions publiques aussi bien en France qu'en Pologne et sera ici analysée dans son impact sur les politiques culturelles nationales galloises et écossaises.

Depuis les actes d'Union (*The Acts of Union*, 1707) la Grande-Bretagne, comprenant l'Angleterre, l'Écosse, le pays de Galles et plus tard l'Irlande (Acte d'Union de 1801, le traité anglo-irlandais de 1922²⁴⁹), a développé une communauté d'intérêts. La propagation de la foi protestante, l'autorité de la Couronne sur laquelle la nation – indépendamment de différences régionales, culturelles ou nationales – est fondée dans son allégeance patriotique au monarque, de nombreuses guerres contre les autres Européens du continent, et la fierté de l'Empire britannique sont autant d'impulsions parmi d'autres à promouvoir une identité partagée de « britannicité » (*Britishness*)²⁵⁰. Cependant,

²⁴⁶ Roland Marx, *ibid.*, p. 542.

²⁴⁷ Stuart Hal, « New Labour Has Picked Up Where Thatcherism Left Off », *The Guardian*, le 6 août 2003, <http://www.theguardian.com/politics/2003/aug/06/society.labour> (dernière consultation : 29.05.2014).

²⁴⁸ Alain-Gérard Cohen, « Une nouvelle façon de gérer l'Etat et l'Administration : contrôle interne et audit publics », *Politiques et management public*, vol. 27/2, document 27, 2010, mis en ligne le 7 septembre 2011, <http://pmp.revues.org/2271>, p. 103, (dernière consultation : 14.05.2014).

²⁴⁹ L'histoire de relations entre la Couronne et l'Irlande sera présentée dans la section consacrée au transfert de pouvoirs politiques vers l'Irlande du Nord.

²⁵⁰ Voir à ce propos : Keith Robbins, « L'historiographie britannique et la "Britishness" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 37, 2008, pp. 111-126. David Drake, « Au-delà du voile : quelques réflexions à propos de l'intégration en France et en Grande-Bretagne », Diana

il y a toujours eu des tensions et des conflits entre les quatre nations, en particulier en lien avec la domination de l'Angleterre²⁵¹. En effet, « la Grande-Bretagne n'était pas un État unitaire, même si elle était le résultat d'un compromis politique. »²⁵² « Le caractère distinctif de nations qui la constituent, la diversité régionale et linguistique font qu'elle n'est pas perçue comme une seule entité. Aujourd'hui, il est plus juste de parler des cultures de la Grande-Bretagne afin de refléter le large éventail de cette diversité. »²⁵³

La dévolution du pouvoir au Royaume-Uni

L'année 1997 marque un tournant dans l'histoire constitutionnelle de la Grande-Bretagne contemporaine et une évolution de relations centre – périphérie passant par la réduction du rôle de l'administration centrale. L'accord du Vendredi saint d'avril 1998²⁵⁴ suit les référendums au pays de Galles et en Écosse, déclenchant une série de réformes décentralisatrices qui donnent un nouvel élan au projet de dévolution du pouvoir au Royaume-Uni.

En 1998, le Parlement de Royaume-Uni adopte trois lois : sur l'Écosse (le *Scotland Act*), sur l'Irlande du Nord (le *Northern Ireland Act*) et sur l'Assemblée nationale pour le pays de Galles (le *Government of Wales Act*). Un an plus tard,

Cooper-Richet, Michel Rapoport (sous la dir.de), *L'Entente cordiale. Cent ans de relations culturelles franco-britanniques (1904-2004)*, Éditions Créaphis, Paris, 2006, pp. 373-385.

²⁵¹ L'un de nombreux exemples de cette domination représente la construction (1960-1965) du réservoir de Llyn Celyn fournissant l'eau aux habitants de Liverpool (Angleterre). La construction a été adoptée par le Parlement de Westminster malgré l'opposition de 35 de ses 36 membres gallois. Le chantier a provoqué l'inondation de Capel Celyn. Le village, considéré comme bastion de la langue galloise, a disparu de la carte avec ses douze maisons, un bureau de poste, une école, une chapelle et un cimetière. Sa destruction a éveillé un mouvement d'indignation.

²⁵² Nam-Kook Kim, *Deliberative Multiculturalism in Britain : A Response to Devolution, European Integration, and Multicultural Challenges*, Peter Lang GmbH, Frankfurt, 2011, p. 141 [traduction : AS].

²⁵³ Rod Fisher, Andrew Ormston, *United Kingdom / 2. General objectives and principles of cultural policy*, mis en ligne le 15 avril 2011, <http://www.culturalpolicies.net/web/unitedkingdom.php?aid=21> (dernière consultation : 09.05.2014) [traduction : AS].

²⁵⁴ L'accord de Belfast met fin aux Troubles sanglants qui ont duré approximativement de 1969 à 1998 en Irlande du Nord.

trois nouvelles institutions assurant la représentation des nations constituantes sont inaugurées : le Parlement écossais à Holyrood, l'Assemblée nationale du pays de Galles à Cardiff et l'Assemblée nord-irlandaise siégeant au palais dans le quartier de *Stormont* à Belfast. Malgré l'émergence simultanée de ces institutions, aucun modèle commun de décentralisation ne s'applique et la dévolution du pouvoir au Royaume-Uni prend des formes très différentes en Écosse, au pays de Galles et en Irlande du Nord. Le système britannique de décentralisation est donc asymétrique. En d'autres termes, il existe une distinction claire entre les trois lois adoptées en 1998 et le degré de la dévolution des pouvoirs qu'elles confèrent aux gouvernements respectifs décentralisés.²⁵⁵

La gouvernance à plusieurs niveaux. Un bref regard sur certaines raisons qui ont conduit à la dévolution du pouvoir au Royaume-Uni

La dévolution du pouvoir a été un processus de longue durée. Au pays de Galles elle est initialement rejetée en 1979 ce qui prouve, à certains égards, que le sentiment de distinction régionale n'est pas alors très prononcé²⁵⁶ dans la construction de l'identité galloise qui se fonde sur le mouvement linguistique et de préservation culturelle.

Le référendum de 1997 avec un taux de participation de 51,3% et un vote s'élevant à 50,3% en faveur de la décentralisation confirme cette tendance. Contrairement aux Écossais, les Gallois ne se dotent pas d'un parlement disposant des pouvoirs de fixer les taux de l'impôt sur le revenu gallois.

²⁵⁵ Voir Frédérique Roux, *La dévolution en Grande-Bretagne. Contribution à la réflexion sur l'autonomie institutionnelle*, La Faculté de Droit et de Science Politique de Clermont-Ferrand, Thèse de Doctorat en droit public soutenue et présentée publiquement le 3 décembre 2007, <http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/71/77/10/PDF/2007CLF10302.pdf> (dernière consultation : 10.05.2014).

²⁵⁶ Aujourd'hui, l'Assemblée galloise joue un rôle dans la promotion d'une identité politique distincte galloise.

Autrement dit, le gouvernement du pays de Galles ne dispose pas de pouvoirs législatifs, mais est un organe simplement exécutif.²⁵⁷

« L'un des dénominateurs communs du nationalisme²⁵⁸ écossais représente un sentiment anti-anglais. »²⁵⁹ L'Écosse, votant majoritairement pour les travaillistes²⁶⁰, perçoit l'approche libertaire de la Nouvelle Droite et la révolution thatcherienne comme idéologiquement caractéristique pour l'Angleterre ce qui ravive, dans l'histoire récente, l'hostilité mutuelle entre les deux nations constitutives. L'Écosse de la fin du XX^e siècle se sent encore assez confiante de pouvoir potentiellement voler de ses propres ailes « grâce au pétrole de la mer du Nord, à l'informatique du *Silicon Glen* et au secteur bancaire qui fait d'Édimbourg la 6^e place financière d'Europe. »²⁶¹ Elle dispose aussi d'un fort potentiel créateur dans le domaine du culturel²⁶² au travers, par exemple, de son cinéma (*Trainspotting*, réalisé en 1996 par Danny Boyle)²⁶³ et de l'ouverture à l'international de plus grand festival du monde organisé chaque année à Édimbourg. Ces quelques facteurs parmi d'autres sont à l'origine d'un

²⁵⁷ Nam-Kook Kim, *ibid.*, p. 143.

²⁵⁸ Nous reprenons pour les besoins de cette analyse la définition du nationalisme formulée par Didier Francfort de la manière suivante : « Nous appellerons ici "nationalisme" toutes les expressions qui privilégient un groupe pensé comme "national" et cherchent à imposer, affirmer ou défendre la maîtrise indépendante de sa vie politique – qu'il s'agisse de former sa conscience d'être une entité cohérente, de défendre son rang de puissance politique ou de l'orienter vers des formes de xénophobie. » (Didier Francfort, *Le Chant des Nations. Musique et Cultures en Europe, 1870-1914*, Hachette, Paris, 2004, p. 16.)

²⁵⁹ Nam-Kook Kim, *Idem*, p. 145 [traduction : AS].

²⁶⁰ Karine Rivière-De Franco, *La communication électorale en Grande-Bretagne. De M. Thatcher à T. Blair*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 78 : « Certaines spécificités géographiques apparaissent dans le comportement électoral, particulièrement dans le sud, au pays de Galles et en Écosse. Ainsi, l'Écosse et surtout le pays de Galles votent davantage travailliste (41% de 1979 à 2005 en moyenne contre 23% pour les conservateurs en Écosse, 47% contre 26% pour les conservateurs au pays de Galles). Le sud vote majoritairement pour les conservateurs (44% contre 32% pour les travaillistes) et le nord davantage pour les travaillistes (47% contre 33% pour les conservateurs). »

²⁶¹ François-Charles Mougel, *ibid.*, p. 471.

²⁶² Voir : François-Charles Mougel, *ibid.*, p. 471.

²⁶³ Alexander Linklater, « The union belongs to the Scots, it's at the heart of our cultural identity », *The Observer*, le 30 mars 2014, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/mar/30/union-belongs-to-scots-cultural-identity-scottish-referendum> (dernière consultation : 02.01.2014).

gouvernement local écossais disposant de larges compétences internes et qui « prend en charge les dossiers de la santé, du transport, de l'éducation, de la police, de la justice, du logement et du développement régional. »

L'Angleterre n'a pas fait l'objet d'une véritable dévolution. En effet, elle ne dispose pas de son propre parlement semi-autonome. « Les Anglais contestent le fait que, *via* leurs représentants à *Westminster*, les Écossais, les Gallois et les Nord-Irlandais puissent se prononcer sur les dossiers de l'Angleterre alors qu'eux-mêmes, de fait de la dévolution, n'ont plus de droit de regard sur les affaires des franges celtiques. Une contestation qui restera cependant sans suite puisque, en 2004, T. Blair justifiera son refus de toute modification du système en arguant que, composé à 85% de députés anglais, le Parlement de Londres reste totalement légitime pour gérer aussi bien les questions nationales que celles de l'Angleterre proprement dite. »²⁶⁴ Le *New Labour* est également d'avis que si la décentralisation en Angleterre doit servir les mêmes fins que la dévolution du pouvoir d'autres nations constitutives, elle devrait être une dévolution de pouvoir vers les régions anglaises et non pas vers un parlement. C'est pourquoi, le gouvernement de T. Blair crée en Angleterre neuf agences de développement régional regroupant les acteurs économiques locaux veillant sur la mise en place des stratégies adaptées au territoire. La responsabilité de l'agence londonienne incombe au maire qui est élu pour la première fois en 2000 par un scrutin direct.

²⁶⁴ François-Charles Mougel, *ibid.*, p. 471.



Ken Livingstone, membre du Parti travailliste, premier maire de Londres de 2000 à 2008.

Source :

<http://www.telegraph.co.uk/comment/columnists/johnkampfner/3557844/London-mayor-election-2008-Ken-Livingstone-taught-New-Labour-a-lesson.html>



La mairie de Londres.

Source :

<http://ems-uk.org/LiteratureRetrieve.aspx?ID=109715>.

Avant d'examiner les liens entre la dévolution du pouvoir et les politiques culturelles néo-travaillistes, nous pouvons ainsi dire avec François-Charles Mougel que « l'innovation blairiste a consisté à accentuer la démocratisation du système en décidant le renouvellement annuel d'une partie des conseils locaux et en offrant la possibilité aux municipalités d'élire des maires aux pouvoirs réels. »²⁶⁵. Bien évidemment, elle a été accompagnée d'une croissance des services publics locaux résultant en une hausse du nombre d'emploi.²⁶⁶

La politique de décentralisation du *New Labour* a inévitablement eu un impact sur les arts ; et plus particulièrement sur le théâtre. Une vision normative de cette politique, celle de la démocratisation participative, donnerait aux citoyens l'opportunité d'une plus grande influence sur la prise de décisions. En effet, les travaillistes espèrent rencontrer un engagement responsable des individus qui reconnaîtraient leurs obligations civiques envers la communauté nationale²⁶⁷. Les nouvelles institutions de la décentralisation devraient

²⁶⁵ François-Charles Mougel, *ibid.*, p. 470.

²⁶⁶ François-Charles Mougel, *ibid.*, pp. 468-469 : « La réforme des services public proprement dits – administration locale, santé éducation, justice, police, armée – a engendré (...) 40% du total de 2,3 millions d'emplois créés au Royaume-Uni entre 1997 et 2009. »

²⁶⁷ Roland Marx remarque à ce propos que « Tony Blair reprend à son compte la notion disraélienne de "*One Nation*" et de la "démocratie de partenaires" (*stakeholder democracy*)

approfondir cet engagement laissant, au moins en théorie, plus de pouvoir aux peuples. Dans la suite de cette réflexion, nous nous pencherons sur l'incarnation très particulière de cette vision normative à travers l'activité de *Theatr Genedlaethol Cymru* (Théâtre national de langue galloise) dans la première période de son existence. En effet, la jeune Assemblée nationale a délégué à son institution théâtrale nationale la mission de fonctionner tel « un véhicule pour l'expression culturelle et politique au pays de Galles »²⁶⁸.

D'un point de vue pragmatique, l'objectif de la politique de décentralisation des travaillistes est de disqualifier les séparatistes écossais et gallois, pour le maintien d'un royaume unifié. Selon Alex Sierz, la dévolution induit un conflit apparent opposant d'une part les forces de la tradition, de l'Angleterre profonde (*Middle England, Deep England*) défendant les visions conservatrices d'une seule nation ; et de l'autre part, les tenants de la décentralisation et de la démocratisation du processus de dévolution s'accompagnant des idées sur l'hybridité culturelle, le sens des identités multiples, de l'identité comme un chantier en cours.²⁶⁹ Nous reviendrons à cette confrontation de deux visions du vivre ensemble²⁷⁰ pratiquées, performées par les arts de la scène dans la section dédiée au projet du Théâtre national écossais.

Le présent chapitre s'est efforcé, jusqu'alors, d'analyser la relation entre la politique culturelle britannique de la période néo-travailliste et l'évolution du

prônée par le politologue Anthony Giddens, où la gestion des affaires publiques doit être l'affaire de tous. » (Roland Marx, *Histoire de la Grande Bretagne, Éditions Perrin*, Paris, 2004, p. 541.) Le processus de dévolution et d'importantes réformes institutionnelles ont été « destinées à refonder les rapports entre les citoyens et l'État dans le sens d'une plus grande proximité. » (Roland Marx, *ibid.*, p. 534.)

²⁶⁸ Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution: An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *North American Journal of Welsh Studies*, vol. 8, 2013, p. 84.

²⁶⁹ Aleks Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, Methuen Drama, London, 2011, p. 2.

²⁷⁰ Au sujet du cadre théorique de la pensée consacrée aux droits culturels dans les démocraties voir les travaux de Will Kymlicka, Jürgen Habermas, Charles Taylor et Iris Marion Young.

théâtre et des pratiques théâtrales, et plus spécifiquement l'impact qu'a eu la dévolution de Tony Blair sur la création de théâtres nationaux en Écosse et au pays de Galles. Nous allons maintenant observer comment les différentes formes de décentralisation ont influencé le développement de politiques indépendantes intérieures de nations constitutives en prenant pour exemple la politique culturelle des nations dans le domaine du théâtre. Nous expliciterons ensuite la façon dont les politiques culturelles accompagnant le processus de dévolution ont reconfiguré le paysage théâtral à la fois au pays de Galles et en Écosse. Une étude à part sera consacrée à la pratique théâtrale après le conflit en Irlande du Nord qui contrairement aux deux autres nations constituantes n'a pas engendré de création d'un théâtre national – même si l'on dit qu'elle pourrait s'y engager dans l'avenir.

Les systèmes financiers utilisés pour les dépenses publiques. Passage de sources publiques de financement à la loterie et au financement privé

Depuis les années 1990, le fonctionnement des institutions britanniques du soutien public aux arts et à la culture s'est rapproché du modèle continental de l'administration de la culture.²⁷¹ Un glissement s'opérant d'une approche libérale vers une approche plus dirigiste garde de nombreuses spécificités comme l'importance du financement provenant de la loterie nationale plutôt que des impôts et le caractère semi-public des organismes de redistribution (*Non-departmental public bodies*). Ces derniers, dont l'*Arts Council* fait partie, sont chargés de leur mission par le ministère du Département de la Culture, des Médias et du Sport et se situent « en sus des niveaux nationaux et locaux »²⁷². La

²⁷¹ Cécile Doustaly, « Les Politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990 : "exception britannique", dirigisme ou modèle hybride ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 5, n° 1, 2007, mis en ligne le 26 août 2009, p. 6, <http://lisa.revues.org/1505>. (dernière consultation : 22.04.2014).

²⁷² Cécile Doustaly, « Les Politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990 : "exception britannique", dirigisme ou modèle hybride ? », *ibid.*, p. 24, (dernière consultation : 22.04.2014).

« gestion des subventions publiques à distance du gouvernement »²⁷³ est garantie par le principe d'autonomie (*arm length's principle*) qui protégerait les politiques culturelles de la politisation. Toutefois, l'État y intervient plus directement que dans le passé.

Tension entre les tendances dé- et ré-centralisatrices dans le domaine de la politique culturelle néo-travailleuse

La décision de décentraliser l'*Arts Council* de la Grande-Bretagne et de confier ses fonctions et responsabilités à trois nouveaux organismes distincts – l'*Arts Council* de l'Angleterre, l'*Arts Council* de l'Écosse et l'*Arts Council* du pays de Galles – a été prise dès 1994. Le système décentralisé de la gestion des subventions à destination des arts précède donc la décentralisation politique à proprement parler. L'objectif à attendre consistait à consolider la collaboration entre les partenaires régionaux et locaux et de mettre en œuvre les stratégies adaptées au territoire.

Bien que la direction initiale dans laquelle s'engage le gouvernement à partir de 1997 est celle de la décentralisation, le *New Labour* cherche à instrumentaliser, jusqu'à un certain degré, les politiques culturelles en intégrant ses objectifs politiques clés (tels que l'inclusion sociale et la création d'emplois) aux conditions de l'octroi de la subvention et l'utilisation d'outils statistiques pour surveiller l'efficacité de celle-ci. Certains critères deviennent prioritaires prenant le devant de la scène. Les mots d'ordre de la période sont les suivants : l'accès à la culture, l'« excellence », la diversité culturelle, les nouvelles technologies et l'économie créative qui, appliqués au théâtre, favoriseraient « le sentiment d'appartenance à un groupe à travers la création et la pérennisation de

²⁷³ Cécile Doustaly, *ibid.*, p. 7.

réseaux sociaux territorialisés promouvant à leur tour la cohésion et le lien social, l'expression des individus et la rencontre avec l'autre »²⁷⁴.

De plus, l'État reprend certains pouvoirs de décision et de contrôle grâce à la création, en 1997, d'un ministère spécialisé, le Département de la Culture, des Médias et du Sport (DCMS), qui l'aide à entreprendre ces réformes. « Le DCMS tente d'orienter les arts à distance, en utilisant un nombre croissant d'objectifs, de normes, d'indicateurs de performance, permettant une meilleure définition des objectifs politiques et une gestion de budgets en conséquence. »²⁷⁵ En effet, il existe aussi un lien entre la nouvelle gestion publique et la dévolution du pouvoir au Royaume-Uni. Les politiques culturelles étant plus étroitement liées à l'ordre du jour des agendas du gouvernement, le nouveau management public permet aux *Arts Councils* de re-centraliser leurs propres structures. Les réformes organisationnelles, idéologiques et financières transforment la nature de l'investissement de l'État au niveau de la gestion du secteur des arts. Ainsi, les gouvernements travaillistes d'après 1997 s'avèrent plus interventionnistes que les conservateurs. À la fois en imposant une vision uniformisant le fonctionnement des institutions publiques et en détenant le pouvoir de nommer les présidents des *Arts Councils*. « Mais la réforme est chère et conduit à la fragmentation et au souci de coordination et d'audit. »²⁷⁶

Les idéologies organisationnelles, les nouvelles structures et les pratiques de la mise en place des politiques culturelles ou la nouvelle gestion publique appliquée aux institutions théâtrales. Instrumentalisation et utilitarisme

Tous ces acteurs (DMSC et *Arts Councils*), y compris les institutions théâtrales, ont été invités à adopter de nouvelles méthodes de gestion fondées

²⁷⁴ Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution: An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *North American Journal of Welsh Studies*, vol. 8, 2013, p. 93.

²⁷⁵ Cécile Doustaly et Clive Gray, « Labour and the Arts : Managing Transformation ? », *Observatoire de la société britannique*, n° 8, 2010, p. 323 [traduction : AS].

²⁷⁶ Cécile Doustaly et Clive Gray, *loc. cit.* [traduction : AS].

sur les réformes structurelles, les partenariats public / privé / bénévolat, une plus grande orientation vers les résultats, la consultation des utilisateurs, le rapprochement vis-à-vis des « clients » et les mécanismes d'évaluation²⁷⁷.

Les critères d'attribution de subventions se focalisent sur la façon dont les arts peuvent servir à la régénération urbaine²⁷⁸, comment les institutions culturelles peuvent créer des emplois et attirer des investissements, sur comment les arts peuvent entraîner l'inclusion sociale et des avantages éducatifs et de santé pour leurs « consommateurs ». En raison de la difficulté à évaluer rigoureusement les prestations en termes de résultats « culturels »²⁷⁹, les critères sont utilisés pour justifier les dépenses vouées aux arts qui devraient ainsi être considérées comme un investissement plutôt que comme une simple subvention attribuée aux activités artistiques et non-économiques.

La critique de la communauté artistique des critères utilisés pour sélectionner les institutions théâtrales à financer. L'assujettissement de théâtres aux objectifs imposés par le gouvernement

Aleks Sierz²⁸⁰ reproche à « La générosité de néo-travailleurs de se solder en obligation qu'avaient toutes les institutions culturelles, y compris les théâtres, de s'engager sur le front des politiques sociales. Leur mission est de créer un accès plus large aux publics les plus divers (les minorités ethniques, les handicapés) et de proposer un produit plus innovant »²⁸¹. Michael Billington,

²⁷⁷ Cécile Doustaly, Clive Gray, « Labour and the Arts : Managing Transformation? », *Observatoire de la société britannique*, n° 8, 2010, p. 319.

²⁷⁸ Cécile Doustaly, Clive Gray, *ibid.*, p. 325.

²⁷⁹ À ne pas confondre avec les critères artistiques à la connotation plus essentialiste et élitiste.

²⁸⁰ Co-éditeur du *Theatre Voice* (site internet mettant à la disposition d'auditeurs le contenu audio original sur le théâtre britannique, des émissions réalisées par les journalistes et les praticiens du théâtre), connu pour avoir inventé le terme de *In-Yer-Face Theatre*, Aleks Sierz est critique théâtral publiant entre autre pour *Tribune*, *Independent* ou *The Stage*. Il intervient en tant que professeur invité à *Rose Bruford College* et en qualité d'enseignant à l'Université de Boston.

²⁸¹ Aleks Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, Methuen Drama, Londres, 2011, p. 2 [traduction : AS].

critique dirigeant la rubrique théâtre de *The Guardian* depuis 1971, dénonce également l'utilitarisme auquel peut conduire l'application de principes de la nouvelle gestion publique au théâtre. Il cite l'exemple extrême de Nottingham Playhouse qui en 1998 publie « une brochure intitulée *Théâtre dans l'industrie* (*Theatre in Industry*), dans laquelle il propose des spectacles sur mesure pour les entreprises locales, à utiliser dans la formation du personnel et des gestionnaires et qui offrait aux commanditaires "une chance d'augmenter leurs profits" »²⁸². Selon M. Billington, l'exemple de Nottingham pourrait être pris comme symbole de l'influence de l'administration blairiste sur le théâtre où le projet de la Troisième voie cherche sa place entre les logiques du marché et une dimension sociale plus grande.

Conçus pour servir les objectifs politiques et économiques, les critères d'évaluation appliqués au théâtre et s'exprimant en mesures quantitatives d'efficacité (*the value of money*), de la satisfaction des utilisateurs et, plus récemment, de l'« engagement » des arts, ont été critiqués par la plupart des administrateurs et des artistes pour leur caractère simpliste.²⁸³ Un desdits critères représente l'« excellence » qui, après avoir été retirée pendant quelques années à cause de sa dimension élitiste et subjective, est désormais de retour parmi les résultats escomptés.

Pourquoi et comment les politiques culturelles ont un effet ?

Les conséquences de l'introduction des réformes de la gestion des structures distributrices de subventions et des pratiques d'attribution de financements aux théâtres ne sont pas toujours faciles à identifier. Nous pouvons néanmoins avancer une hypothèse selon laquelle la relation entre l'État et le milieu théâtral, le lien entre le fonctionnement des institutions théâtrales et les

²⁸² Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber & Faber, Londres, 2009, p. 365 [traduction : AS].

²⁸³ Cécile Doustaly, Clive Gray, « Labour and the Arts : Managing Transformation? », *Observatoire de la société britannique*, n° 8, 2010, p. 319 [traduction : AS].

politiques sociales se sont pérennisés. Les mots d'ordre d'hier – généralisés et portés par la politique néo-travailleuse mais dont les origines sont, bien évidemment, plus anciennes – sont devenus des normes d'aujourd'hui toujours à atteindre. Les effets positifs de politiques culturelles s'expriment incontestablement en une plus grande accessibilité de manifestations culturelles obtenue grâce aux initiatives de la baisse de prix de tickets²⁸⁴. À la suite de quoi, l'opinion publique accepte plus facilement le financement public de la culture. En effet, les deux aspects vont de pair comme le remarque Cécile Doustaly. Plus les Britanniques pratiquent les arts (au travers, par exemple, des ateliers de la pratique théâtrale à destination des amateurs) et plus ils participent à la vie culturelle, plus ils sont favorables au financement de ces activités de deniers publics, ce qui n'était pas toujours le cas dans le passé.²⁸⁵

Le désaveu de la communauté théâtrale face à la lourdeur de procédures paralysantes la relation entre la région et l'État.²⁸⁶ De l'élargissement de l'accès à l'excellence – une nouvelle réforme de la politique culturelle néo-travailleuse

L'opposition du milieu théâtral à la nouvelle politique culturelle, les désaccords entre l'*Arts Council* de l'Angleterre et « l'industrie théâtrale » anglaise culminent le 9 janvier 2008 lors de la réunion organisée par le syndicat *Equity*²⁸⁷ au *Young Vic Theatre*. La réunion a été prévue pour donner à Peter

²⁸⁴ Photo : <http://www.thestage.co.uk/columns/funding-matters/2014/04/tessa-ross-nt-appointment-shows-theatre-means-business/>

Par exemple, l'accessibilité des théâtres aux personnes à mobilité réduite s'améliore dès 1995 à travers la législation protégeant de discriminations (*Disability Discrimination Act 1995*).

²⁸⁵ Cécile Doustaly, *ibid.*, p. 6.

²⁸⁶ Voir : Charlotte Higgins, « Arts Council must regain credibility after funding fiasco », *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/culture/2008/jul/30/arts.council.funding>, le 30 juillet 2008. (dernière consultation : 28.05.2014) ;

Celina Ribeiro, *Arts Council responds to McIntosh Review*, http://www.civilsociety.co.uk/fundraising/news/content/731/arts_council_responds_to_mcintosh_review, le 12 septembre 2008 (dernière consultation : 28.05.2014).

²⁸⁷ Pour plus d'information sur ce syndicat britannique indépendant regroupant les artistes des arts performatifs voir : <http://www.equity.org.uk/home/> (dernière consultation : 28.05.2014).

Hewitt, directeur exécutif de l'*Arts Council* de l'Angleterre, l'occasion d'expliquer à approximativement cinq cents hommes de théâtre le raisonnement qui a conduit à la décision de réduire le financement au plus de cent quatre-vingt-dix institutions artistiques à compter d'avril 2008²⁸⁸ et ceci malgré l'augmentation à la hauteur de cinquante millions de livres sterling du budget attribué aux arts par l'État²⁸⁹. En réalité, c'était la communauté théâtrale qui avait pris la parole ce jour-là s'insurgeant contre les excès de la gestion bureaucratique.

La deuxième grande réforme de politiques culturelles commence en juillet 2009. Elle a suivi les événements de janvier 2008 et la plupart des recommandations de rapports rédigés en 2008 par la baronne Genista Mary McIntosh, directrice exécutive de 1990 à 2002 du Théâtre national à Londres, et par Sir Brian McMaster²⁹⁰, directeur du Festival International d'Edimbourg de 1991 à 2006. Le rapport McIntosh a mis en évidence les déséquilibres régionaux et l'absence de la représentativité des artistes dans les décisions d'*Arts Council*. Brian McMaster préconisait, quant à lui, l'abandon d'un système fondé sur les méthodes quantitatives pour l'un organisé autour de l'idée du « jugement », impliquant « un passage de questions liées à un accès plus large aux arts vers l'importance de l'excellence ».²⁹¹ Dans son rapport, McMaster démontrait comment le soutien public des arts « peut encourager la prise de risque,

²⁸⁸ Martin Brown, *Theatre industry declares no confidence in Arts Council. Dramatic meeting of the theatre world to oppose Arts Council Regular Funded Organisation cuts*, <http://www.danceuk.org/news/article/dramatic-meeting-of-the-theatre-world-to-oppose-arts-council-regular-funded-organisation-cuts/>, le 9 janvier 2008 (dernière consultation : 28.05.2014).

²⁸⁹ Voir : Charlotte Higgins, « Arts Council must regain credibility after funding fiasco », *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/culture/2008/jul/30/arts.council.funding>, le 30 juillet 2008, (dernière consultation : 28.05.2014).

²⁹⁰ Sir Brian McMaster, *McMaster Review: Supporting excellence in the arts - from measurement to judgement*, Arts Council England, le 11 janvier 2008, www.artscouncil.org.uk/publication_archive/mcmaster-review-supporting-excellence-in-the-arts-from-measurement-to-judgement/+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=uk (dernière consultation : 28.05.2014).

²⁹¹ Cécile Doustaly, Clive Gray, « Labour and the Arts : Managing Transformation? », *Observatoire de la société britannique*, n° 8, 2010, p. 326 [traduction : AS].

l'excellence et l'innovation » et comment « alléger le système bureaucratique pour juger autrement la qualité des arts à l'avenir ». Selon *Arts Council* de l'Angleterre, pour établir son rapport, McMaster a consulté du 1^{er} au 30 novembre 2007 les praticiens et les gestionnaires des arts originaires de toutes les nations constitutives et représentants une grande variété de formes d'arts.²⁹²

Les politiques culturelles théâtrales d'après le rapport Boyden

Une autre chronologie que celle de deux réformes des politiques culturelles influence également le milieu théâtral. Dès 1997 le *theatreland* a été le reflet de différentes phases de la politique blairiste. « En janvier 1997 – à quatre mois avant son élection – Tony Blair a été vivement applaudi quand il a annoncé au public de la *South Bank Show*²⁹³ awards que "les arts ne devraient pas figurer dans des *addenda* à la page vingt-quatre du manifeste mais être une affaire centrale pour un pays décent." »²⁹⁴ « En été 1998, seulement quinze mois après la victoire écrasante de *New Labour*, le *National Campaign for the Arts*²⁹⁵ a publié un document détaillant les conséquences de la baisse de financements. En effet, les subventions annuelles attribuées par *Arts Council* aux théâtres ont diminué de 13 % depuis 1992 »²⁹⁶ et le gouvernement néo-travailliste n'a pas toute de suite inversé la courbe en maintenant, de 1997 à 1999, les budgets théâtraux serrés par une politique des économies de dépenses publiques.

En septembre 2000, le rapport dirigé par *Peter Boyden Associates*, un cabinet de conseil en gestion des arts, fait écho à la déclaration électoral de T. Blair quant à la place de l'art en Grande-Bretagne. Et ceci dès la préface du rapport pour laquelle les auteurs choisissent significativement l'extrait d'*Une fête d'art* de

²⁹² Sir Brian McMaster, *ibid.*

²⁹³ Émission de télévision consacrée à l'art et à la culture populaire.

²⁹⁴ Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber & Faber, London, 2009, p. 365 [traduction : AS].

²⁹⁵ Lobby soutenant les intérêts du milieu des arts.

²⁹⁶ Michael Billington, *ibid.*, p. 365 [traduction : AS].

Federico Garcia Lorca. Le rapport met un poids important sur la question régionale et s'intitule *Roles and Functions of the English Regional Producing Theatres* (*Les rôles et les fonctions de théâtres régionaux producteurs de spectacles*²⁹⁷).

Le rapport de *Peter Boyden Associates* conduit l'*Arts Council* à entreprendre, en juillet 2000, la publication de la Politique nationale du théâtre en Angleterre (*National Policy for Theatre in England*) identifiant huit objectifs parmi lesquels l'appui pour le caractère distinctif régional (*regional distinctiveness*).²⁹⁸ Au cours des quatre prochaines années, les dépenses publiques augmentent de façon spectaculaire et le théâtre connaît une période de développement.

« En conséquence du rapport Boyden, l'*Arts Council* de l'Angleterre a fait valoir que le secteur théâtral avait besoin d'un apport supplémentaire de vingt-cinq millions de livres sterling par an. Les dépenses de l'*Arts Council* pour 2000 prévoient cent millions de livres sterling supplémentaires de financement venant du gouvernement. À compter de 2003, 25 millions de livres sterling supplémentaires sont versés annuellement pour financer les théâtres (cette somme ne comprendra pas les subventions du *Royal National Theatre* ni de la *Royal Shakespeare Company* considérés à part). Les vingt-cinq millions de livres sterling additionnels représentent une augmentation de 72% du budget pour le théâtre, en fixant le total de subventions versées au théâtre à la hauteur de soixante-douze millions de livres sterling. Les subventions de certains théâtres ont plus que doublé et presque toutes les subventions de théâtres régionaux ont augmenté substantiellement : 83% de fonds nouveaux ont été versés aux théâtres producteurs de mises en scène, 12% ont été attribués à la promotion et aux théâtres programmant les spectacles en tournées ; 5% de financements ont été consacrés aux initiatives stratégiques tels que *Black Regional Initiative in Theatre* – BRIT²⁹⁹. Un accent a été à nouveau mis sur la diversité culturelle. »³⁰⁰

²⁹⁷ En Grande Bretagne on différencie *producing theatre* (théâtre qui crée ses propres mises en scène) vs. *presenting theatre*. Tout comme en Pologne, on définit explicitement *teatr impresaryjny* donc le théâtre qui programme simplement les spectacles conçus ailleurs.

²⁹⁸ *An Assessment of English Theatre With Particular Reference To The Impact Of The 2000/1 Theatre Review And The Increase In Arts Council Support That Followed*, Arts Council England, www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/news/theatreassessmentbrief_phpYfwaZY.doc+&cd=2&hl=en& (dernière consultation : 09.05.2014).

²⁹⁹ Promouvant plus de participation de minorités blacks et asiatiques à la vie théâtrale.

³⁰⁰ *An Assessment of English Theatre With Particular Reference To The Impact Of The 2000/1 Theatre Review And The Increase In Arts Council Support That Followed*, *ibid.* [traduction : AS].

Il est à noter que « les résultats [de cette généreuse politique culturelle] ont été mitigés: alors que les dramaturges noirs et asiatiques ont prospéré comme jamais auparavant, les divers publics qu'ils ont attiré vers les théâtres ont eu tendance à ne pas y retourner pour suivre le travail d'auteurs d'autres origines. Les publics des théâtres s'élargissaient occasionnellement quand on faisait venir les nouveaux arrivants, mais le noyau principal du public restait obstinément la même classe moyenne, d'âge moyen et blanc. »³⁰¹ Malgré cela, en 2009 certains commentateurs fêtaient un nouvel âge d'or du théâtre britannique contemporain.³⁰²

S'il y a une chose à retenir de la décennie néo-travailleuse en termes de politique culturelle théâtrale, ce serait la relance post-rapport Boyden du secteur subventionné et la résurgence du drame politique qui l'a suivie³⁰³. Le rapport est considéré comme un point de rupture dans le théâtre d'après-guerre. Son impact sur l'« industrie théâtrale » a été immédiatement perceptible à la fois dans les régions qu'à Londres. La stabilité financière retrouvée a été un des facteurs qui a sans doute permis au théâtre de se lever contre la politique étrangère au cours de la période du déclin de la popularité de T. Blair commençant avec la guerre en Irak. À ce titre, M. Billington conclut qu'en effet « La réorganisation radicale du financement appliqué au théâtre anglais au cours du premier mandat de T. Blair devait être libératrice pour les compagnies théâtrales, bonne pour la communauté théâtrale dans son ensemble et, à long terme, s'est avérée un facteur favorable pour la critique du gouvernement. »³⁰⁴

³⁰¹ Aleks Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, Methuen Drama, Londres, 2011, pp. 239-240.

³⁰² Mark Lawson, « Is This a New Golden Age For British Theatre? », *The Guardian*, le 2 décembre 2009, <http://www.theguardian.com/stage/2009/dec/02/theatre-golden-age> ; Dominic Dromgoole, « We've Never Had It So Good », *The Guardian*, le 10 janvier 2001, <http://www.theguardian.com/culture/2001/jan/10/artsfeatures> (dernière consultation : 29.05.2014)

³⁰³ Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Faber & Faber, Londres, 2009, p. 383.

³⁰⁴ Michael Billington, *loc. cit.*

La dévolution à l'origine de nouveaux théâtres nationaux

Malgré l'âge d'or présumé, le Théâtre national de l'Écosse et le Théâtre national du pays des Galles n'ont pas été mis – et c'est encore le cas après l'année 2010 – sur un pied d'égalité avec les institutions londoniennes.

« Les cinq plus riches institutions artistiques du Royaume-Uni restent [en effet] l'Opéra Royal [plus connu sous le nom de *Covent Garden*], le *Southbank Centre*, le *Royal National Theatre*, l'*English National Opera* et la *Royal Shakespeare Company* – parmi lesquelles seule la RSC ne siège pas à Londres. En 2010, ils ont obtenu ensemble plus de cent millions de livres sterling : un cinquième du financement global à redistribuer [au Royaume-Uni] par l'*Arts Council England*. Même après les ajustements récents, le *Royal National Theatre* à lui seul reçoit dix-huit millions trois cent mille de livres sterling de subventions en 2011, comparativement à quatre millions cinq cent mille de livres sterling attribué au Théâtre national de l'Écosse et seulement un million sept cent mille de livres sterling redistribués au Théâtre national du pays des Galles (*Theatr Genedlaethol Cymru* a reçu encore moins d'aides financières de l'État : un million cinquante mille de livres sterling). Il semble que Londres domine toujours. »³⁰⁵

Une conséquence indiscutable de la politique culturelle néo-travailliste a été la création de théâtres nationaux décentralisés. La redistribution inégale des subventions a contribué à reformuler la question de ce qui définit ces nouveaux théâtres écossais et gallois, suggérant à leurs directeurs que leur mission serait de voyager à la rencontre des publics plutôt que d'espérer que les publics viennent volontairement se présenter aux portes de ces établissements. Les approches de John McGrath³⁰⁶ et de Vicky Featherstone³⁰⁷ se montrent alors décentralisées, rentables et collaboratives, remarque Andrew Dickson, critique de *The Guardian*³⁰⁸. L'orientation entreprise par ces théâtres de se spécialiser notamment dans les *site-specific theatre* (théâtre sur site, théâtre

³⁰⁵ Andrew Dickson, « Edinburgh festival 2011: where National Theatres meet », *The Guardian*, le 2 août 2011, <http://www.theguardian.com/stage/2011/aug/02/edinburgh-national-theatre-wales-scotland> (dernière consultation : 29.05.2014).

³⁰⁶ John McGrath est directeur artistique du Théâtre national du pays de Galles depuis sa fondation jusqu'aujourd'hui (2014).

³⁰⁷ Vicky Featherstone est actuellement directrice artistique du *Royal Court Theatre*. Elle a été directrice du Théâtre national de l'Écosse de sa fondation en 2004 jusqu'à 2013.

³⁰⁸ Andrew Dickson, « Edinburgh festival 2011 : where National Theatres meet », *loc. cit.*

environnemental) les rend largement représentatifs. La représentativité n'est pas non plus absente de la façon dont la RSC amène aux publics ses spectacles lors des tournées, ni du fonctionnement du Théâtre national londonien agissant à l'aide de la diffusion de nombreuses pièces dans les cinémas en Grande-Bretagne et dans le monde.³⁰⁹



Les acteurs de la dévolution au théâtre : Vicky Featherstone et John McGrath.

Source: Andrew Dickson, « Edinburgh festival 2011: where National Theatres meet », *The Guardian*, le 2 août 2011, <http://www.theguardian.com/stage/2011/aug/02/edinburgh-national-theatre-wales-scotland> (dernière consultation : 29.05.2014).

La dévolution théâtrale en Écosse

Tandis que l'histoire du Théâtre national de Grande Bretagne (fondé en 1963, mais évoqué depuis plus d'un siècle) était dominée par la difficulté de recruter une compagnie de comédiens à la hauteur d'une scène nationale pour en faire Théâtre de Londres d'excellence, le Théâtre national d'Écosse fonctionne tout à fait différemment. Créé en 2004 et dirigé par le directeur artistique Vicky Featherstone, le NTS – Théâtre national d'Écosse – prend la forme d'un projet, sans bâtiment dédié, qui produit des spectacles dans les théâtres de toute la région.³¹⁰

³⁰⁹ Voir : *National Theatre Live* <http://ntlive.nationaltheatre.org.uk/about-us> (dernière consultation : 02.01.2015).

³¹⁰ Aleks Sierz, *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, Methuen Drama, York, 2011, p. 38.

Dans ce qui suit, nous analyserons les changements dans les relations entre le désir de construire une identité nationale écossaise essentialiste et le théâtre comme expression culturelle tenant vers un caractère plus universaliste. Nous nous appuierons pour cela sur les exemples de trois spectacles mis en scène par le Théâtre national d'Écosse : *Black Watch*, le projet *Home* et *Blackbird*, qui ont rencontré un vif succès. Nous analyserons également l'activité théâtrale écossaise, caractérisée par sa grande ouverture aux autres cultures.

L'activité du NTS a bien démarré, avec une saison inaugurale qui comprenait le projet *Home*, le désormais fameux *Black Watch* de Gregory Burke et *Realism* d'Anthony Neilson, qui ont connu un grand succès.³¹¹ Depuis sa saison inaugurale en 2006, le NTS a conservé une importance centrale dans le paysage théâtral britannique. Il a attiré des éloges pour son modèle itinérant (sans lieu dédié) et pour avoir fait connaître le travail des metteurs en scène et dramaturges d'origine écossaise, à un public national et international, tout en n'excluant pas des collaborations avec des artistes venant d'ailleurs.

Entre la recherche d'une spécificité de l'identité nationale et l'ouverture à d'autres cultures. Entre le particularisme et la relativisation des absolus culturels

Pour le NTS – car « on lui a donné la charge de représenter la nation dans le pays et à l'étranger »³¹² – mais aussi pour des nombreux professionnels du théâtre travaillant au XXI^e siècle en Écosse, les sujets de recherche esthétique continuent d'aborder l'équilibre entre les engagements nationaux et internationaux, et les conceptions d'identité écossaise sur le territoire et au-delà. Cet équilibre est à son tour lié aux discours de la politique identitaire dans l'Écosse d'aujourd'hui.³¹³

³¹¹ Trish Reid, *Theatre and Scotland*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013, p. 15.

³¹² Trish Reid, *ibid.*, p. 63.

³¹³ Les décennies qui ont précédé la dévolution du pouvoir en Écosse incluent deux événements ayant une incidence sur la renégociation de l'idée de l'Écosse : l'échec du projet

Attachée à l'idée de nationalisme civique et mettant l'accent sur la diversité de l'Écosse, une opinion écossaise s'est exprimée dans une perspective européenne plus globale. « À partir des années 1990, l'engagement de l'Écosse dans le contexte européen et international était devenu un point central de son activité théâtrale. »³¹⁴ Le théâtre écossais a œuvré pour la coopération internationale de plusieurs façons.

Tout d'abord, la coopération internationale a débuté à Glasgow. Le moment le plus fort de cette coopération a été la mise en scène de *Mahabharata* de P. Brook (1985) dans l'ancien Musée des Transports de Glasgow. Ce musée est devenu par la suite Le *Tramway*, un lieu dédié aux arts visuels contemporains et une salle de spectacle. P. Brook l'a décrit, de manière célèbre, comme « une cathédrale industrielle qui relie l'art avec l'humanité... Elle est réelle, elle parle de l'histoire de la ville, elle parle de Glasgow » qui avait fait de son théâtre un lieu de représentation internationale. Ce lieu a accueilli les premières représentations écossaises d'artistes internationaux tels que Robert Lepage et *The Wooster Group*. Le *Mahabharata* de P. Brook y donna son unique représentation au Royaume-Uni en 1988.

Cependant, la redéfinition du *Tramway* comme un temple de l'art, n'était pas seulement dû à la représentation de *Mahabharata*. D'autre part, le projet de P. Brook a prouvé aux conseillers municipaux qu'un théâtre de qualité pouvait être un bon investissement et une bonne stratégie de marketing pour promouvoir l'image d'une ville³¹⁵. En effet, le théâtre est devenu un outil pour promouvoir l'image de Glasgow en particulier pendant les années où Glasgow a été élue Capitale européenne de la culture, avec une programmation à dominance théâtrale. D'autre part, les dramaturges, tels que David Graig, ont créé une série

de décentralisation en mars 1979 et l'élection plus tard la même année d'un gouvernement conservateur au Royaume-Uni sous M. Thatcher. Le conservatisme néo-libéral de M. Thatcher a prouvé une philosophie politique profondément en désaccord avec les valeurs de la société civile écossaise.

³¹⁴ Trish Reid, *Theatre and Scotland*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2013, p. 50.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

d'œuvres en collaboration avec des artistes d'Europe continentale et de nouveaux ateliers d'écriture avec une dimension européenne qui ont eu lieu à la *Traverse*.

La traduction a également permis de maintenir la relation de la scène écossaise avec d'autres traditions théâtrales et expressions culturelles. « Les traducteurs choisissent de travailler en anglais standard, en écossais normatif ou démotique, en gaélique, ou dans n'importe quelle combinaison de ces langues. Ils choisissent d'inventer leur propre version théâtralisée d'écossais / anglais »³¹⁶. Les traductions se caractérisent par une attitude beaucoup plus souple à l'égard de la langue que celle préconisée par le théâtre en langue galloise, qui conserve la norme linguistique.

La relation entre les festivals et la communauté plus large du théâtre écossais mérite d'être explorée, car le Festival International d'Édimbourg représente une fenêtre à travers laquelle l'Écosse a vu des performances culturelles internationales et vice-versa. Les objectifs du EIF (*Edinburgh International Festival*), selon son site internet, sont à la fois de tenir compte de la « culture internationale pour le public écossais » (pour offrir au public écossais un accès aux œuvres d'artistes de renommée internationale) et de « fournir une vitrine internationale pour la culture écossaise ».³¹⁷ En effet, « Les questions sur la façon dont les représentations culturelles écossaises devraient être plus présentes sur le territoire et à l'étranger sont devenues plus pertinentes à la suite de la décentralisation de 1999 et suite à la création du Théâtre national d'Écosse en 2004 ».³¹⁸

³¹⁶ *Loc. cit.*

³¹⁷ Trish Reid, *ibid.*, p. 56.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

Entre les visions stéréotypées du caractère écossais et les engagements internationaux

L'œuvre la plus célèbre du théâtre écossais du XXI^e siècle, lauréat du prix de Laurence Olivier de la meilleure pièce de théâtre 2009, est de loin *Black Watch*, écrite par un Écossais (Gregory Burke) et dirigée par un Anglais. On peut mesurer la réussite de *Black Watch* par le nombre de lieux d'outre-mer où la pièce a été programmée, le nombre de critiques étrangères et le nombre de récompenses étrangères qu'elle a reçues. Le NTS vit toujours dans l'ombre de *Black Watch*, écrite comme un théâtre *verbatim*. Certains passages se fondent sur les transcriptions des entretiens menés par Gregory Burke avec les membres du célèbre régiment écossais de retour d'Irak.³¹⁹

« Dans *Black Watch*, G. Burke construit un récit autour de la solidarité masculine dans la classe ouvrière. Cette solidarité se construit à travers un engagement militaire régional et générationnel, dans le contexte de l'Empire britannique. Cette tradition martiale est figurée comme étant essentiellement et authentiquement écossaise. G. Burke évoque le passé mythique de l'Écosse en s'appuyant sur la notion de cette tradition martiale [présumée] authentiquement écossaise. Dans son introduction au texte, il insiste sur le fait que lorsque "les clans d'Écosse combattaient, certains membres du clan se tenaient devant les soldats et récitaient les noms des leurs ancêtres". »³²⁰

Black Watch relance et ranime l'iconographie du soldat écossais pour peindre une image d'une communauté masculine établie par des siècles d'expériences partagés.³²¹ À la recherche d'une identité essentialisée il a paru aux critiques « merveilleusement écossais ». Son budget de production, son utilisation confiante des supports médiatiques, l'habileté de ses artistes, son actualité, tout semblait refléter la nouvelle confiance culturelle du pays. En outre, tout en offrant la vision d'un soldat de la deuxième guerre du Golfe, *Black Watch* a mobilisé des éléments clés de l'iconographie internationalement reconnue de l'Écosse: le tartan, les cornemuses, le kilt et le soldat écossais.

Malgré ses qualités, le spectacle confirme plutôt qu'il questionne les conceptions stéréotypées du caractère écossais. C'est peut-être en raison de son chauvinisme

³¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

³²⁰ *Ibid.*, p. 17.

³²¹ *Ibid.*, p. 18.

et de son succès qu'en 2007, le gouvernement dirigé par le Parti national écossais nouvellement élu, a organisé deux représentations de *Black Watch*, pour marquer l'ouverture de la session parlementaire.³²²



L'iconographie performative de *Black Watch*.

Source: <http://www.allmediascotland.com/media-releases/22275/national-theatre-of-scotland-launches-search-for-piper/> (dernière consultation : 27.10.2014).

Le NTS a été inauguré en 2006 par le projet *Home* – dix petites formes *in situ*, chacune conçue pour une ville différente. Encrées dans le local, elles ont montré une Écosse hétérogène à travers tout une gamme de mémoires locales et en évitant les constructions essentialistes ou réductrices de la nation.

Dans *Blackbird* de David Harrower, récompensé par le prix de Laurence Olivier de la meilleure pièce de théâtre 2007, mis en scène par l'artiste allemand Peter Stein, Una, une femme approchant de la trentaine, affronte Peter, un cinquantenaire. Les deux personnages ont eu une relation sexuelle quinze ans plus tôt, quand elle avait douze ans et lui environ quarante, ce qui a entraîné Peter à purger une peine de prison de trois ans. *Blackbird* ne met pas en scène des protagonistes qui tentent de vivre loin des conventions et des règles du système normatif établi par la société. En revanche, par l'absence d'un enfant

³²² *Ibid.*, p. 17.

réel sur scène, D. Harrower oblige le public à se poser des questions sur les limites entre l'amour, la violence et le consentement sexuel. C'est tout un exploit, étant donné que la norme sociale dicte clairement qu'il est moralement répréhensible pour un homme de quarante ans d'avoir des relations sexuelles avec une jeune fille de douze ans. *Blackbird* ne semble pas être rattaché à une géographie autre qu'occidentale ou à une culture spécifique.

En s'engageant dans un large éventail de discours autour de l'identité, y compris de classes, de sexe, d'origine ethnique et de multiculturalisme, les artistes écossais contribuent à valoriser un paysage culturel de l'Écosse hétérogène « au moment où les distinctions entre "écossais" et "étranger" s'estompent. »³²³. Cette hétérogénéité est cruciale dans ce moment de post-décentralisation permettant la diversification démocratique.

Les aspects du rôle et de la signification des théâtres nationaux gallois post-dévolutionnaires

Parmi les conséquences de la dévolution, il faut prendre en compte la création de deux nouvelles institutions nationales de théâtre au pays de Galles : le *Theatr Genedlaethol Cymru*³²⁴ (TGC), et son homologue en langue anglaise, le Théâtre national de Galles (*National Theatre Wales* ou NTW).

Le vote majoritaire pour la création d'un parlement local lors du référendum de 1997³²⁵ a annoncé le début d'une nouvelle ère politique. En réalité, ce vote a mené le pays de Galles à un état de paralysie constitutionnelle, étant donné que la vie politique du pays était fortement contrastée entre une volonté du programme pour le changement et l'absence de dispositifs efficaces pour

³²³ Richard Roux, « Le théâtre en Grande Bretagne », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Éditions Bordas, Paris, 2008, p. 636.

³²⁴ *Genedlaethol* signifie national, *Cymru* – Galles en gallois.

³²⁵ « Si 75% des Écossais se prononcèrent en faveur de la réforme, les Gallois ne l'approuvèrent qu'à 50,3%, signe d'une moindre prégnance des thématiques nationalistes. » (Roland Marx, *ibid.*, p. 544.)

permettre ce changement.³²⁶ Un écart s'est creusé entre la volonté politique et la réalité politique au Pays de Galles. L'Assemblée a échoué à mettre à disposition rapide au public gallois du « droit de décider de leurs propres institutions démocratiques, des procédures et des priorités de leur vie civique »³²⁷. Les pouvoirs relativement limités de l'Assemblée galloise ont inévitablement porté une attention particulière aux domaines tels que la politique culturelle : « En l'absence d'un ensemble d'institutions politiques qui pourraient appliquer directement la dévolution, le gouvernement de l'Assemblée nationale a demandé à ses institutions nationales théâtrales de fonctionner en donnant une grande visibilité à l'expression culturelle et politique au pays de Galles. »³²⁸

Les théâtres nationaux de Galles ont saisi l'occasion et le défi de fonctionner comme des substituts culturels ; lieux virtuels où la nation peut éprouver et cultiver « un sentiment mature de citoyenneté en rapport aux institutions galloises »³²⁹ et peut partager « la responsabilité de mobiliser l'opinion et de choisir la direction que la société galloise devrait prendre »³³⁰. Le théâtre fortement tributaire du financement de l'État, par l'intermédiaire du Conseil Gallois des Arts (*Arts Council of Wales*, ACW), a souvent été sur la ligne de front du débat. Le débat ne concerne pas seulement le théâtre, mais aussi la nature de la nation, dotée de nouveaux pouvoirs bien qu'encore limités et moins importants que les pouvoirs dévolus de l'Écosse.

³²⁶ Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution : An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *North American Journal of Welsh Studies*, vol. 8, 2013, p. 85.

³²⁷ *Empowering the People: Response to the Welsh Labour Party's Consultation Paper Shaping the Vision: the Powers and Structure of the Welsh Assembly*, National Council of the Parliament for Wales Campaign Records, Ymgyrch Senedd i Gymru, 1994, p. 4.

³²⁸ Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution : An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *ibid.*, p. 84.

³²⁹ John Osmond, *Assembly to Senedd: The Convention and the Move Towards Legislative Powers*, Institute of Welsh Affairs, Cardiff, 2008, 18-19.

³³⁰ *Loc. cit.*

Theatr Genedlaethol Cymru – un outil pour la promotion de la langue galloise

Theatr Genedlaethol Cymru : une structure sans lieu dédié, une compagnie de théâtre itinérante travaillant en langue galloise, fut lancé en 2003 après avoir obtenu une subvention de sept cent mille de livres sterling du Conseil Gallois des Arts. Le TGC a été le premier théâtre national à émerger pendant la première période du gouvernement de l'Assemblée nationale. L'Assemblée a rapidement senti le poids de l'attente du public peser sur ses jeunes épaules. La coalition Parti Libéral / Parti Travailleiste se mit alors à la tâche en donnant la priorité au développement de la politique culturelle et en intégrant la créativité et les arts à d'autres politiques³³¹.

Au départ, la mission confiée au TGC a été directement liée à l'agenda politique et a été défini dans les termes suivants : « Un théâtre national est également l'occasion d'intégrer un groupe social réconcilié par leur participation à un événement économique, cérémonial, culturel et linguistique commun. C'est à la fois réel et fictif, virtuel et vrai. Un théâtre national n'est pas une communauté imaginaire, mais une communauté d'imagination »³³². Un endroit désigné où le public de la classe moyenne peut exprimer ses craintes, ses préoccupations et ses aspirations. Au cours de ce processus, le TGC est devenu un moyen politique visant à satisfaire la demande que toutes les pratiques de la vie sociale au pays de Galles devraient trouver des moyens d'expression dans la langue maternelle du pays³³³. C'est également devenu un moyen de développer la gamme d'activités sociales et de loisirs pour personnes intéressées par la langue galloise. Cette vision du nouveau théâtre national comme outil de la stratégie de promotion de la langue peut être reconstituée à partir de la documentation de

³³¹ Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution : An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *ibid.*, p. 87.

³³² Anwen Jones, *National Theatres in Context : France, Germany, England and Wales*, University of Wales Press; Cardiff, 2007, p. XI.

³³³ Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution : An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *ibid.*, p. 89.

l'Assemblée galloise et du Conseil Gallois des Arts, comme les rapports annuels de l'ACW de 1999 (*Drama Strategy 1999*) à 2004³³⁴. C'est devenu de plus en plus évident pendant la période 2004-2009. Cependant, il ne fut pas suffisant pour le *Theatr Genedlaethol Cymru* de se contenter des spectacles qui utilisent les traductions canoniques des pièces de Shakespeare, des dramaturgies mettant en scène des moments forts de l'histoire galloise ou encore le travail d'éminents dramaturges gallois. Les directeurs et universitaires de théâtre – notamment Ian Rowlands³³⁵, Dafydd Llewelyn³³⁶ et Roger Owen³³⁷ – ont critiqué la compagnie qui, selon eux, a échoué à établir une réputation à la hauteur d'un théâtre national. En 2010, le ACW exposait ainsi certaines lacunes artistiques des premières productions du *Theatr Genedlaethol Cymru*. Plus important encore, les critères artistiques chers aux publics gallois, qui avaient été jusqu'à présent définis et compris exclusivement en termes linguistiques par les responsables de la culture, ont été finalement pris en compte. En conséquence, le *Theatr Genedlaethol Cymru* a recruté une nouvelle directrice artistique de compagnie, Arwel Gruffydd. Depuis lors, le théâtre gallois établit des collaborations fructueuses avec les membres d'un réseau de compagnies de théâtre tels que la maison de nouvelles écritures pour le théâtre, *Sherman Cymru*.

³³⁴ Anwen Jones, *loc. cit.*

³³⁵ Dramaturge, il a été directeur de quatre différentes compagnies de théâtre au pays de Galles : Theatr y Byd, Theatr Bara Caws, Cwmni Theatr Gwynedd et Llwyfan Gogledd Cymru.

³³⁶ Dramaturge.

³³⁷ Maître de conférences en études théâtrales à l'Université d'Aberystwyth.

Has Welsh theatre found its voice?

Theatr Genedlaethol Cymru, the Welsh-language national theatre, brilliantly dramatises Wales's tussle of languages and identities – and its ambitions stretch far beyond its own borders



A 'flamboyant fantasia on gay identity and Welshness' ... Theatr Genedlaethol Cymru's *Llwyth*. Photograph: Farrows Creative

Llwyth (Tribu) de Dafydd James, mise en scène : Arwel Gruffydd, création : *Chapter Arts Centre*, Cardiff, le 15 avril 2010.

Source: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/sep/01/welsh-theatre-theatr-genedlaethol-cymru> (dernière consultation : 23.11.2014).

À commencer par le grand succès de *Llwyth* (cf. photographie ci-dessus), co-production du *Sherman Cymru* et de *Theatr Genedlaethol Cymru* dans laquelle le dramaturge, Dafydd James, explore la vie d'un groupe de jeunes et moins jeunes homosexuels, à Cardiff. La production a rencontré un vif succès dans la région, au Festival International d'Edimbourg en 2011 puis en tournée à Taïwan. Le TGC a rapidement montré les signes d'une confiance croissante dans sa capacité à expérimenter et à parler de problèmes locaux. « L'universel, c'est le local moins les murs » a dit le dramaturge portugais Miguel Torga, comme en témoigne la production *in situ* d'une pièce poétique (*Blodeuwedd*) de l'auteur classique gallois Sanders Lewis, où le rapport de l'homme à la nature est joué dans le voisinage de la centrale nucléaire désaffectée de Trawsfynydd.



Blodeuwedd de Saunders Lewis, mise en scène : Arwel Gruffydd, *Theatr Genedlaethol Cymru*, création : Tomen y Mur, Trawsfynydd, Gwynedd, le 16 juin 2013.

Le spectacle joué en gallois, version audio en anglais.

Source :

<http://llyodustbooks.wordpress.com/2013/07/17/review-blodeuwedd-theatr-genedlaethol-cymru-saunders-lewis/> (dernière consultation : 23.11.2014).

Bien que le TGC réussisse artistiquement sous la nouvelle direction, la décision concernant la création du Théâtre national de Galles (NTW), son homologue en langue anglaise, était déjà publiée dans le rapport annuel 2009/10 du Conseil Gallois des Arts.

Le Théâtre national de Galles. Le théâtre du réel ancré dans un territoire et orienté sur la cohésion d'une communauté

La volonté politique de créer un second théâtre national (le Théâtre national de Galles) avec des dispositifs constitutionnels à son service, une première, était très différente de celles de son prédécesseur. Dès le début, le projet du Théâtre national de Galles a été élaboré dans une volonté d'excellence culturelle internationale qui n'a rien à voir avec le bilinguisme, voir la promotion linguistique ou la préservation d'aucune sorte.

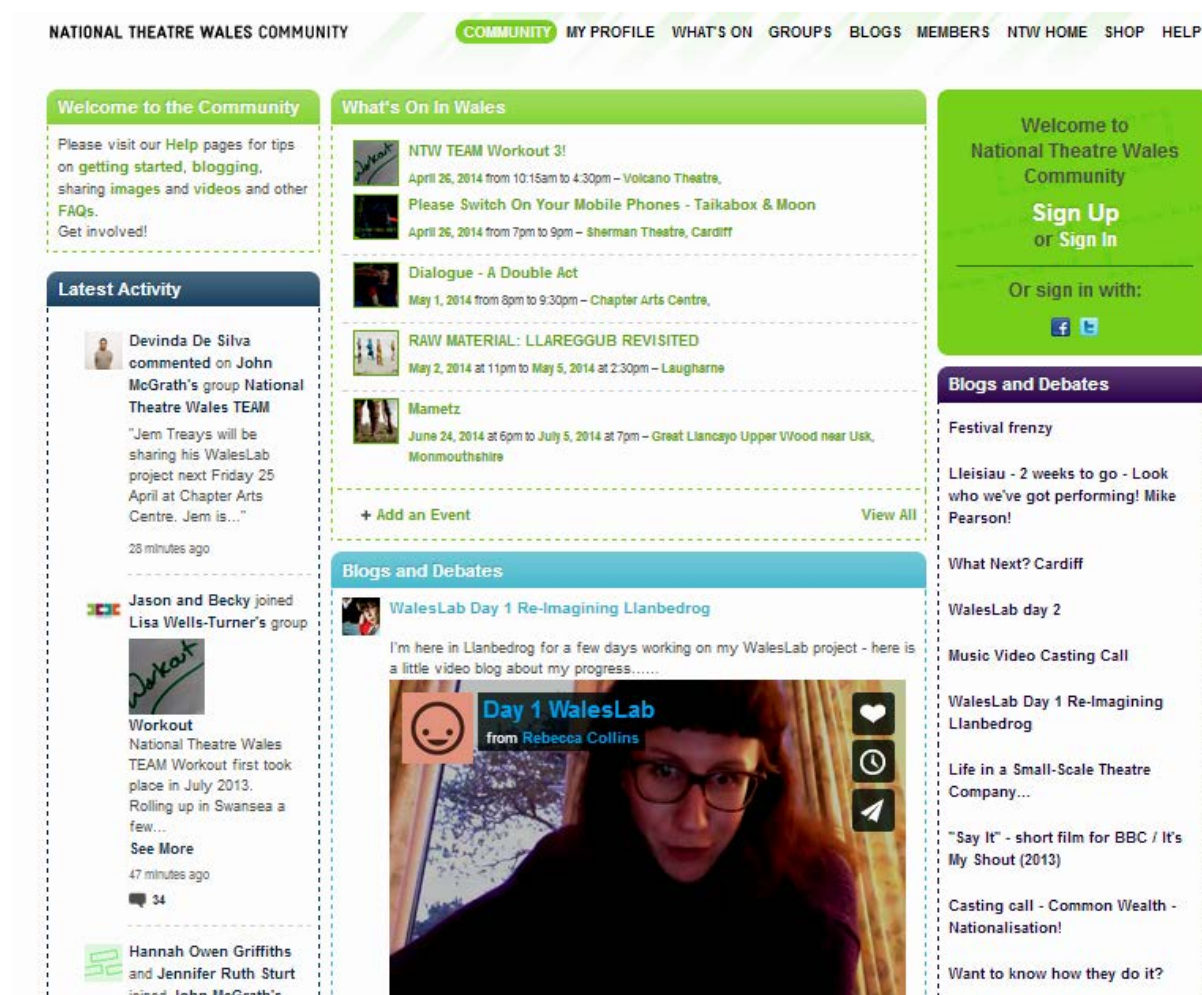
« En décembre 2010, le Conseil Gallois des Arts a annoncé sa nouvelle stratégie de financement. »³³⁸ L'un de ses objectifs stratégiques fut la promotion de la réputation internationale du pays de Galles pour son dynamisme, sa créativité et son excellence (un criterium élitiste). Alors que de son côté, « le développement de la compagnie théâtrale nationale de langue galloise (TGC) accompagnait un programme national de revitalisation culturelle, centrée sur une vision du pays de Galles comme une unité ethnique uniforme, avide d'un régime culturel commun. La nouvelle compagnie en langue anglaise n'a pas été conçue pour répondre aux besoins d'une communauté linguistique spécifique, mais plutôt pour répondre aux besoins artistiques communs de la population galloise dans son ensemble. »³³⁹ Et ceci malgré la déclaration du ministre de l'héritage, Alun Ffred Jones du parti nationaliste gallois, accompagnant l'allocation de trois millions de livres sterling du ACW pour mettre en place ce nouveau théâtre en langue anglaise. Même si Alun Ffred Jones cherche encore à réduire le rôle du Théâtre national de Galles à un programme national et culturel de revitalisation simplifiée³⁴⁰, la compagnie du Théâtre national de Galles interprète ce

³³⁸ Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution : An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *ibid.*, p. 94.

³³⁹ Anwen Jones, *loc. cit.*

³⁴⁰ Alun Ffred Jones a affirmé: « Je ne vois pas de meilleur exemple que la création du Théâtre national de Galles pour l'accomplissement de "Une Galles". » [traduction : AS] *The Record of Proceedings*, le 25 novembre 2009, cité d'après : Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution : An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *ibid.*, p. 95.

programme d'homogénéité nationale et culturelle, encapsulé dans le programme politique de coalition *Plaid Cymru* (parti du pays de Galles) et du Parti Travailliste de l'Assemblée galloise, *One Wales* (Une Galles, 2007-2011), d'une manière libre et originale.



Site internet du Théâtre national de Galles.

Source : <http://community.nationaltheatrewales.org/> (dernière consultation : 23.11.2014).

Tout d'abord, le programme théâtral de cohésion nationale et culturelle, un théâtre communautaire au niveau national, fut porté par la présence sur le Web du Théâtre national de Galles, avec une dimension clairement construite autour du concept de communauté (cf. capture d'écran, ci-dessus).

Ensuite, le programme du Théâtre national de Galles s'alimenta par un désir de rejouer les expériences locales au cœur des communautés, partout au pays de

Galles. Cela pourrait parfois donner des résultats kitch comme du spectacle d'ouverture du Théâtre national de Galles, *A Good Night Out in the Valleys*.



A Good Night Out in the Valleys de Alan Harris, mise en scène: John E McGrath, création : Théâtre national de Galles, *Blackwood Miners Institute*, le 11 mars 2010.

Source : <http://www.nationaltheatrewales.org/goodnightout> (dernière consultation : 23.11.2014).

Au cours de sa première année, la compagnie du Théâtre national de Galles a lancé une série de représentations spectaculaires relevant du théâtre du réel. Parmi ces créations, on y trouve *Love Steals us from Loneliness* (*L'amour nous sort de la solitude*)³⁴¹, la réponse de Gary Owen à une vague de suicides chez les jeunes hommes de la région du sud du pays de Galles. Ce spectacle a été joué par les étudiants de *Bridgend Youth Theatre* et de *Bridgend Further Education College*. On trouve également *Les Perses*³⁴² d'Eschyle, joué *in situ* dans un village militaire à l'abandon, ou *Outdoors*, dans lequel *Rimini Protokoll* a proposé une balade à travers Aberystwyth et dont le contenu ne ressemblait à rien de ce que le public pouvait connaître de la ville.

³⁴¹ *Love Steals us from Loneliness* de Gary Owen, mise en scène : John E McGrath, Théâtre national de Galles en co-production avec Sherman Cymru, création : Hobo's rock club, Bridgend, le 7 octobre 2010.

³⁴² *The Persians* d'Eschyle, mise en scène: Mike Pearson, Théâtre national de Galles création : Brecon Beacons, le 11 août 2010.



Outdoors de Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel, création : Théâtre national de Galles en co-production avec Rimini Protokoll et Aberystwyth Arts Centre, création : Aberystwyth, le 1^{er} mars 2011.

Source : <http://www.nationaltheatrewales.org/outdoors> (dernière consultation : 23.11.2014).

Le NTW a rempli son mandat national en s'engageant dans un programme qui prend pour point de départ des expériences locales, relevant du passé comme du présent, joué dans les salles régionales ou créé dans un lieu spécifique³⁴³. Ainsi,

343 La définition proposée par Patrice Pavis du site-specific performance, théâtre créé dans un lieu spécifique décrit précisément la nature de projets proposés par le NTW : « Lorsque le théâtre est "hors de soi" : sorti de son lieu traditionnel, fermé et institutionnel, lorsqu'il déborde sur la rue ou dans n'importe quel cadre non spécifiquement créé pour lui, il devient *site-specific*, c'est-à-dire : *in situ*. Il est alors conçu non comme un lieu à remplir, une tâche à accomplir, mais comme une expérience qui part des conditions concrètes du lieu. Ce lieu n'est pas seulement le cadre et la base de départ de la mise en scène, mais la matière et la fin de son art. Il ne s'agit pas simplement de l'idée qu'il faut adapter une mise en scène au lieu où elle est réalisée, mais que le spectacle est à créer à partir des conditions spécifiques de sa production.

Une performance *in situ* n'est pas transposable, elle renonce à toute universalité, elle se concentre sur les conditions locales, elle utilise les talents locaux, le génie du lieu, les attentes du public. Le site, son contexte précis, confère à la situation, aux textes éventuels, une force intime, immédiate et sensible qui passerait inaperçue dans un espace banalisé. Parfois, mais nécessairement, le public est invité à se déplacer selon un parcours plus ou moins tracé, à suivre les chemins d'une "promenade performance", il est amené à suivre les artistes par les rues et les lieux les plus insolites. En marchant, le spectateur "flâneur" donne une réponse émotionnelle à son environnement, différente de celle du spectateur assis et immobilisé de la tradition occidentale. S'il verbalise librement ses impressions, s'il commente son parcours, son expérience intérieure se transformera, tout comme son rapport au spectacle. La marche, l'activité physique, selon la théorie de l'"esprit incarné" (*embodied mind*) de Lakoff et Johnson (1999), tend à faire disparaître la frontière entre réception cognitive et réception proprioceptive, visible et invisible, fiction et réalité.

la question de sa propre légitimité nationale a été esquivée par l'expression des expériences singulières aux publics et dans les lieux d'où ils proviennent. Fondamentalement, il n'a pas nationalisé le vécu gallois mais a transféré le poids de sa propre position nationale à l'échelle locale et a élaboré un théâtre tenant compte des différences sociales et économiques, caractéristiques de la société galloise.³⁴⁴

Dans la phase initiale de la dévolution des pouvoirs de l'Assemblée galloise, le contexte évolue dans une disparité entre les aspirations artistiques du public gaëllisant du Théâtre national et la volonté politique derrière cette institution. Dans le voyage tortueux vers une administration déléguée efficace, le NTW a joué un rôle d'un élément intégrateur de cohésion sociale.

Le 4 mars 2011, le gouvernement de l'Assemblée galloise est devenu une entité politique partiellement déléguée, responsable de la législation dans les vingt régions qu'elle comprend. Alors que le gouvernement du pays de Galles devient plus fort, les chances de fournir « des changements réels et durables pour transformer la vie de la population partout dans le pays de Galles »³⁴⁵ augmentent. Et en effet, le succès de l'Assemblée a mené à un nouveau changement dans la fonction et les statuts des Théâtres Nationaux du Pays de Galles.

Si « le secteur public britannique, assujetti aux lois du marché, n'a jamais joui des conditions de sécurité de la France »³⁴⁶, l'augmentation des

La promotion de l'art *in situ* (*site-specific*) s'explique par la volonté de partir des réalités concrètes comme doit le faire l'ethnologie (...). » (Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Collin, Paris, 2014, p. 263.)

³⁴⁴ Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution : An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *ibid.*, p. 96.

³⁴⁵ *One Wales: A progressive agenda for the government of Wales: An Agreement between the Labour and Plaid Cymru groups in the National Assembly*, 2007, p. 6, <http://wales.gov.uk/strategy/strategies/one-wales/one-walese.pdf;jsessionid=NGspL0nLkrpTGqtlnPQTQZpyd8PNn3L08cv82C8VY55FJ4wv77ht!-1614394458?lang=en> (dernière consultation : 24.11.2014).

³⁴⁶ Richard Roux, « Le théâtre en Grande Bretagne », Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Éditions Bordas, Paris, 2008, p. 637.

financements pour le théâtre a changé le climat culturel au Royaume-Uni dévolu et a produit de nombreux effets positifs, comme le renouveau régional, l'extension du répertoire et la recherche de nouveaux publics par des tarifs bas. La politique culturelle du *New Labour* pour le théâtre s'axa sur l'accessibilité et l'intégration sociale. À cet égard, le Conseil des Arts a été accusé de juger les compagnies théâtrales « sur dossier », par rapport à leur capacité à cocher les cases politiquement correctes définies par les politiques culturelles théâtrales du *New Labour*. Le théâtre britannique qui avait besoin de toute urgence de devenir plus représentatif de la nation dans son ensemble, semblait cependant avoir évité – par sa créativité – de compromettre sa capacité à fournir un travail de grande qualité.

« Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin. Un rhizome est fait de plateaux. »³⁴⁷

Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980.

« Les choses qui me viennent à l'esprit se présentent à moi non par leur racine, mais par un point quelconque situé vers le milieu. Essayez donc de les tenir, essayez donc de retenir un brin d'herbe qui ne commence à croître qu'au milieu de la tige, et de vous tenir à lui. »³⁴⁸

Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980.

Chapitre 2

Des cadres politiques, socioculturels mobiles et évolutifs

des espaces théâtraux en réseaux et le théâtre du réel.

L'intensification du fonctionnement de réseaux multiculturels d'échanges dans le théâtre européen au tournant du XX^e et XXI^e siècle.

L'intensification des réseaux d'échanges multiculturels dans le domaine du théâtre a atteint dans les années 1990 et tout au long du XXI^e siècle un volume sans précédent et un degré qui a transformé les relations internationales ponctuelles en pratiques régulières. Résulte-t-elle de l'existence de l'encadrement par les institutions européennes que certains voient comme artificiels ? Trouve-t-elle ses origines dans les lois du marché que d'autres perçoivent comme naturelles ? Ou la volonté de développer la coopération internationale théâtrale se produit-elle pour d'autres raisons ?

³⁴⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 32.

³⁴⁸ Franz Kafka, *Journal*, Grasset, Paris, 1973, p. 4.

Dans cette partie, nous voulons procéder en deux étapes. Premièrement, nous donnerons quelques exemples de réseaux d'échanges multiculturels participant à la constitution d'un tableau non-exhaustif du système relationnel théâtral en Europe et mettant l'accent sur la logique du cadre géographique choisi dans la présente thèse.

Outre de nombreuses lectures des bilans d'activité des organisations se chargeant de « la diffusion d'œuvres de spectacle vivant qui s'inscrivent dans une démarche de création contemporaine », ce travail résulte des conclusions de la journée d'études sur « Les transferts d'idées et de styles dans les théâtres français, polonais et russe de la première décennie du XXI^e siècle » et des entretiens effectués : avec Agnieszka Zgieb, Janusz Jarecki, Przemysław Nowakowski, Pascale Brancklé, Charles Tordjman et Michel Didym.

Deuxièmement, nous tenterons de réfléchir sur l'actuel dynamisme du développement de réseaux de coopération européenne en termes d'analyse de leurs implications et de perspectives qui en découlent.³⁴⁹

Cadre théorique : transferts, contre-transferts, maillages culturels

Il sera donc ici question des transferts culturels et des voies par lesquelles se construit un champ culturel international. « La notion de transfert invite à se livrer à une étude des véhicules économiques, humains »³⁵⁰ et institutionnels. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, revenons brièvement à la notion de

³⁴⁹ Sur « le rythme, le niveau et l'intensité des échanges culturels entre les artistes et le public » français et britanniques au cours du XX^e siècle, voir : », Diana Cooper-Richet, Michel Rapoport (sous la dir.de), *L'Entente cordiale. Cent ans de relations culturelles franco-britanniques (1904-2004)*, Éditions Créaphis, Paris, 2006.

³⁵⁰ Emmanuelle Loyer, « Transferts culturels », Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, PUF, Paris, 2010, pp. 805-808.

transferts culturels³⁵¹, de contre-transferts et de maillages. C'est dans ce cadre théorique que s'inscrit, en effet, la réflexion sur les circulations en question.

Le transfert culturel est une notion centrale de l'histoire culturelle. Elle a été notamment définie par Michel Espagne et Michael Werner. Les transferts culturels sont des pratiques d'échanges, de dialogues. Selon Michael Werner, « les études de transfert visent donc à étudier les interactions entre cultures et sociétés dans leur dynamique historique³⁵², à rendre compte des conditions qui ont marqué leur déclenchement et leur déroulement, à analyser les phénomènes d'émission, de diffusion, de réception et de réinterprétation qui les constituent et enfin à décortiquer les mécanismes symboliques à travers lesquels se recomposent les groupes sociaux et les structures qui les sous-tendent. »³⁵³

Ainsi, cette présentation sera guidée par les remarques que Michael Werner et Michel Espagne font sur les transferts dans les *Annales* de 1987, à savoir que :

- les transferts donnent un rôle moteur à la culture d'accueil, en faisant agir les dynamiques de la réception puisque l'implantation d'un objet extérieur ne réussira *que si et seulement si* la culture locale peut en faire un usage précis ;
- un transfert ne se limite pas à un échange mais correspond à une tentative de réinterprétation ; et

³⁵¹ Voir par exemple : Didier Francfort, « Transferts et acculturations. Introduction », Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (sous la dir. de), *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2008, pp. 203-208.

³⁵² Michel Espagne menait une critique du comparatisme, notamment du fait d'une insuffisante prise en compte de la chronologie face à ce qu'il appelle les « constellations diachroniques ». Selon lui, « les comparaisons donnent un résultat anhistorique, alors que les points de contact entre les cultures sont impliqués dans un processus permanent. » Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses. Les objets et les choses*, vol. 17, 1994. pp. 112-114, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/genes_1155-3219_1994_num_17_1 (dernière consultation: 24.06.2014).

³⁵³ Michael Werner, « Transferts culturels », *Dictionnaire des Sciences Humaines*, PUF, p. 267.

- qu'il faut abandonner toute idée de fidélité ou d'infidélité de l'emprunt qui, en définitive, n'apporte rien intellectuellement.³⁵⁴

La notion de transfert a été dépassée par les culturalistes qui ont approfondi la réflexion sur – pour le dire ainsi – les importations d'un style/d'une méthode/d'une esthétique, etc., en introduisant d'abord la notion de contre-transferts et ensuite celle de maillages.

La notion de contre-transferts rend compte des influences réciproques entre les cultures et les sociétés. Didier Francfort l'a souvent illustré lors de séances de son cycle de conférences à l'Institut d'histoire culturelle européenne en faisant écouter – au public de la saison intitulée « Voix » (2012/2013) et dédiée au triptyque « Voyages, migrations et exil » (2013/2014) – le tango allemand *Ce n'est que votre main* repris en Argentine par Carlos Gardel ou du jazz qui vient en Europe depuis l'Amérique. Une fois bien implanté sur le vieux continent les musiciens européens et leurs morceaux s'exportent à nouveau dans le pays d'origine de ce jazz.

La notion de maillages, quant à elle, prend en compte le processus interculturel permanent, car les points de contact entre les cultures sont impliqués dans un processus permanent. Donc les maillages rendent compte de l'historicité de phénomènes de transferts, ils prennent en compte la chronologie.

Les historiens culturalistes français ayant choisi pour source de prédilection le théâtre (Chantal Meyer-Plantureux, Christophe Charle, Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon³⁵⁵, Emmanuelle Loyer) n'ont cessé d'approfondir l'étude des circulations – d'idées, d'hommes, de pièces et de textes portant sur le travail du plateau – d'une capitale européenne à l'autre tout au long du XIX^e et XX^e siècles.

³⁵⁴ Emmanuelle Loyer, « Transferts culturels », Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, PUF, Paris, 2010, pp. 805-808.

³⁵⁵ Voir : Jean-Claude Yon (sous la dir. de), *Le Théâtre français à l'étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*, Éditions Nouveau Monde, Paris, 2008.

La dissociation de la diffusion des écritures théâtrales et de la diffusion des spectacles du théâtre contemporain

Notre réflexion – sur la reconstitution du champ de circulation de textes d’auteurs d’aujourd’hui et de mises en scènes contemporaines – part d’un dialogue non avec un théoricien mais avec une praticienne, Pascale Brencklé³⁵⁶.

La chargée de la communication au CDN Lorraine-Théâtre de la Manufacture a témoigné de l’existence d’échelles multiples³⁵⁷ sur lesquelles s’appuie la diffusion des écritures théâtrales contemporaines mais aussi du théâtre contemporain tout court.

Il faut, en effet, dissocier les deux. Si les mises en scènes partent en tournées, sont représentées sur les plateaux de différents théâtres, sont programmées dans le cadre de festivals, les textes quant à eux mènent une vie un peu différente. Tout d’abord, en France, c’est un metteur en scène qui choisit la pièce sur laquelle il a envie de travailler. C’est également lui qui va œuvrer – avec le support de l’institution à laquelle il est attaché – à la mise en place de la coproduction éventuelle de cette mise en scène. Le premier canal de diffusion des écritures contemporaines théâtrales reste ainsi le plateau.

Après cette déclaration préliminaire sur la nécessaire dissociation des questions portant sur la diffusion des écritures théâtrales contemporaines et du théâtre contemporain tout court, nous observerons à présent en quoi consiste l’existence des échelles multiples sur lesquelles cette diffusion s’appuie. En d’autres termes, nous nous poserons la question de comment les véhicules économiques, humains et institutionnels³⁵⁸ participent aux voyages des écritures

³⁵⁶ Entretien public effectué à l’occasion de la manifestation « Les Mercredis de Lunéville », le 22 janvier 2014 dans la Chapelle du château de Lunéville.

³⁵⁷ Jacques Revel, *Jeux d’échelles. La micro-analyse à l’expérience*, Éditions de l’EHESS, Paris, 1996.

³⁵⁸ - Véhicules économiques : par exemple, les subventions, les recettes venant de la vente de tickets ;

- Véhicules humains: les acteurs de transferts culturels (les auteurs des pièces, les directeurs et équipes des centres d’écritures théâtrales et des théâtres, les metteurs en scènes, les responsables de la programmation, les comités de lecture, les traducteurs, les critiques, etc.) ;

théâtrales et des mises en scène en Europe en prenant pour exemple les cadres géographiques de cette thèse.

Trois modèles théâtraux

Dans la présente thèse, nous confrontons trois modèles théâtraux très différents. Le théâtre polonais fondé sur la transmission des traditions opérées notamment par les académies de théâtre qui forment tous les acteurs de la chaîne théâtrale : acteurs, metteurs en scène, techniciens son et lumière, dramaturges ou critiques. Le théâtre en France voit reculer la place de l'auteur, au profit du metteur en scène, depuis les années 1960. Le statut social du metteur en scène s'affirme comme égal voir supérieur à celui de l'auteur. Se calquant souvent sur cette centralité attribuée au metteur en scène, les institutions françaises en programmant les spectacles polonais font venir avant tout un grand nom – tel K. Warlikowski, K. Lupa ou G. Jarzyna.

Pour le théâtre de Grande-Bretagne, c'est tout le contraire. La tradition de la pièce « bien faite » n'a jamais perdu de son importance et le théâtre en Grande Bretagne reste essentiellement un théâtre d'écrivains et de comédiens. Laurent Muhleisen, directeur de la Maison Antoine Vitez, remarque que l'importance des dramaturges britanniques s'exprime aussi dans les circulations de leurs pièces y compris en Pologne : « Inscrits dans des réseaux de promotion forts et efficaces – ceux des agences –, les pièces des auteurs britanniques (...) ont toujours bien circulé en Europe. Mais pour avoir sa place dans le monde du théâtre, l'auteur anglo-saxon doit se plier à une règle du jeu que d'aucuns n'aiment guère voir associée à une pratique artistique : la loi de la rentabilité. Le modèle du *well made play* a la part belle outre-manche (...). L'efficacité et le dynamisme des agences théâtrales et du *British Council*³⁵⁹ a su rejoindre, dans

- Relais institutionnels et culturels divers : par exemple, les réseaux de festivals.

³⁵⁹ On se reportera au texte d'ouverture du colloque de John Tod publié dans Diana Cooper-Richet, Michel Rapoport (sous la dir.de), *L'Entente cordiale. Cent ans de relations culturelles*

beaucoup de pays de l'Est, le désir de modernité, de prise de parole directe et directement compréhensible sur l'état du monde, les pièces anglophones occupent souvent la première place des pièces étrangères traduites et montées dans les pays de l'ex-bloc soviétique. »³⁶⁰

Les institutions et les relais culturels accompagnant la circulation de dramaturges, de pièces de théâtre et de mises en scène à l'étranger

Les structures qui favorisent la transmission d'idées et de pratiques professionnelles, qui sont un espace de parole et d'invention, de culture de pratique collective, sont de nature diverse. Nous pouvons citer notamment comme moteurs de ces transferts, les acteurs institutionnels tels que, par exemple, le TNS de Strasbourg, le TR de Varsovie ou le *Royal Court Theatre* de Londres qui ont un répertoire ouvert aux mises en scènes européennes sur lesquelles nous allons revenir dans la suite de cette réflexion. En amont, la Maison Antoine Vitez participe à ces échanges en se consacrant à la traduction des pièces de théâtre du monde.

L'ONDA (Office national de diffusion artistique)^{361 362}, l'Institut Français³⁶³, l'Institut d'Adam Mickiewicz et le *British Council* ont une mission spécifique et

franco-britanniques (1904-2004), Éditions Créaphis, Paris, 2006, pp. 5-6 : « *British Council* a été créé [par le *Foreign Office*] en tant que "Comité britannique pour les relations avec les autres pays" seulement en 1934. (...) à l'époque il y avait peu d'enthousiasme, voire de l'hostilité, à l'idée de dépenser de l'argent du gouvernement britannique pour des relations culturelles à l'étranger (...). De nos jours, la mission du *British Council* est de faire reconnaître à l'étranger les réalisations, les idées et les valeurs du Royaume-Uni, et d'entretenir avec les autres pays des relations durables et mutuellement bénéfiques. »

³⁶⁰ Laurent Muhleisen, « Des échanges singuliers. La circulation des œuvres dramatiques contemporaines en Europe », Emmanuel Wallon (sous dir. de), *Europe, scènes peu communes*, Études théâtrales, n° 37, 2006, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain.

³⁶¹ Nous remercions Agnieszka Zgieb d'avoir attiré notre attention sur le rôle de l'ONDA de veiller au bon choix, à la diffusion et accueil des spectacles étrangers en France et des spectacles français à l'étranger (cf. entretien téléphonique du 20 juillet 2014 et entretiens d'Agnieszka Zgieb lors de la Mousson d'été 2014, le 23 et 24 août 2014 à la MEEC, Pont-à-Mousson).

explicite de diffusion internationale du théâtre définie comme l'objectif de « soutenir la circulation internationale des artistes et de leurs œuvres ; développer des marchés en concertation avec des professionnels de l'export ; [et] encourager les coopérations, les projets croisés, les interventions pédagogiques »³⁶⁴.

Les festivals internationaux, avec à leur tête le festival d'Avignon – plateforme de la coopération européenne – et le festival d'Édimbourg – qui a fêté sa soixantième édition en 2007 constituent une autre structure favorisant les échanges et transferts théâtraux. « La capitale de l'Écosse accueille depuis 1948 une manifestation aussi copieuse que complète, (...) déclinés dans toutes les disciplines avec des troupes et des ensembles accourus d'une cinquantaine de nations »³⁶⁵. Les ateliers de théâtre, proposés par exemple par le Laboratoire du Drame de Varsovie invitent les jeunes dramaturges à travailler avec des auteurs étrangers expérimentés, œuvrant ainsi pour la transmission culturelle internationale dans le domaine du théâtre.

L'édition et les autres médias jouent également un rôle de médiateur dans le domaine du théâtre. Évoquons à ce titre la revue bilingue de théâtre en Europe, *Ubu*, et les éditions se spécialisant dans le théâtre étranger, comme la collection Traits d'union des Éditions Théâtrales en France, Panga Pank – maison d'édition polonaise spécialisée dans la dramaturgie internationale, la collection du Drame Contemporain (*Dramat Współczesny*) des Éditions Académiques de Cracovie. Nous n'avons pas trouvé de collection consacrée

³⁶² Voir : Robert Abirached qui évoque l'aide apportée par l'ONDA aux productions étrangères à se faire programmer en France au *Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, p. 44.

³⁶³ Nous avons été mis sur la piste de l'Institut français par David Lescot dans la correspondance du 7 juillet 2014.

³⁶⁴ « Nos départements », <http://www.institutfrancais.com/fr/nos-departements-0> (dernière consultation: 13.07.2014).

³⁶⁵ Emmanuel Wallon, « Le festival international : un système relationnel », Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (sous la dir. de), *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2008, p. 367.

spécifiquement aux dramaturges contemporains européens de maisons d'édition britanniques. Cependant, des textes du théâtre contemporain sont régulièrement publiés par les maisons londoniennes, Oberon Books et Faber & Faber.

Les transmissions culturelles sont exercées par les individus – « les directeurs de théâtres, les critiques, les animateurs de revues, les éditeurs, les faiseurs d'opinion en général » (les présentateurs d'émissions radiophoniques, par exemple), les administrateurs, les programmeurs, les traducteurs bénéficiant d'attaches multiculturelles innées ou acquises au cours d'études ou de voyages. »³⁶⁶

Les réseaux théâtraux européens

Les compétences limitées de l'Union européenne – organisation internationale et non pas supranationale – en matière de culture ont été annoncées pour la première fois dans le traité de Maastricht (1992) et confirmées en 2009 par l'article 167 du traité constitutionnel de Lisbonne. La culture reste un domaine de responsabilité des états-membres, mais la Commission Européenne peut, avec les accords nationaux, initier certains programmes.

³⁶⁶ Diana Cooper-Richet, « Introduction », Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Ahmed Silem, *Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX^e et XX^e siècles)*, Presses de l'enssib, Villeurbanne, 2004, p. 14.

Table 1: EU programmes supporting culture			
Year	Programme(s)	Budget	Key areas of support
1996-1999	Kaleidoscope	€ 36,7 million	Support for cultural creation in Europe through cooperation
1997-1999	Ariane	€ 11,1 million	Support for the book and reading sector
1997-1999	Raphael	€ 30 million	Cultural heritage
2000-2006	Culture 2000	€ 236,5 million	Cultural cooperation in all artistic and cultural fields, except audiovisual
2004-2006	Bodies active at European level in the field of culture	€ 19 million	Support for European organisations in the field of culture (culture, remembrance, minority languages)
2007-2013	Culture 2007-2013	€ 400 million	Cross-border cultural cooperation in view of encouraging the emergence of European citizenship

Figure 1 Les programmes de l'UE destinés à la culture.

Source : *Commission Staff Working Paper. Impact Assessment Accompanying the document « Regulation Of The European Parliament And Of The Council establishing a Creative Europe Framework Programme, Brussels, 23.11.2011, http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/documents/ce-impact_en.pdf (dernière consultation : 01.01.2015).*

s'élevant pour la période de 2007 à 2013 à la somme de quatre cent millions d'euros pour toute sorte de projets culturels, y compris dans le domaine du patrimoine culturel. Quelques millions d'euros sont alloués aux projets de coopération internationale aux arts du spectacle. Comme c'est souvent le cas avec les investissements dans la culture, même un petit soutien peut contribuer à de grands changements. La disponibilité de subventions de l'UE à destination de consortiums internationaux réunissant des partenaires originaires de différents pays a encouragé de nombreuses structures d'arts du spectacle à rechercher des partenaires à l'étranger et à se lancer dans la coopération culturelle internationale. En effet, pour obtenir un financement venant de fonds européens le candidat doit construire un projet impliquant au moins trois partenaires venant de différents pays (six pour les projets pluriannuels). Cette obligation de départ a

participé à l'évolution du caractère traditionnel de la coopération culturelle bilatérale en relations de plus en plus multilatérales.³⁶⁷

L'exemple d'un tel consortium est représenté par *Fabulamundi Playwriting Europe* dirigé conjointement par une compagnie indépendante de Rome (PAV), le Théâtre national de Târgu Mures Roumanie³⁶⁸ et une société spécialisée dans le domaine théâtral (*Off Limits* de Madrid), avec la collaboration de douze théâtres et festivals en Italie, Roumanie, France, Allemagne et en Espagne.

En 1999, « Bernard Faivre d'Arcier, alors directeur du Festival d'Avignon, met en place avec des partenaires européens, l'association THEOREM (Théâtres de l'Est et de l'Ouest – Rencontres européennes du millénaire) qui se charge de la promotion ouest-européenne des talents d'Europe centrale et orientale pendant plus de six ans. »³⁶⁹ La création de l'association a permis aux troupes indépendantes, aux artistes de bénéficier de fonds européens auxquels « faute de structure institutionnelle suffisamment stable pour répondre aux critères de la Commission, [ils] ne peuvent généralement pas prétendre. THEOREM, se pose ainsi en intermédiaire pour les artistes de l'Est qui bien que potentiels bénéficiaires de ces financements en sont le plus souvent écartés *de facto*. L'association se charge de recueillir les fonds, et de les redistribuer ensuite au cas par cas selon l'intérêt qu'un ou plusieurs de ses membres porte à un projet particulier. »³⁷⁰

³⁶⁷ Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012, pp. 140-143.

³⁶⁸ Târgu Mureș est habitée par une communauté hongroise représentant presque la moitié de la population.

³⁶⁹ Anne-Marie Autissier, « Une petite histoire des festivals en Europe, du XVIII^e siècle à nos jours », Anne-Marie Autissier (sous la dir. de), *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*, Éditions de l'attribut, Toulouse, 2008, p. 38.

³⁷⁰ Bilan triennal d'activité du THOREM,
http://www.regard-est.com/home/breve_contenu.php?id=435
(dernière consultation : 28.06.2014).

Parmi les spectacles que l'association a soutenu, il y a notamment *La Tempête* de Krzysztof Warlikowski³⁷¹. Si cette plateforme, regroupant des festivals et des théâtres ouest-européens et ayant développé la production et la diffusion de spectacles d'Europe centrale et orientale³⁷², n'a pas pu poursuivre son activité en raison de la fin de subventions, elle a laissé dans ses bilans un témoignage précieux de transformations subies par les théâtres d'Europe centrale entre 1999 et 2006. Ainsi, en 2003, du côté des difficultés rencontrées le bilan évoque encore des différences profondes liées au caractère institutionnel très différent de ces théâtres :

« Dans les pays d'Europe de l'Est, les troupes indépendantes font encore figure d'exception. Les artistes et les metteurs en scène sont le plus souvent salariés dans un théâtre. Les théâtres de répertoires sont des machines extrêmement lourdes. **La saison théâtrale se compose de pièces jouées en alternance pendant toute la saison**, ce qui n'aide guère à la circulation des spectacles. **Les théâtres ne sont pas incités à inviter des projets extérieurs puisqu'ils rémunèrent déjà leurs propres artistes toute l'année. Et, réciproquement, la mobilité des artistes engagés toute l'année dans leur théâtre se trouve très réduite.** Seuls les mois d'été offrent une fenêtre d'opportunité pour faire tourner les pièces à l'étranger. Mais les comédiens profitent alors de la fermeture des théâtres pour se mettre en vacances !

Plus grave, la création théâtrale se trouve elle-même affectée par ce mode de fonctionnement. **Il est rare par exemple de présenter des monologues, puisqu'on est tenté de faire jouer tous ou presque tous les comédiens afin de les "rentabiliser". Quant aux décors, conçus exclusivement pour la salle du théâtre, il s'agit le plus souvent d'installations lourdes, coûteuses à déplacer et souvent inadaptées à de nouvelles scènes.**

Il faut toutefois nuancer ce portrait peut-être un peu trop sombre du théâtre est-européen. Chaque système comporte en réalité ses avantages et ses inconvénients. En France, les scènes nationales, sauf exception, n'ont plus de comédiens permanents. La structure théâtrale qui incite à une grande mobilité des spectacles et des artistes intermittents aboutit à la création de spectacles à moindre coût. Chaque metteur en scène, selon ses besoins et son projet, peut toujours faire appel à de nouveaux comédiens pour une courte période. Mais, en contrepartie, "la troupe" unie autour d'un metteur en scène nourrie de ses méthodes de travail a disparue, tandis qu'à l'Est, il existe encore de véritables familles artistiques homogènes liées à une personnalité forte. »

Le programme de THEOREM a été l'une des nombreuses initiatives existant dans les années 1990 et qui avait pour objectif d'autonomiser les hommes de théâtres est-européens dans le cadre d'une coopération internationale par le biais

³⁷¹ *La Tempête* de William Shakespeare, mise en scène : Krzysztof Warliowski, Stadtstheater, Stuttgart, le 17 mars 2000.

³⁷² Bilan triennal d'activité du THEOREM, *loc. cit.*

d'un transfert de savoir-faire et de compétences professionnelles indispensables. Son activité a été en quelque sorte une pratique solidaire du milieu professionnel de l'ouest envers ses paires pour qui les acquis de la profession avaient été jusqu'à maintenant largement inaccessibles.

D'une perspective de quelques années, nous pouvons constater que les théâtres centre-européens se sont beaucoup inspirés de solutions institutionnelles ouest-européennes. Le changement n'arrive pas sans difficultés et batailles syndicales notamment en lien avec le statut des acteurs jusqu'à maintenant employés dans les troupes permanentes. Les lois du marché ainsi que le contact avec des collègues d'autres pays, et même les règles européennes de sécurité ont également bouleversé les techniques de construction de scénographies et de conception des spectacles qui deviennent le plus mobiles possibles pour voyager en tournées dans les théâtres qui les accueillent. Quant aux répertoires, pour les théâtres qui ne sont pas devenus de simples scènes d'accueil (comme le théâtre de Grudziądz) mais disposent d'une équipe de professionnels, ils ressemblent souvent aux affiches de CDN français dans la mesure où les spectacles invités constituent la majorité de leur programmation donnant de temps à autre la place aux créations (*Teatr Polski* de Bydgoszcz). Cependant, nombreux restent les théâtres de répertoire (*Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy*, *Teatr Wybrzeże* de Gdańsk).

Un réseau théâtral complexe. Les initiatives privilégiant une coopération internationale – associations d'auteurs

Du côté des initiatives privées des dramaturges eux-mêmes, la Coopérative d'écriture s'est fait reconnaître dans le circuit professionnel français et international grâce notamment à la participation de ses auteurs à la Mousson d'été, au festival d'Avignon et au réseau *Fabulamundi*. Le groupe réunit des auteurs régulièrement publiés, mis en ondes et sur les scènes théâtrales, apparaissant sur les plateaux dans des projets originaux, souvent relevant du

théâtre du réel. Parmi les formes de création sur commande de la Coopérative, il y a ainsi ce qu'ils appellent les « fenêtres avec vue », c'est-à-dire des lectures et mises en espace de textes écrits en une journée et s'inspirant de l'actualité :

« L'expérience débute en matinée. Un groupe d'auteurs se réunit autour de quotidiens nationaux et régionaux. Après avoir lu les articles, écumé les images, dégagé des titres, ils déterminent un point de départ pour l'écriture d'un texte envisagé comme un rebond sur l'actualité, rebond poétique, dramatique, comique... Chaque auteur doit écrire deux textes qui seront lus le soir même, à une ou plusieurs voix. Des acteurs peuvent compléter le groupe d'auteurs afin d'élaborer ensemble une mise en voix ou en espace des textes écrits. Fenêtres avec vue, c'est une autre façon de saisir le réel, au jour le jour. »³⁷³

Les « drames, folies... » représentent un autre format du théâtre du réel pratiqué par les treize auteurs³⁷⁴. Cette petite forme théâtrale prend pour point de départ les « récits de vie », les anecdotes, les histoires des habitants de la ville commanditaire de la manifestation. Les citoyens volontaires sont filmés pour être ensuite diffusés sur un lieu patrimonial. Les sources d'inspiration des dramaturges dans l'écriture du spectacle constituent, à côté de rencontres avec les habitants, la coopération avec les acteurs régionaux et le choix de l'endroit significatif pour un territoire donné dans lequel sera présentée la restitution de ce travail.

Une autre pratique puisant dans une expérience réelle est celle des « dortoirs ». Cette fois, les auteurs-performeurs créent le spectacle à partir d'une journée entière passée dans un espace ouvert, tel que le hall d'un théâtre, et se servent des situations advenues, observées ou provoquées pour proposer « au sortir de cette traversée du dortoir partagé (...) une lecture à voix haute des textes écrits. »³⁷⁵

³⁷³ « Fenêtres avec vue », <http://www.cooperativedecriture.com/fenecircitres-avec-vue.html> (dernière consultation : 29.08.2014).

³⁷⁴ La coopérative a été fondée par : Marion Aubert, Mathieu Bertholet, Enzo Cormann, Rémi De Vos, Nathalie Fillion, Samuel Gallet, David Lescot, Fabrice Melquiot, Yves Nilly, Eddy Pallaro, Christophe Pellet, Natacha de Pontcharra et Pauline Sales.

³⁷⁵ « Le dortoir », <http://www.cooperativedecriture.com/le-dortoir.html> (dernière consultation : 29.08.2014).

L'archéologie de la Coopérative d'écriture s'inscrirait, selon ses membres, dans le sillage de rencontres, d'affinités, de manifestations des Moussons d'hiver et d'été de Pont-à-Mousson et de l'activité de la Chartreuse à Villeneuve-lès-Avignon. L'historique de la Coopérative commence avec la fondation par Fabrice Melquiot de rencontres d'auteurs à la Comédie de Reims qui se sont progressivement sédimentées au sein du « Laboratoire des Écritures pour la Scène ». Les attaches du groupe se trouvent aussi au « club des Auteurs » initié par Rémi De Vos, et existant depuis 2006 au Grand Théâtre de Lorient. L'activité d'Enzo Cormann dans le cadre du Département d'Écriture Dramatique à l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon) et intégrant une dimension internationale³⁷⁶, fait également partie du réseau institutionnel et de contacts de la Coopérative.

Pour un culturaliste s'aventurant sur le terrain de la reconstitution de réseaux de transmission culturelle, il n'est pas sans importance que le directeur de la formation, Enzo Cormann, la perçoive en termes d'un lieu de sociabilité pour les jeunes dramaturges et qui remplacerait les pratiques d'échanges et de transmission du métier « tenu jadis par les cafés d'artistes, les cénacles, les salons littéraires, et les visites aux « maîtres » (pratiques aujourd'hui disparues), désormais dévolues aux écoles d'art – triomphe réifiant de l'institutionnel sur le spontané informel »³⁷⁷. Le Département initie les étudiants au circuit professionnel, les aidant, par exemple, à faire programmer leurs textes aux

³⁷⁶ La dimension européenne du Département d'Écriture Dramatique s'exprime dans son programme en onze points parmi lesquels deux font allusion directe à la découverte des pièces et pratiques théâtrales étrangères :

- « L'atelier de traduction : animé par un traducteur de théâtre, et des traducteurs invités, cet atelier n'a pas pour objectif de former des traducteurs, mais de sensibiliser les jeunes écrivains aux problèmes soulevés par la traduction littéraire en général, et dramatique en particulier. Il est par ailleurs l'occasion d'un rapport de grande intimité avec les œuvres. »

- « Le « Studio européen d'écriture dramatique » : chaque été, l'université d'été « Prima del teatro » accueille à San Miniato (Toscane) de jeunes écrivains en provenance des principales écoles supérieures de théâtre européennes, pour une session de quinze jours conduite par des dramaturges de différents pays. »

³⁷⁷ Enzo Cormann, *Territoire de l'écriture*, <http://remue.net/spip.php?article487> (dernière consultation : 23.06.2014).

Moussons d'hiver et d'été ou au festival Autour du Théâtre Contemporain (ATC) organisé par le Théâtre Universitaire de Nancy pour ne citer que les liens du Département d'Écriture Dramatique avec les manifestations se déroulant en Lorraine.

La Coopérative d'écriture – dont l'un des objectifs principaux est justement de « favoriser l'échange avec des auteurs étrangers à travers des plates-formes de traduction et des invitations à participer aux expériences collectives d'écriture définies par la Coopérative » – s'inscrit parmi les associations de dramaturges imbriquées en un réseau théâtral complexe.

Un réseau théâtral complexe. La Chartreuse, Maison Antoine Vitez et Moussons d'été et d'hiver

Une autre structure du réseau favorisant la circulation des pièces de théâtre européen est La Chartreuse à Villeneuve-lès-Avignon. Travaillant en lien avec les dispositifs nationaux et internationaux d'aide à la création, La Chartreuse accueille les dramaturges pour des expériences d'écriture, de rencontres, de résidences, de lectures et d'ateliers. Ce Centre national des écritures du spectacle s'appuie sur un réseau appelé TER (*Translate, Edit, Represent*) dont l'objectif est la diffusion et la promotion du théâtre contemporain international à travers la traduction de pièces.

La Chartreuse a mis en ligne un catalogue d'auteurs du théâtre français contemporain traduits en d'autres langues et contribue, elle-même, à la réflexion sur les processus d'une traduction perçue comme « une tentative de réinterprétation » et ce qui nous rappelle justement l'un des principes des transferts culturels, tels que définis par Michael Werner et Michel Espagne. De cette même démarche consciente de « ce qui déborde » dans la médiation culturelle par le moyen de la traduction témoigne le premier article de la revue de la Chartreuse s'intitulant significativement « *L'infidélité* » dans la traduction – valeur ajoutée de l'interculturel.

Deux autres structures³⁷⁸ entendent favoriser la traduction et la circulation des écritures émergentes – la Maison Antoine Vitez³⁷⁹ et les Moussons d'été et d'hiver organisées par la Maison Européenne des Écritures Contemporaines.

La Mousson d'été – un festival qui localise la diversité des écritures pour le théâtre tout en ouvrant les acteurs locaux à la variété de ses sources, de ses allusions et de ses emprunts

Nous risquons un truisme, en rappelant que les pièces sont aussi publiées dans les collections et les maisons d'éditions spécialisées et qu'elles sont lues et mises en voix et parfois diffusées à la radio³⁸⁰.

Mis à part les exemples de quelques pièces d'auteurs à succès (tels que Yasmina Reza ou Valère Novarina), l'un des facteurs de choix d'un texte est la volonté de faire découvrir au public une œuvre jamais présentée auparavant. C'est à la recherche de ce type de pièces que viennent aux manifestations du genre de la Mousson d'été les professionnels du spectacle vivant. Ils assistent aux mises en espace de textes aux côtés des amateurs de la beauté de textes lus, des fidèles de la région (Francis Kochert), des acteurs culturels, des étudiants, venant ici pour une université d'été et des auteurs eux-mêmes.

³⁷⁸ Bien évidemment, d'autres acteurs, que nous ne pourrions pas tous évoquer dans cette thèse, contribuent également au réseau de circulation des écritures contemporaines européennes. Parmi eux : l'atelier européen de la traduction d'Orléans, les ateliers organisés dans le cadre du festival de Wiesbaden et de Mülheim en Allemagne, de la Loggia de Florence.

³⁷⁹ La Maison Antoine Vitez – Centre international de traduction appartient aux structures qui participent à la diffusion des pièces de théâtre - les traducteurs étant souvent les premiers lecteurs des dramaturgies étrangères et les découvreurs des œuvres.

³⁸⁰ En France, émissions « Théâtre & Cie » ou « L'Atelier fiction » coordonnées par Blandine Masson sur France Culture ; en Pologne : « Teatr Polskiego Radia » (« Le Théâtre de la Radio Polonaise »), « Scena Teatralna Trójki » (« Le Théâtre de la Radio Polonaise Programme 3 »), <http://sluchowiska.ugu.pl/index.php?c=katalog&o=tytul&kategoria=WZS>, En Grande Bretagne : « BBC Radio Drama ».

Les relations théâtrales internationales vues à partir de l'exemple de la circulation de pièces et de spectacles de David Lescot

David Lescot, membre de la Coopérative d'écriture et un habitué de la Mousson d'été, souligne le rôle déterminant dans ce réseau du Théâtre de la Ville, producteur des spectacles, pour la circulation de ses textes : d'*Un Homme en faillite* (Théâtre National de Lisbonne) et de *L'Européenne* (Le Napoli Teatro Festival Italia).

Nous choisissons de partir de son expérience du fonctionnement des coopérations internationales dans le domaine théâtral en raison de la démarche que ce dramaturge met en œuvre dans ses pièces solidement documentées. Pour un historien culturaliste la description que David Lescot fait des origines de *L'Européenne*³⁸¹ est particulièrement intéressante :

« J'entame un patient travail de documentation, un peu aléatoire et hasardeux, persuadé que c'est de cette fréquentation avec le contenu que surgira l'idée d'une forme.

Voici assez longtemps que je nourris le désir d'écrire une pièce sur les hymnes et la musique politique. J'ai dans ma bibliothèque depuis six ans la thèse de musicologue Esteban Buch, *La "Neuvième" de Beethoven, une histoire politique*, publiée à la NRF en 1999. »³⁸²

Dans *L'Européenne*, l'idée du « deuil d'une universalité toujours proclamée mais toujours introuvable » empruntée à Esteban Buch, chercheur conciliant une approche historique et musicologique, devient le fil conducteur et soude la transformation d'une matière documentaire.

Les pièces de David Lescot ont été traduites et jouées dans plusieurs langues et pays : au théâtre de Wilhelmshaven en Allemagne (*Un Homme en Faillite*, *L'Européenne*, *Le Système de Ponzi*), à Londres (*Mariage au Acola Theatre*, *Un Homme en Faillite* au *Soho Theatre*), à Edinburgh au *Traverse Theatre* (*Un Homme en faillite*), à Tokyo (*Un Homme en faillite*), à Buenos Aires (*L'Amélioration*), à Lisbonne (*Un Homme en faillite*). L'auteur-performeur, lui-même, a également tourné certaines de ses pièces à l'étranger. Il a, par exemple,

³⁸¹ David Lescot, *L'Européenne*, Actes Sud, Arles, 2007.

³⁸² David Lescot, « Éléments pour une dramaturgie de l'Europe », Emmanuel Wallon (sous dir. de), *Europe, scènes peu communes*, Études théâtrales, n° 37, 2006, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, p. 39.

joué *La Commission centrale de L'Enfance* en Argentine, Russie, Espagne, Italie et République tchèque. Les circulations de ses textes à l'étranger sont souvent passées par l'intermédiaire de Cultures France (renommé Institut français) et de la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques).

Les contacts britanniques établis par le dramaturge français nous ramènent au cœur du réseau de coopération théâtrale au Royaume Uni. Parmi les gens de théâtre avec lesquels il y travaille, il y a notamment son traducteur Christopher Campbell. Ce dernier, tout d'abord directeur littéraire adjoint et directeur du comité de lecture au *National Theatre*, est actuellement directeur littéraire au *Royal Court Theatre* où il a invité David Lescot à diriger une *master class*.

Au *Traverse Theatre* d'Edinburgh³⁸³, David Lescot coopère avec la conseillère artistique de l'époque, Katherine Mendelsohn, qui a lancé en 2000 un programme de traduction de pièces contemporaines en établissant des partenariats (en France notamment avec le Théâtre Ouvert) entre des dramaturges reconnus de langues étrangères et leurs homologues britanniques dans l'objectif de diffuser les pièces contemporaines internationales sur les scènes britanniques. Ainsi, dans le sillage de ce projet, le *Traverse Theatre* décide de programmer la mise en scène d'*Un Homme en faillite* en 2006, soit avant la création française (2007).

Un autre théâtre, se spécialisant dans les pièces contemporaines du répertoire international et avec lequel David Lescot a coopéré pour la traduction de sa pièce *Mariage*, est le *Birmingham Repertory Theatre*.³⁸⁴

Les *National Theatre* de Londres, *Royal Court Theatre*, *Traverse Theatre* et *Birmingham Repertory Theatre* sont les itinéraires de diffusion des pièces de

³⁸³ Depuis 1987 et la première de *Jacke Wie Hose* de Manfred Karge, le théâtre Traverse s'engage sur le terrain des relations internationales dans le domaine des écritures dramatiques contemporaines. (Joyce McMillan, *50 Years of the Traverse Theatre*, émission radiophonique, <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01r9p5b> (dernière consultation: 13.12.2014).

³⁸⁴ Correspondance avec David Lescot, le 7 juillet 2014.

David Lescot qui nous conduiront, dans un premier temps, à découvrir les principaux acteurs de la coopération théâtrale à l'international au Royaume Uni.

Le département international de Royal Court Theatre et sa méthode de travail à partager avec les jeunes auteurs dramatiques internationaux

Si sur le plan théâtral, Paris reste la capitale la plus cosmopolite³⁸⁵ au point de vue de la programmation théâtrale, nous devons « à la constitution d'un réseau très efficace, parti du *Royal Court* de Londres et relayé entre autres par la *Baracke* puis la *Schaubühne* de Thomas Ostermeier, le succès européen, au milieu des années 1990, d'auteurs tels que les anglais Mark Ravenhill et Sarah Kane, le norvégien Jon Fosse, la serbe Bilijana Srbljanovic, le macédonien Dejan Dukowski ou encore l'allemand Marius von Mayenburg. »³⁸⁶

Dès 1956, le *Royal Court Theatre* – qui a présenté les premières des auteurs dramatiques britanniques les plus marquants de la scène contemporaine, de *Look Back in Anger* de John Osborne à *Top Girls* de Caryl Churchill et *Jerusalem* de Jez Butterworth – affichait des pièces du répertoire contemporain international d'auteurs comme Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Max Frisch, Jean Genet, Eugène Ionesco, Arthur Miller ou Wole Soyinka³⁸⁷. Depuis la première saison portant explicitement le nom d'internationale, en 1997, le département international du *Royal Court* – section du théâtre dédiée au développement de nouvelles pièces internationales et à leur diffusion sur les scènes britanniques –

³⁸⁵ Pierre Milza, Antoine Marès, *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1995.

³⁸⁶ Laurent Muhleisen, « Des échanges singuliers. La circulation des œuvres dramatiques contemporaines en Europe », Emmanuel Wallon (sous dir. de), *Europe, scènes peu communes*, Études théâtrales, n° 37, 2006, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, p. 34.

³⁸⁷ Sur l'activité de *Royal Court Theatre* de 1956 à 2007, nous nous rapporterons au travail de de Ruth Little et Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre Inside Out*, Oberon Books, Londres, 2007.

a travaillé avec des auteurs de plus de soixante-dix pays et en trente langues³⁸⁸. Cette coopération s'est articulée autour de différents programmes³⁸⁹. Chaque année, l'équipe artistique, les artistes associés et les administrateurs du département international du *Royal Court* établissent des relations avec les dramaturges internationaux émergents, notamment par le biais d'ateliers et de résidences. Elyse Dodgson, directrice du département international, organise ce travail de coopération sur place, dans les locaux du théâtre et en déplacement, en voyage, dans les pays où le *Royal Court* cherche des collaborateurs. Ainsi, dans le cadre du programme international, soutenu par la Fondation Genesis³⁹⁰ et le *British Council*, le *Royal Court* mène des ateliers à l'étranger, à l'issue desquels, il fait venir à Londres des auteurs et des pièces de théâtre sélectionnés, pour poursuivre le travail sur le texte et parfois organiser des productions. La mission du *Royal Court* n'est pas de sélectionner et de faire venir des auteurs déjà consacrés. L'équipe s'engage dans un travail à long terme, accompagne et stimule le développement des pièces d'auteurs au début de leur carrière.

Sur place, dans les locaux du théâtre, un programme d'accompagnement d'une pièce dure habituellement près de trois ans. Les dramaturges associés viennent travailler à Londres avec l'équipe artistique du *Royal Court*. Pendant les ateliers, les pièces sont toujours lues, dans un premier temps, dans leur langue d'origine par une équipe de lecteurs locuteurs natifs. À l'issue des ateliers, les pièces sélectionnées sont ensuite traduites. Le *Royal Court* a été l'un des premiers théâtres à faire appel aux metteurs en scène et aux traducteurs et à les impliquer intégralement dans le processus d'écriture de la pièce et dans les répétitions. Les dramaturges écrivent donc dans leur langue maternelle et le

³⁸⁸ Les informations établies à partir du site internet du théâtre : <http://www.royalcourttheatre.com/playwriting/international-playwriting/international-playwrights-a-genesis-foundation-pro/> (dernière consultation : 13.12.2014).

³⁸⁹ Ces programmes s'intitulent respectivement : « dramaturges internationaux », « groupe international des dramaturges », « développement international de l'écriture dramatique », « productions internationales ».

³⁹⁰ Pour plus d'information, nous consulterons : www.genesisfoundation.org.uk (dernière consultation : 13.12.2014).

travail collectif de traduction et d'adaptation se déroule au *Royal Court Theatre*. En conséquence, les auteurs dramatiques participants à l'expérience d'écriture doivent pouvoir communiquer en anglais car toutes les répétitions, réunions, débats et séances de travail sur le texte se déroulent en anglais. Toute l'équipe artistique du *Royal Court*, de nombreux auteurs dramatiques britanniques et metteurs en scène consacrés s'impliquent dans ce programme international. Parmi ces collaborateurs, il y a également des artistes associés au théâtre, tels que Martin Crimp, David Greig, Tanika Gupta, Max Stafford Clark et Simon Stephens, pour ne citer que les plus connus.

Le Groupe International des auteurs dramatiques (anciennement appelé Résidence Internationale) offre aux auteurs dramatiques internationaux (incluant par exemple Anna Wakulik³⁹¹; Lionel Spycher, ou les dramaturges allemands aujourd'hui déjà très reconnus : Marius von Mayenburg ou Roland Schimmelpfennig) l'opportunité de faire l'expérience de la manière de travailler du *Royal Court* et de découvrir le milieu théâtral londonien, tout en préparant la création d'une nouvelle pièce. Accompagnés de metteurs en scène et interprètes professionnels, les auteurs suivent un programme intensif de répétitions et séances de travail. Par exemple, en 2004, une commande a été faite aux dramaturges-résidents d'écrire de courtes pièces sur la violence dans leur pays. Celles-ci ont été présentées dans le cadre de *État de la violence (State of Violence)* au *Jerwood Theatre Downstairs*, une des deux salles du *Royal Court*, dans le cadre de la Saison Internationale 2004. En automne 2006, le *Royal Court* a demandé aux participants de la Résidence Internationale d'écrire de courtes

³⁹¹ Anna Wakulik a été invitée au *Royal Court* après avoir suivi les ateliers du Laboratoire du Drame de Tadeusz Słobodzianek en 2009. Le sujet de ces ateliers d'été (auxquels le directeur du Laboratoire invite des auteurs sélectionnés) était l'analyse de la nature des relations entre l'Église, l'État et la société polonaise, relation prégnante en Pologne, ce qui les rend inhabituel par rapport à d'autres pays européens. En 2011, Anna Wakulik a été résidente du *Royal Court Theatre*. Elle est venue à Londres en juillet pour travailler sur sa pièce *Zażyńki (A Time To Reap)*. Elle a de nouveau été invitée en mars 2012 pour travailler avec la metteuse en scène Caroline Steinbeis. La pièce d'Anna Wakulik a été programmée du 22 au 23 mars 2013 au *Jerwood Theatre Downstairs* : <http://www.royalcourttheatre.com/whats-on/a-time-to-reap> (dernière consultation : 13.12.2014).

pièces concernant l'impact des événements mondiaux sur leurs sociétés locales. Cinq de ces pièces ont été à nouveau présentées au *Jerwood Theatre Downstairs*, dans le cadre de *Small Talk: Big Picture*, une collaboration avec la *BBC World Service Drama*.

De plus, beaucoup des auteurs britanniques consacrés ont été soutenus par ce même département dans l'exploration de thèmes internationaux. Ainsi, le département sous la direction d'Elyse Dodgson a, par exemple, envoyé David Hare pour son premier voyage en Israël et en Palestine en 1997. Ceci a abouti à la production de la *Via Dolorosa* au Jerwood Theatre Downstairs en 1998, qui a été ensuite joué, entre autres, à Broadway de mars à juin 1999 et de nouveau au *Duchess Theatre* en juillet 2002.

Le Laboratoire du Drame de Varsovie – écrire pour le théâtre avec la méthode britannique

En Pologne, les pièces de théâtre contemporain britannique (le *In-Yer-Face Theatre*, le *New Brutalism* et la technique du *verbatim* du théâtre documentaire) ont commencé à circuler à la fin des années 1990 notamment grâce à l'intérêt que leur a accordé le Théâtre de la Diversité de Varsovie (*Teatr Rozmaitości*, depuis 2003, il porte la titulature suivante : « TR » que nous utiliserons dans la suite de ce texte).

Actuellement, d'autres réseaux existent et participent à de nouveaux transferts qui produisent une influence, plus ou moins avouée, comprise ou manifeste, sur la dramaturgie.

Le Laboratoire du Drame de Varsovie s'inscrit à ce titre ouvertement dans le sillage de la dramaturgie britannique. L'un des principes de fonctionnement du Laboratoire dirigé par Tadeusz Słobodzianek est, en effet, la coopération avec les centres étrangers concernant la promotion et le soutien à la dramaturgie contemporaine. La façon dont le Laboratoire accompagne les dramaturges dans l'élaboration et la production de textes ressemble au fonctionnement du *Royal*

Court Theatre. Les effets de ce travail aussi. Les pièces qui naissent ici, la plupart du temps, ne sont données que dans une seule mise en scène et sont rarement reprises par d'autres théâtres, à l'exception de certaines pièces de Michał Walczak, auteur à succès, traduit également en français. Un autre point commun consiste au fait que les pièces qui y sont produites jouent le rôle d'outil pour la construction du dialogue social.

La proximité de la méthode du Laboratoire avec celle pratiquée sur la scène de *Jerwood Theatre Upstairs* s'illustre bien dans le fait qu'en septembre 2009, la pièce *Nasza klasa* (dans la traduction anglaise : *Our class*) écrite par le directeur du Laboratoire a été mise en scène par Bijan Sheibani³⁹² au Théâtre national de Londres avant d'être montée par Tadeusz Słobodzianek au théâtre Na Woli³⁹³ que l'auteur lui-même dirige à Varsovie.

Dans sa profession de foi de la rubrique « Qui sommes-nous ? » du site internet du Laboratoire, la question de l'appartenance à un modèle d'écriture est posée d'emblée, le texte de présentation s'intitulant significativement : « Le modèle allemand ou le modèle anglo-saxon ? »³⁹⁴

Selon les animateurs du Laboratoire du Drame, deux modèles de la pratique du théâtre dominant actuellement : le modèle allemand et le modèle anglo-saxon. Dans le modèle allemand, le metteur en scène joue le rôle d'un dictateur et à l'aide d'un théoricien, appelé « dramaturg », il procède au collage de fragments d'œuvres, de textes, de saynètes et d'improvisations pour arriver à une forme « postdramatique » dont l'objectif serait selon le Laboratoire du drame « la simple démonstration de thèses idéologiques dans l'esprit d'une

³⁹² Bijan Sheibani est directeur adjoint au Théâtre national de Grande Bretagne à Londres. D'origine iranienne, né à Liverpool, en 2010, il a été nommé aux Olivier Awards du metteur en scène pour le spectacle *Notre classe*.

³⁹³ Théâtre Na Woli a changé de titulature au 1^{er} janvier 2013 et fonctionne désormais comme Théâtre dramatique de la Capitale (*Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy*).

³⁹⁴ « Laboratorium Dramatu », présentation consultable en ligne :

http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=147&Itemid=253 (dernière consultation: 30.06.2014) [traduction: AS].

critique sociale et politique répondant aux besoins et à la conjoncture du moment. »³⁹⁵

La critique du modèle allemand devient encore plus virulente quand le Laboratoire annonce que « Le paradoxe du théâtre allemand consiste en le fait que ce modèle, qui permet à un spectateur bourgeois de se libérer de ses frustrations politiques et sociales, demande des moyens très coûteux pour son exploitation en raison des équipes engagées pour assurer le bon fonctionnement de la machinerie, des effets multimédias ». Selon les porte-paroles du Laboratoire, « en raison de leur coût élevé, les spectacles inspirés du modèle allemand perdent ainsi de leur efficacité (...) ».

Au modèle allemand s'oppose le modèle anglo-saxon, régulièrement alimenté par la création de textes nouveaux dont les porteurs seront ensuite des acteurs. (...) Le théâtre britannique d'aujourd'hui se fonde sur un système d'éducation de dramaturges et un réseau de « pêche » aux nouveaux talents. Ainsi, en Grande Bretagne, on apprend à écrire les pièces de théâtre à l'université ou lors d'ateliers organisés par les théâtres. La dramaturgie anglo-saxonne constitue non seulement un fondement du théâtre contemporain mais est aussi un outil de développement intellectuel et social pour la jeunesse. Des pièces bien construites, l'amabilité dans l'utilisation de genres et de conventions théâtraux, un brillant dialogue, l'inventivité créatrice de récits toujours nouveaux, chaque génération offre à ses confrères des sujets à contempler et participe à l'établissement d'une conscience générationnelle. »³⁹⁶ Le modèle anglo-saxon paraît ainsi aux yeux des porte-paroles du Laboratoire être plus économe et plus efficace et il constituerait un contrepoids pour un théâtre privé, à la recherche de profit.

La méthode de travail du Laboratoire ressemble, en effet, à celle pratiquée au *Royal Court Theatre*. L'élaboration de la pièce est un processus de coopération

³⁹⁵ *Loc. cit.*

³⁹⁶ *Loc. cit.*

entre le dramaturge, le metteur en scène, le scénographe, les acteurs et les théoriciens du théâtre. La règle étant de confronter systématiquement le texte à la pratique théâtrale.

Le Laboratoire compare sa méthode de travail sur la pièce de théâtre à la méthode « open source », du « code source ouvert » qu'on utilise en informatique pour désigner les logiciels à l'amélioration desquels participe qui veut. En conséquence, tous les membres de l'équipe de cette structure de soutien à l'écriture théâtrale peuvent modifier le contenu du texte d'un auteur et le dramaturge devient un maillon à part entière de la chaîne théâtrale et non pas un artiste solitaire déconnecté de la pratique du théâtre.

Le programme de l'École du drame fondée dans le cadre du Laboratoire par Tadeusz Słobodzianek met en lumière d'autres liens au théâtre du réel³⁹⁷. Parmi les trois objectifs des cours proposés, l'équipe de l'École évoque le développement de :

- *primo* : compétences en écriture théâtrale avec un fort accent mis sur la conscience de la spécificité de l'écriture pour la scène ;
- *secundo* : la capacité à reconnaître les liens entre le réel et ce qui compose la pièce théâtrale³⁹⁸ ; et
- *tertio* : la faculté du dramaturge à intégrer un travail d'équipe.

Le Laboratoire propose des *master classes* qui entre 2008 et 2012 ont été dirigé entre autres par Marc Ravenhill, Rebecca Lenkiewicz³⁹⁹ et Catherine Grosvenor.

³⁹⁷ Le théâtre du réel est un phénomène esthétique européen. Cette esthétique commune se caractérise par la présence du réel sur la scène, qu'il s'agisse de l'usage des techniques (vidéos, enregistrements, textes issus d'enquêtes orales) ou des proclamations faites sur la nécessité politique d'un théâtre « en prise » avec le réel.

³⁹⁸ Parmi les enseignements proposés par l'École, il y a les cours de Hanna Krall consacrés à la collecte de sources appliquées à l'écriture pour le théâtre.

³⁹⁹ Belle-fille de l'artiste Robert Lenkiewicz, née en 1968 à Plymouth. Sa pièce, *The Night Season* (traduite en français par *Le pas de la nuit* par Blandine Pélissier, traductrice associée de la Maison Antoine Vitez) mise en scène au Théâtre national de Londres a remporté le prix d'auteur le plus prometteur de 2004 de *Critics' Circle Theatre*. En 2008, Piotr Trzaskalski a réalisé *The Night Season (Nocna Porą)* pour le Théâtre de la Télévision, la première polonaise de la pièce sur le plateau d'un théâtre a eu lieu à Częstochowa au Théâtre d'Adam Mickiewicz (mise en scène : Marek Pasieczny, le 29 octobre 2009). *Her Naked Skin* est la

Tous les trois pourraient ainsi être considérés comme passeurs culturels dans le monde du théâtre.

Baz@rt.fr

À l'origine, le Forum Intermedia de Théâtre Baz@rt.fr (du 23 au 29 octobre 2004), organisé par le Théâtre *Stary* (Vieux) de Cracovie⁴⁰⁰, devait se tenir à Wrocław en tant qu'édition consécutive du festival *Eurodrama* dédié à la dramaturgie nouvelle⁴⁰¹. Les créateurs de la première édition du festival ont cherché leur inspiration au sein du théâtre français.⁴⁰² Le Forum Intermedia de Théâtre a été une rencontre avec le théâtre français, où le processus créatif est aussi important que le résultat et la qualité esthétique n'a d'égale que la perception culturelle et sociologique⁴⁰³. Les facteurs sociaux se sont, en effet, révélés importants dans le programme du festival. Bruno Lajara, metteur en scène spécialisé dans le théâtre documentaire, a été invité à créer une représentation sur la ville de Nowa Huta. « Le projet a revêtu plusieurs formes, telles le reportage, les interviews, les séquences télévisuelles, mais aussi des rencontres directes avec les habitants de Nowa Huta, qui ont été invités sur la scène et confrontés au public. [Le metteur en scène français Bruno Lajara a encouragé les habitants de Nowa Huta à parler de leurs propres vies dans le cadre d'une sorte de "théâtre réalité". Ils ont évoqué tant la période d'apogée, que

première pièce d'auteur vivante jouée sur la plus grande scène (Olivier stage) du Théâtre national de Grande Bretagne à Londres.

Rebecca Lenkiewicz a écrit avec Paweł Pawlikowski (réalisateur et scénariste qui a quitté la Pologne à l'âge de 14 ans et qui n'avait jamais auparavant tourné de films dans son pays d'origine) le scénario d'une fiction historique sortie en 2013 et intitulée *Ida*.

⁴⁰⁰ Le Théâtre *Stary* de Cracovie est actif sur la scène européenne depuis de nombreuses années ; de 1994 à 2008, il était membre de l'Union des Théâtres de l'Europe et depuis 2008, il est membre et fondateur de Mito21 – un réseau européen de coopération théâtrale.

⁴⁰¹ Agnieszka Berlin, « Nowe w Starym » [« Du Nouveau dans le Vieux »], *Newsweek Polska*, n° 43, le 24 octobre 2004.

⁴⁰² Katarzyna Janekowicz, « Baz@rt: objazd do Starego Teatru », *Teatr*, n° 10, le 1^{er} février 2005.

⁴⁰³ Site internet du festival : http://www.stary.pl/pl/baz@art_2004 (dernière consultation : 14.12.2014).

de la chute subséquente du conglomerat socialiste.] C'est un spectacle sur la façon dont l'endroit où l'on vit, influe sur le sort de l'homme »⁴⁰⁴

Michał Zadara en coopération avec Anne-Laure Liégeois ont adapté son spectacle se déroulant dans un bouchon automobile. À cet effet, plusieurs petites pièces (françaises et polonaises) ont été commandées, dont les textes d'Adam Wiedemann et de Sławomir Shuta qui ont contribué à créer *Embouteillage (Korek)*. La représentation a eu lieu dans des voitures, bloquées par le trafic ralenti, au Musée de l'aviation. Elle a été jouée par les comédiens du Théâtre Stary et les étudiants de l'École Nationale Supérieure d'Art du Théâtre de Ludwik Solski de Cracovie. Ces derniers ont également participé aux lectures de pièces de théâtre françaises. Le festival a également été le lieu d'un débat concernant le théâtre contemporain français, dirigé par Laurent Muhleisen et d'ateliers pour comédiens, réalisateurs, critiques et traducteurs. Les ateliers sur les écrits de Bernard-Maire Koltès ont été dirigés par Patrice Pavis.

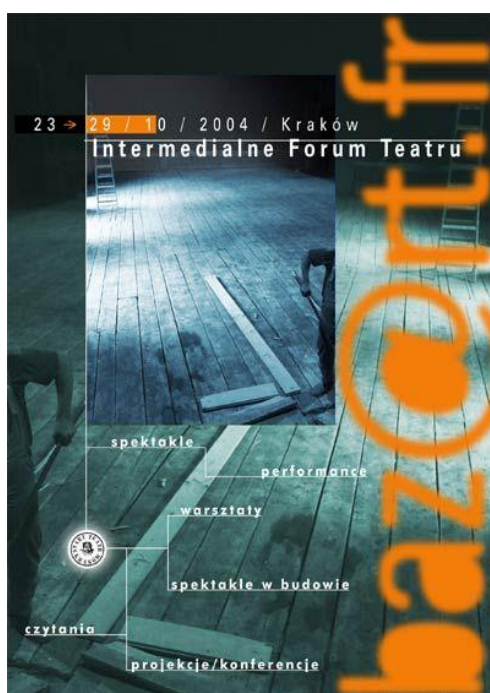


Figure 2 Affiche du Forum Intermedia de Théâtre Baz@rt.fr qui s'est tenu du 23 au 29 octobre 2004, organisé par le Théâtre Stary (Vieux) de Cracovie.

Source: Agnieszka Berlin, « Nowe w Starym » [« Du Nouveau dans le Vieux »], *Newsweek Polska*, n° 43, le 24 octobre 2004.

⁴⁰⁴ Katarzyna Janekowicz, *op.cit.*

Baz@rt.fr a été le lieu de la révélation du dramaturge contemporain Hubert Colas au public polonais⁴⁰⁵. Le programme du festival comprenait : *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, mis en scène par Arkadiusz Tworus et *Paparazzi* de Matei Visniec, mis en scène par Bogna Podbielska. Le festival a également été l'occasion de présenter *Zarathoustra* de Krystian Lupa⁴⁰⁶ et *Voyage à l'intérieur d'une chambre* (*Podróż do wnętrza pokoju*) de Michał Walczak, mis en scène par Paweł Miśkiewicz. Le directeur du festival, P. Miśkiewicz, a proposé une version scénique de *Voyage à l'intérieur d'une chambre*, réalisée au préalable pour le Théâtre de la Télévision.⁴⁰⁷

Une institution culturelle gouvernementale – l'Institut Adam Mickiewicz

Selon le *Rapport 2009/2010 de l'Institut Adam Mickiewicz*, depuis 2000, l'Institut Adam Mickiewicz promeut la culture polonaise à l'étranger et engage la coopération culturelle internationale. L'objectif des projets de l'Institut est de façonner une image positive de la Pologne. L'Institut Adam Mickiewicz est une institution culturelle gouvernementale (comme le *British Council* ou l'Institut Français), dont les activités résultent de la stratégie du ministère de la Culture et du Patrimoine National et du ministère des Affaires Étrangères afin de promouvoir la culture polonaise à l'étranger.

La saison polonaise en France *NOVA POLSKA* a eu lieu en 2004, juste après l'adhésion de la Pologne à l'Union Européenne. Elle a été inaugurée par un spectacle *Dybbuk* réalisé par K. Warlikowski au théâtre parisien des Bouffes du Nord. Krystian Lupa a mis en scène *Perturbations* de Thomas Bernhard qui a été joué par la troupe du Théâtre *Stary* de Cracovie (en juin au Théâtre national de Strasbourg), Grzegorz Jarzyna et la troupe du *TR Warszawa* ont joué 4.48

⁴⁰⁵ *Sans faim* de Hubert Colas, mise en scène : Hubert Colas, création : Théâtre national de Strasbourg, le 10 mars 2004.

⁴⁰⁶ *Zarathoustra* d'après Friedrich Nietzsche, mise en scène: Krystian Lupa, création : Théâtre *Stary* de Cracovie, Cracovie, le 7 mai 2005.

⁴⁰⁷ Katarzyna Janekowicz, *op.cit.*

Psychose de Sarah Kane et *Dingerie Tropicale* de S. I. Witkiewicz (en septembre au Théâtre des Célestins).

La saison 2009/2010 de l'Institut Adam Mickiewicz a eu lieu dans le cadre du *POLSKA! YEAR* – de l'année de la Pologne au Royaume-Uni. À cette occasion, *4.48 Psychose*, mis en scène par Grzegorz Jarzyna a été joué au *Barbican Centre* de Londres (du 23 au 27 mars 2010) tandis que *Carmen Funebre*, mis en scène par Paweł Szkotak du Théâtre *Biuro Podróży*, a été joué sur le parvis du *Royal National Theatre* (du 13 au 17 juillet 2010).



Figure 3 À l'entrée du Théâtre national du Royaume-Uni avant le spectacle *Carmen Funebre* mis en scène par Paweł Szkotak du Théâtre *Biuro Podróży*, joué sur le parvis du *Royal National Theatre* à Londres, du 13 au 17 juillet 2010. Source: Ewa Szandomirska (sous la dir. de), *Raport 2009/2010*, Institut d'Adam Mickiewicz, <http://iam.pl/pl/o-instytucie/raporty/raport-20092010>, p. 56. (dernière consultation : 03.01.2015).

Les performances des artistes cités ci-dessus font partie des événements théâtraux polonais les plus fréquemment exécutés à l'étranger.

L'importance de la diplomatie culturelle dans le cadre du renforcement des relations internationales, s'exprime aussi par l'initiative de l'Institut Adam Mickiewicz, de formation des professionnels dans le domaine de la diplomatie culturelle. Une formation universitaire de troisième cycle a été créée en 2009 au *Collegium Civitas* afin de former les représentants de la diplomatie culturelle.

La venue de conservateurs, de directeurs artistiques, de galeristes et de critiques étrangers invités par l'Institut, le ministère de la Culture et le ministère des Affaires étrangères constitue un autre outil gouvernemental dans le développement du réseau de coopération culturelle. Les chargés de mission du Département des Visites d'Étude, Stages et Résidence présentent ce qui est

réalisable aux professionnels de la culture invités et se renseignent sur ce qui pourrait plaire à leur public. Par exemple, de septembre 2009 à octobre 2010, l'Institut a accueilli et hébergé plus de deux cents cinquante professionnels et journalistes de la sphère culturelle pour les visites d'étude qui ont eu lieu lors de l'événement *POLSKA! YEAR* au Royaume-Uni. Les participants des visites d'étude établissent des contacts utiles et formulent des idées de coopération. Les conséquences de ces visites sont concrètes : invitations à des expositions, des festivals et présence dans la conscience des cercles leaders d'opinion et des médias.

Les activités de l'Institut comprennent également la présentation en Pologne des projets des partenaires internationaux et l'organisation de visites d'étude pour étrangers.⁴⁰⁸

Le théâtre est d'abord international

Le festival de la Mousson d'été est un exemple de ce que Jacques Revel appelle les jeux d'échelles⁴⁰⁹. Cette manifestation ne peut être abordée dans sa singularité qu'en tenant compte de la multiplicité des contextes dans lesquels elle se trouve prise liant en son sein un contexte à la fois local, régional⁴¹⁰, national, européen et mondial. La Mousson d'été, est ancré dans un lieu, une région mais

⁴⁰⁸ Source : Ewa Szandomirska (sous la direction de), *Rapport 2009/2010 de l'Institut Adam Mickiewicz*, <http://iam.pl/pl/o-instytucie/raporty/raport-20092010> (dernière consultation: 16.12.2014).

⁴⁰⁹ Sur la notion de jeux d'échelles en géographie, voir : Olivier Orain, « La géographie française face à la notion d'échelle », Marie-Claire Robic, *Échelles et temporalités en géographie*, seconde partie, Éditions Sedes/Cned, Paris, 2004, pp. 2-24.

⁴¹⁰ Il est important de souligner l'implication du Théâtre de la Manufacture qui est l'un des deux membres de la Convention Théâtrale Européenne du côté français. Quant à son ancien directeur, Charles Tordjman, il a également été l'un des quatre membres français du THEOREM. Si on ajoute à cela l'existence de la Mousson d'été dirigé par le présent directeur du CDN de Nancy-Lorraine, les festivals Passages et Traverse, il s'avère que les départements de Meurthe-et-Moselle est un acteur important de transferts multiculturels théâtraux. Peut-être même un acteur plus important que d'autres départements français, mis à part Paris (Odéon Théâtre de l'Europe, festival d'Automne à Paris, Maison Antoine Vitez) et Vaucluse (Festival d'Avignon, La Chartreuse).

aussi dans un réseau national et international à quoi s'ajoute le fait que les auteurs de théâtre eux-mêmes, peuvent être influencés par les idées venant de tout horizon.

Par ailleurs, d'une manière plus générale, « la physionomie internationale d'une manifestation [programmée par les structures évoquées ci-dessus] peut avoir trait aux tutelles (administrations d'État et organismes officiels), au sujet (le voyage ou l'étranger, une langue ou un continent), au répertoire (européen ou mondial), aux participants (organisateurs, auteurs, interprètes, jurés, invités), à l'audience (publics fidèles ou visiteurs occasionnels) ou à la clientèle (programmeurs, touristes). »⁴¹¹

Le public venant au festival de la Mousson d'été peut s'attendre à découvrir des pièces de théâtre venant de nombreux pays étrangers représentés chaque année à l'Abbaye de Prémontrés. Si le contexte national des pièces présentées au festival n'est pas à négliger, l'art du théâtre est par son histoire une création internationale et ne peut pas être considérée comme simple addition de créations nationales. Prenons quelques exemples au hasard : Goethe était inspiré par Diderot, Molière a fasciné Alexandre Fredro (1793-1876), Auguste Strindberg lisait Henrik Ibsen ; les tournées de la troupe des Meininger fondée par et dirigée par Ludwig Chronegk attiraient la curiosité des hommes du théâtre – parmi lesquels André Antoine et Constantin Stanislavski – d'une quarantaine de villes européennes où se sont rendus les « commis voyageurs de la vérité au théâtre »⁴¹². On connaît le regard porté par Antoine à la scène anglaise qui « a assisté en 1898, à l'occasion d'une tournée londonienne, à une représentation de Macbeth au *Lyceum Theatre*, où il est enthousiasmé par Henry

⁴¹¹ Emmanuel Wallon, *ibid.*, p. 366.

⁴¹² Armel Marin, « Meininger, troupe théâtrale », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/meininger-troupe-theatrale/> (dernière consultation : 26.07.2014).

Irving metteur en scène. »⁴¹³ Vsevolod Meyerhold a vu les spectacles de Max Reinhardt en Allemagne ; il a mis en scène, lui-même, *La Pisenella* à Paris (1913) ; Jacques Copeau a été spectateur d'Edward Gordon Craig à Florence ; l'effet produit par la tournée internationale de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, spectacle portée par Isabelle Huppert et « on pourrait sans doute articuler tout un pan de l'histoire de la mise en scène en Europe sur [le] recensement, [la] description et [le]impacte »⁴¹⁴ des tournées « depuis celles des comédiens dell'arte »⁴¹⁵. Eugenio Barba a donné l'impulsion au choix de Włodzimierz Staniewski de se retirer avec son théâtre à la campagne, sans parler de l'influence du théâtre grecque ou des drames de W. Shakespeare. Dès le début, la logique de l'évolution était supranationale. Ainsi, ce qui est valide pour la musique⁴¹⁶ et le roman, l'est aussi dans le domaine théâtral.⁴¹⁷ Le phénomène dépasse largement le cadre européen mais s'il n'est pas nouveau, les cas de la coopération à l'internationale bénéficient malgré tout du cadre institutionnel européen.

Un répertoire commun en réponse à des besoins communs

Enfin, ce sont bien évidemment les répertoires des théâtres qui représentent des vecteurs de circulation des pièces de théâtre. En France, nous pouvons évoquer notamment le Théâtre national de Strasbourg mais aussi le répertoire du Théâtre du Rond-Point, du Théâtre de la Ville de Paris, de la

⁴¹³ Béatrice Picon-Vallin, « Les metteurs en scène voyageurs », *Europe, scènes peu communes* (dir. Emmanuel Wallon), *Études théâtrales*, n° 37, Louvain-la-Neuve, décembre 2006, p. 52.

⁴¹⁴ Béatrice Picon-Vallin, *ibid.*, p. 55.

⁴¹⁵ *Loc. cit.*

⁴¹⁶ Les travaux de Didier Francfort s'inscrivent dans la logique de l'évolution transperçant le cadre national. Lire : Didier Francfort, *Le Chant des Nations. Musiques et cultures en Europe 1870-1914*, Hachette, Paris, 2004.

⁴¹⁷ Milan Kundera, « Diabolum », « Testament trahi de Goethe », « La francophobie, ça existe », *Le Monde des Livres*, le 24 septembre 1993.

Colline qui ont à cœur la programmation de pièces du théâtre contemporain étranger.⁴¹⁸

En 1983, l'une des plus vieilles institutions théâtrales de la capitale – l'Odéon – a été nommée « Europe » et c'est bien son directeur nommé par Jack Lang, Giorgio Strehler⁴¹⁹, qui a fondé en 1990 l'UTE – l'Union des théâtres d'Europe.⁴²⁰

En Grande Bretagne, *Soho Theatre*⁴²¹, *Royal Court Theatre* et *Traverse Theatre* mènent dans le domaine de la programmation internationale alors qu'en Pologne la lumière tomberait peut-être sur le TR de Varsovie, le Théâtre Littoral de Gdańsk et le Théâtre *Polski* de Wrocław.

Les sociétés européennes ont des besoins convergents. Il y a tout un discours « officiel » européen sur la paix, la sécurité, l'accès aux biens et aux services, la culture, la démocratie... et les répertoires contemporains théâtraux

⁴¹⁸ Sur le réseau de diffusion de la décentralisation théâtrale en France, nous nous rapporterons aux remarques de Robert Abirached (*Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, p. 54.) qu'en plus d'exploiter des spectacles montés, ce réseau se pose en rôle de coproducteurs de spectacles. Les directeurs de théâtres « décident de recevoir, à l'issue de tours de tables qui sont au moins aussi animés par un engagement artistique que par une démarche purement pratique et comptable. Cette façon de faire est loin d'être sans conséquence, dans la mesure où elle favorise des alliances circonstanciées, ou, au contraire, un engrenage de services reçus et rendus, sans compter un certain arbitraire dans le choix. Plus grave : des coproductions s'ouvrent rarement à de nouveaux venus, à des compagnies pauvres ou à des projets insolites, trop vite qualifiés de marginaux. »

⁴¹⁹ Giorgio Strehler. Acteur et metteur en scène italien, réformateur de la scène italienne, Figure de roue, il fonde en 1947, avec Paolo Grassi, le *Piccolo Teatro* de Milan, premier théâtre public italien. Le succès prodigieux de son Arlequin serviteur de deux maîtres de Carlo Goldoni (dont les six versions tiennent l'affiche plus de quarante ans) assure le renom de l'entreprise. Vers 1955, le *Piccolo Teatro* prend un tournant décisif. C'est un théâtre réaliste et épique qu'entend promouvoir G. Strehler. En 1983, il crée et dirige à Paris le Théâtre de l'Europe (à l'Odéon) où il met en scène l'*Opéra de quat'sous* avec une distribution internationale (1986). À Milan où le *Piccolo Teatro* s'intitule aussi Théâtre de l'Europe, il obtient enfin la construction d'un nouveau théâtre qui devrait comprendre trois salles et où il anime, dans le Studio, une École européenne de comédiens. (Cité de manière condensée d'après Bernard Dort, « Giorgio Strehler », Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2014, pp. 1300-1301.)

⁴²⁰ Emmanuel Wallon, « Plateau continental », Emmanuel Wallon (sous la dir.de), *Europe, scènes peu communes*, Études théâtrales n° 37, Louvain-la-Neuve, décembre 2006, p. 12.

⁴²¹ C'est ici qu'a été créé le 28 février 2008 la pièce de Dorota Masłowska *Deux pauvres roumains parlant polonais*, mise en scène par Lisa Goldman.

répondent à des besoins convergents partout en Europe. S'aventurer dans la diversité et la multiplicité infinies des répertoires contemporains donne un véritable vertige. Nous avons mis deux ans afin de nous y repérer, tant bien que mal, pour constater avec Emmanuel Wallon, grand spécialiste des politiques culturelles européennes et du système relationnel international dans le domaine théâtral, qu'« Il faudrait (...) être aveugle aux mouvements des plateaux et sourd aux débats du milieu pour en conclure qu'une uniformisation esthétique menace en ce domaine. »⁴²² Ce que nous observons, cependant, c'est qu'on en arrive un peu partout sur le continent européen à se poser la question de la présence du réel sur la scène, qu'il s'agisse de l'usage des techniques (vidéos, enregistrements, textes issus d'enquêtes orales) ou des proclamations faites sur la nécessité politique d'un théâtre « en prise » avec le réel.

Le théâtre en indivision aborde l'Europe à travers ses luttes historiques et nœuds interdépendants des mémoires collectives. Parmi les discussions européennes communes portées sur la scène, les expériences de la Seconde Guerre mondiale continuent de jouer un rôle majeur.

À travers toute l'Europe les spectacles voyagent en tournées donnant à voir et à entendre les conséquences de l'occupation sur les relations internationales contemporaines (*Transfer !* de Jan Klata, 2006), sur la morale après la Shoah (*(A)pollonia* de Krzysztof Warlikowski, 2009). Les répertoires européens se sont tous ouverts aux questions de la course à la création de la bombe atomique (*Copenhagen* de Michael Frayn, 1998), au questionnement des attitudes des artistes face au nazisme (*À torts et à raisons*⁴²³ de Ronald Harwood, 1995), créations toutes basées sur les histoires véridiques.

⁴²² Emmanuel Wallon, « Le festival international : un système relationnel », Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (sous la dir. de) *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle, De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2008, p. 382.

⁴²³ La pièce a été réalisée pour le cinéma par István Szabó sous le titre *Taking sides, le cas Furtwängler*.

Il existe bien un répertoire commun des dramaturges anglais traitant de questions européennes – Edward Bond, Tom Stoppard, Christopher Hampton, Howard Brenton, David Edgar, Caryl Churchill, Howard Barker – et parmi lesquels Edward Bond et Howard Barker jouissent même d’une reconnaissance plus grande sur les scènes continentales qu’au Royaume-Uni.

À l’échelle locale François Bon et Charles Tordjman (*Daewoo*, 2004) en France, Przemysław Wojcieszek (*Tue-les tous*, 1999) en Pologne et Alan Harris au Pays de Galles (*A Good Night Out in the Valleys*, 2010) traitent de la récession, de la désindustrialisation et de l’avenir de l’emploi en Europe. De même les questions migratoires et de citoyenneté sont régulièrement soulevées par les artistes aussi bien en Grande Bretagne (*England People Very Nice* de Richard Bean, 2009) qu’en France (*Pit-bull* de Lionel Spycher, 1998) et en Pologne (*From Poland with love* de Paweł Demirski, 2006), parfois même en co-production comme dans le cas de *Cherry Blossom* de Catherine Grosvenor (le texte du projet a été joué par les auteurs du Théâtre *Polski* de Bydgoszcz et du *Traverse Theatre* d’Édimbourg, 2008).

Éducation théâtrale européenne – le jeu d’acteur

Même les artistes tels que Włodzimierz Staniewski, ayant choisi pour sa résidence depuis 1976 le village reculé de Gardzienice, s’inscrivent dans les réseaux théâtraux européens participant pleinement aux synergies de la vie théâtrale internationale. Le théâtre de Gardzienice part à la recherche de l’inspiration en exil rural volontaire. Intégrant dans ses spectacles les anciens rites et coutumes, savoir-faire populaires, chants liturgiques et littérature orale et s’ouvrant progressivement aux influences culturelles de plus en plus larges, il est devenu au fil des années l’un des théâtres indépendants les plus célèbres d’Europe. « Gardzienice » réalise des projets multiculturels de par leurs emprunts et inspirations et les monte de temps en temps sur les scènes

européennes (au festival Passages, 1999⁴²⁴) et au-delà. De plus, la compagnie, hébergeant des centaines d'acteurs (surtout jeunes) venant du monde entier pour des ateliers théâtraux dirigés par les acteurs de la troupe, a rejoint le groupe des réformateurs du théâtre et sont également (au même titre) enseignés indivisiblement dans tous les conservatoires d'arts de la scène en Europe.⁴²⁵ Un tronc commun de l'éducation théâtrale – dépassant le cadre national grâce aux échanges Socrates et Erasmus – ne doit pas niveler toutes les différences et il est bien connu, par exemple, que les jeunes acteurs britanniques apprennent une approche plus réaliste du jeu se caractérisant par un grand respect du texte, alors qu'en France les étudiants peuvent plus facilement être amenés à donner dans le cadre d'un cours des improvisations en étant encouragé à « partir de rien ». L'exigence même de se légitimer d'un diplôme pour pouvoir rejoindre la profession n'est pas la même d'un pays à l'autre.

La solidarité professionnelle du réseau théâtral européen et au-delà

Dans les années 1990, le Théâtre Tatro du metteur en scène serbe, Mladen Materic, ayant quitté Sarajevo assiégée, s'installe à Toulouse où il peut compter sur l'aide de collègues français ainsi que sur des subventions régulières pour concevoir une série de nouveaux spectacles.

⁴²⁴ Le calendrier des tournées des spectacles du Théâtre de Gardzienice peut être consulté en ligne à l'adresse <http://gardzienice.org/en/Calendar-of-performances-abroad.html> (dernière consultation: 29.06.2014)

⁴²⁵ Suivant le modèle mis au point par Eugenio Barba, l'un des derniers grands maîtres du théâtre, au destin multiculturel, W. Staniewski s'inscrit dans la logique des transferts théâtraux européens. En effet, E. Barba, disciple de Jerzy Grotowski, théoricien et homme de théâtre d'origine italienne, fonde en 1964 en Norvège *Odin Teatret* et se retire en 1968 dans une petite ville danoise, Holstebro. Là, il accueille des stagiaires qui à leur tour traduisent des écrits d'E. Barba en de nombreuses langues étrangères, participant à la transmission de sa méthode de formation d'acteurs. Les professionnels des théâtres européens n'ont cessé d'emprunter et d'adapter ces techniques de jeu et à ce titre le XX^e siècle s'est avéré particulièrement fécond. Les conceptions d'Artaud, de Craig, Piscator, Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Vilar, Kantor, Brook alimentent les enseignements de toutes les écoles théâtrales européennes du siècle présent.

De même, pendant la guerre en Bosnie-Herzégovine, Haris Pašović, metteur en scène bosniaque, a tourné – accueilli dans un sentiment de solidarité professionnelle – dans des lieux mis à disposition de sa jeune compagnie par ses collègues européens.

La réponse solidaire du milieu théâtral a été emprunte du geste de Susan Sontag qui a créé un précédent. L'artiste s'est rendue en temps de guerre à Sarajevo, où en 1993, elle a adapté créé *En attendant Godot* de Beckett avec des acteurs professionnels locaux. La pièce a été jouée à la lumière des bougies. Susan Sontag a été nommée citoyen d'honneur de Sarajevo par les habitants qui ont trouvé dans son soutien un encouragement pour garder l'esprit de résistance.

S. Sontag a été suivie par de nombreux autres artistes qui sont allés à Sarajevo pendant la guerre ou ont essayé d'aider les artistes du théâtre sarajévien à distance. Les initiatives telles que l'association « Sarajevo, capitale culturelle européenne » qui s'était créée en 1994 au Festival d'Avignon et de nombreuses pièces de théâtres (Sarah Kane, *Anéantis*, 1995 ; Olivier Py dans son *Requiem for Srebrenica*, 1999) en témoignent également.

La survie du Théâtre libre de Minsk doit beaucoup à l'appui des professionnels européens qui non seulement viennent comme Tom Stoppard en visite sur place mais invite l'entreprise artistique de Nikolaï Khalezine et Natalia Koliada fondée en 2004 en tournées à travers entre autres la Finlande, l'Allemagne, la Pologne et la France.⁴²⁶

Dans cette première partie consacrée aux voyages des écritures théâtrales et des mises en scène contemporaines, nous nous sommes tout d'abord aventurés à la reconstruction du système relationnel théâtral en Europe. Dans cette optique, nous avons observé quelques structures œuvrant explicitement aux circulations culturelles dans le domaine théâtral. Nous avons observé des œuvres

⁴²⁶ Voir : Source pour la thèse : *Génération jeans*, mise en scène : Nikolaï Khalezine, spectacle vu au festival Passages à Nancy, le 9 mai 2007.

théâtrales « constamment prises dans un fleuve aux courants multiples »⁴²⁷, à une réalité en cinq dimensions, peut-être plus, si l'on pense à « la part tout à la fois de subjectivité et de contingence historique, matérielle, économique et politique dans la construction d'une œuvre et dans sa médiatisation ». Les jeux d'échelles se déclinent ici dans l'espace des tréteaux de la scène aux mouvements transnationaux qui s'y déploient.

Nous nous sommes ensuite posé la question de quelles idées, quels styles, quels types de dramaturgies sont objets des circulations, des transferts culturels. La réponse à cette question achoppe, à première vue, sur le plan esthétique où la diversité est la règle et où des expériences artistiques, sociales et politiques diversifiées complexifient toute tentation de synthèse.

Mais une fois sorti du vertige que provoque cette multiplicité créative et de contextes, il est, peut-être, possible d'orienter la réflexion sur ce que nous avons en commun et nous concentrer sur les besoins de sociétés européennes auxquels les transferts répondent. Il s'avère alors que sur les « mille plateaux »⁴²⁸ européens – plateaux géographiques et scènes car c'est là que se situe notre « jeu d'échelles » – des parallélismes existent.

Les circulations culturelles intenses contribuent, en effet, à la constitution d'un répertoire contemporain transnational, à une esthétique qui a en partage un désir de compréhension plus grande du monde tel qu'il est et à l'existence d'une culture théâtrale transnationale – par exemple dans le domaine de l'éducation

⁴²⁷ Jean-Sébastien Noël, « *Le silence s'essouffle* ». *Les expressions de la mort, du deuil et de la mémoire chez les compositeurs de cultures juives. Europe Centrale, Orientale, Etats-Unis (1880-1980)*, thèse de doctorat, Université Nancy 2, Nancy, 2011, p. 153.

⁴²⁸ Nous faisons référence au travail de Gilles Deleuze et Félix Guattari où ils proposent le concept de rhizome constitué de plateaux. Dans la structure du rhizome « la distinction n'est pas du tout celle de l'extérieur et de l'intérieur, toujours relatif et changeant, intervertibles, mais celle des types de multiplicités qui coexistent se pénètrent et changent de place. » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 49.) « Le rhizome a pour tissu la conjonction "et...et...et..." (...) *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. » (*Ibid.* pp. 36-37).

artistique – et dont le contenu est spécifique à notre époque. Nous reviendrons sur ces questions dans la seconde partie pour comprendre si le nouveau contexte « global » modifie les pratiques théâtrales en les faisant apparaître comme « connectées ».

Les conséquences de l'intensification des pratiques théâtrales connectées

« Les manifestations internationales, telles que le festival d'Édimbourg, ont eu dans la première phase de leur existence une fonction compensatoire. Ils offraient une programmation internationale qui ne pouvait pas être proposée au public pendant la saison théâtrale. »⁴²⁹ Quand les festivals internationaux de théâtre étaient rares, ils étaient dotés presque automatiquement d'un certain prestige. Une « « festivalomanie » parcourant les années 1980 et 1990 »⁴³⁰ les a privée de ce caractère d'événements culturels extraordinaires.

« Aujourd'hui, les festivals de grande envergure servent plutôt à découvrir de nouveaux talents, affirmer des esthétiques émergentes, faire progresser les discours professionnels [à ce titre le Festival d'Avignon est le principal lieu de rassemblement du milieu professionnel européen où sont menés des débats parfois houleux, comme en 2005⁴³¹, consacrés aux sujets touchant l'ensemble du milieu culturel européen], [les réseaux peuvent également] contribuer au transfert des méthodes de travail, à l'élargissement des compétences de jeunes artistes et à initier un public large et hétérogène aux nouvelles tendances dans le domaine des arts du spectacle. »⁴³²

Les réseaux théâtraux « ont le mérite de diffuser un savoir-faire professionnel, de transmettre des modèles d'innovation et des "bonnes pratiques" »⁴³³. Ils contribuent à faire connaître des créateurs et des interprètes

⁴²⁹ Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012, p. 137 [traduction : AS].

⁴³⁰ Inez Boogarts, « "Festivalomanie", à la recherche du public marchand », *Les Annales de la Recherche urbaine*, n° 57-58, décembre 1992-mars 1993, p. 114-119, cité dans : Pascale Goetschel, Patricia Hidiroglou, « Les festival, objet d'histoire », Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Sophie Jacotot, Patricia Hidiroglou, Caroline Moine, Julie Verlaine (sous dir. de), *Une histoire des festivals, XX^e-XXI^e siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2013, p. 7.

⁴³¹ Voir : Georges Banu, Bruno Tackels, *Le cas Avignon 2005 : regards critiques*, L'Entretemps, Vic-la-Gardiole, 2005.

⁴³² Dragan Klaic, *ibid.*, p. 137 [traduction : AS].

⁴³³ Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012, p. 103 [traduction : AS].

de premier plan et agissent en faveur de l'élargissement du répertoire. La présence de programmeurs dans ces réseaux entraîne une plus grande ouverture des théâtres à des auteurs moins fréquentés. De plus, les réseaux internationaux offrent des opportunités d'échanges informels de renseignements pour les programmeurs et les débats suscités en leur sein participent largement à la remise en question des formes traditionnelles d'interprétation dramaturgique et scénographique.

Les réunions, les débats, les conférences à destination des membres du réseau, par exemple, de la plus grande organisation de ce type qu'est l'IETM-Réseau International des Arts du Spectacle, sont l'opportunité d'un échange informel d'informations, de réflexions sur les enjeux actuels du théâtre et des politiques culturelles théâtrales. Le partage d'expériences et de frustrations aide à surmonter le sentiment de solitude. L'apprentissage à travers les erreurs des autres membres, l'échange de *know-how*, l'inspiration mutuelle et la projection commune sur le futur pénètrent le sens de l'existence de ce type de réseaux et affirment l'identité d'une profession.

L'intensification de la circulation des informations et des débats entre les professionnels des arts du spectacle, aidée également par la communication numérique, ne va pas sans entraves. La barrière linguistique demeure certainement un obstacle important.

D'abord à la diffusion des spectacles qui ne se prêtent pas toujours au sous-titrage. Certains festivals, faute de moyens temporels et financiers ou en raison de la scénographie qui ne s'y prête pas, prennent cependant le risque de montrer des spectacles sans traduction du texte dit en scène. *La maison des chiens. Oedipe* du metteur en scène Vlad Troïskyi et de l'auteur-metteur en scène Klim, tous deux d'origine ukrainienne, spectacle confiné dans un minuscule espace avec un dispositif grillagé métallique a été, par exemple, programmé au Festival Passages 2011. Ses organisateurs guettaient les spectateurs devant l'entrée pour

les prévenir de l'absence de sous-titres pourtant annoncés dans le programme et les convaincre de l'intérêt de voir la pièce sans y comprendre un mot.

De l'observation de Christine Hamon-Siréjols de la programmation du Festival d'Automne à Paris en 2006 et en 2007 sous l'angle de la diffusion des spectacles découle la conclusion que ceux qui sont « ouvertement affichés comme spectacles de danse ou celle de productions plus inclassables écartant en partie ou en totalité la parole dépasse [en effet] de très loin celle des spectacles de texte. L'absence de difficulté linguistique, la séduction d'un langage fondé sur le corps et l'image expliquent bien entendu ces écarts, et les coproductions européennes sont naturellement plus faciles à monter pour des spectacles de ce type. »⁴³⁴

La langue et les contextes nationaux construisent des discours. Par exemple, pour comprendre les débats divisant le milieu théâtral polonais, il faut en général parler polonais. Les débats portant sur ce théâtre s'effectuent en principe en langue polonaise, dans les médias diffusés en polonais et se référant aux dernières productions théâtrales polonaises en date, aux infrastructures du théâtre polonais et aux financements des politiques culturelles nationales, régionales et municipales.⁴³⁵

Si le contexte national n'est pas à négliger, la séparation de sphères linguistiques est dans une certaine mesure atténuée par la prépondérance de l'anglais ouvrant une brèche à la compréhension mutuelle. Il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau. Déjà en 1905, E. G. Craig publie presque simultanément *L'Art du théâtre* en anglais et en allemand. En effet, la lecture des textes, d'un bout à l'autre de l'Europe, a toujours joué un rôle important à la circulation des idées portant sur tous les aspects de la l'art de la scène.

⁴³⁴ Christine Hamon-Siréjols, « Le corps, l'image, le texte », Emmanuel Wallon (sous dir. de), *Europe, scènes peu communes*, Études théâtrales, n° 37, 2006, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, p. 91.

⁴³⁵ Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012, pp. 143-147 [traduction : AS].

Les réseaux européens dans le domaine théâtral jouent à cet égard une fonction d'interface clé entre les différents organismes travaillant dans les contextes nationaux. L'anglais devenant aussi bien la langue de publications professionnelles que la langue de travail tout court. Ainsi les équipes techniques de théâtre doivent de plus en plus maîtriser cette langue pour pouvoir coopérer avec des collègues invités. De plus, certaines troupes (de Peter Brook⁴³⁶ ou Ariane Mnouchkine pour ne citer que les plus connues) intègrent par principe les acteurs polyglottes.

Plutôt que de se contenter de partir simplement en tournées, les artistes de théâtre deviennent de plus en plus désireux de travailler avec leurs paires de l'étranger. Ils y trouvent une opportunité d'échanger avec eux leurs expériences, de créer ensemble des spectacles en co-production – ne se résumant pas au partage des frais mais consistant en une véritable coopération entre les théâtres – et d'expérimenter avec des solutions nouvelles mettant à l'épreuve leur propres habitudes professionnelles, les frontières institutionnelles et les traditions nationales.

La prolifération de festivals a eu des impacts esthétiques en accroissant le nombre de spectacles conçus pour aller sur les circuits festivaliers. Ces mises en scène comportent toutes quelques caractéristiques communes : elles sont spectaculaires mais faciles à transporter, rapides à monter et à démonter et leur réception ne dépend pas outre mesure de nuances sémantiques de la langue parlée sur scène.⁴³⁷

Les festivals stimulent la mobilité des artistes, des œuvres, des concepts. Leur mission apparaît de plus en plus comme celle des instigateurs et coproducteurs de nouvelles créations, permettant parfois à des artistes exceptionnels de collaborer avec des paires qu'ils n'auraient pas pu rencontrer

⁴³⁶ Une étude à part devrait s'attarder sur le phénomène du succès parisien de Peter Brook.

⁴³⁷ Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012, pp. 137-140.

pour partager des expériences professionnelles dans des circonstances habituelles.

Ainsi, mise à part la question des subventions européennes que nous avons déjà abordée, les réseaux ont le mérite de rendre possible la réalisation de projets ambitieux dont la vision surpasse généralement les moyens dont pourrait disposer une seule institution. Les coproducteurs ne partagent pas seulement les frais mais aussi les risques inhérents à une nouvelle création.

La coproduction est devenue la forme la plus répandue de partenariats multilatéraux et de coopération culturelle internationale. Elle permet aux artistes les plus talentueux de coopérer et, en même temps, elle allonge la « durée de vie » des œuvres, en assurant d'avance un nombre accru de représentations dans plusieurs lieux.⁴³⁸

La coproduction augmente aussi la visibilité des spectacles qui peuvent être repris à leur tour par d'autres programmeurs et rester à l'affiche plus longtemps. Mais la combinaison de moyens pour la réalisation d'une manifestation théâtrale ne s'applique pas uniquement à de très grands projets prestigieux. C'est aussi une nécessité pour les plus petites organisations. Aujourd'hui, il devient de plus en plus rare qu'on puisse financer un projet d'une source unique.

En ce qui concerne les retombées de cette coopération, la présence d'une infrastructure culturelle et de manifestations culturelles internationales dans la ville sont les caractéristiques déterminantes de son niveau de la qualité de vie et participe à créer un climat de ville moderne et ouverte vers l'extérieur, conditions indispensables pour y attirer des personnes créatives et des entreprises en croissance. »⁴³⁹

⁴³⁸ Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012, p. 104 [traduction : AS].

⁴³⁹ Dragan Klaic, *Mobility of Imagination. A Companion Guide to International Cultural Cooperation*, Central European University Press, Budapest, 2007, p. 43.

L'efficacité de ces échanges pourrait être remise en question par l'argument que le théâtre reste aujourd'hui un art minoritaire, c'est-à-dire qu'il ne touche pas un public de masse.

Le caractère personnel des échanges

Soit ! Le théâtre est un art minoritaire. Mais les valeurs du multiculturalisme ne se transmettent peut-être pas à l'échelle des masses. C'est dans l'individu lui-même, dans les familles, entre amis, entre collègues, entre voisins que se fait le dialogue culturel. Regardons en quoi ce processus est observable au niveau des « systèmes relationnels »⁴⁴⁰ théâtraux.

En effet, « Les partenariats réussis résultent nécessairement de bons contacts personnels entre les partenaires. Cela signifie de longues conversations, conduisant généralement à une meilleure compréhension mutuelle des actions menées et du contexte, à la reconnaissance des intérêts respectifs et des objectifs communs, à la détermination des domaines dans lesquels les partenaires sont complémentaires. »⁴⁴¹

« Les partenaires prennent des engagements par le biais des rencontres individuelles, des échanges d'idées, de la construction d'un accord et de l'établissement d'une orientation pour leur coopération. Bien qu'ils agissent au nom des organisations qu'ils représentent, la communication, le sentiment de confiance, les relations, et en réalité le projet lui-même sont un ensemble profondément personnalisé. La complémentarité et la synergie ne se produiront pas au niveau institutionnel, si la synergie n'a pas lieu au niveau des relations

⁴⁴⁰ L'expression est utilisée par Emmanuel Loyer dans : Emmanuel Wallon, « Le festival international : un système relationnel », Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (sous la dir. de) *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle, De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2008, pp. 363-383.

⁴⁴¹ Dragan Klaic, *Mobility of Imagination. A Companion Guide to International Cultural Cooperation*, Central European University Press, Budapest, 2007, p. 79 [traduction : AS].

interpersonnelles. »⁴⁴² De même la coopération internationale dans le domaine du théâtre n'est pas uniquement une affaire d'institutions mais justement de relations à caractère personnel. Le succès est acquis par une institution, mais les vrais bénéficiaires sont les personnes impliquées dans le projet.⁴⁴³

« La coopération culturelle implique la confrontation d'approches, de modèles culturels et de stratégies différents pour un apprentissage réciproque. »⁴⁴⁴ Ce n'est pas uniquement une opération de co-financement, mais aussi de l'assistance technique, du transfert de savoir-faire, d'une formation aux solutions jusque-là inconnues à l'autre partie du projet, l'initiation à une autre façon de travailler et de penser et aussi le partage de réflexions, la recherche commune de solutions nouvelles, appropriés à la création d'une œuvre d'art inédite.⁴⁴⁵

La mise en avant des particularismes

Il n'y a pas de construction artificielle d'une synthèse à partir d'éléments distincts identifiables. Une synthèse à partir d'éléments distincts identifiables est impossible. Le résultat de la coopération internationale se trouve ailleurs. En effet, les sociétés n'héritent pas d'une culture spécifique toute faite, complète et prédéterminée, mais sont dans un processus de construction, d'échange et de différenciation historique permanent. Les cultures ont connu de tout temps des métissages et des influences réciproques.

Ce qui ne veut nullement dire que le résultat d'une coopération ne peut pas devenir une fétichisation de petites différences. Ainsi, par exemple, le Festival Passages est aussi un moment où le public attend une « typicité » centre-est-européenne.

Mais un autre chemin peut être entrepris également. Si l'affirmation identitaire de « tous les « nous » qui s'affirment (...) [est] calée sur la difficulté

⁴⁴² Dragan Klaic, *ibid.*, p. 84.

⁴⁴³ Dragan Klaic, *loc. cit.*

⁴⁴⁴ Dragan Klaic, *ibid.*, p. 46.

⁴⁴⁵ Dragan Klaic, *loc. cit.*

à penser l'Autre »⁴⁴⁶ alors le théâtre, « le partage du sensible », joue précisément sur le contraire de cette logique.

Le critique théâtral, David Gwénola, dans son portrait du Théâtre de Complicité⁴⁴⁷, remarque à ce titre qu'une des spécificités du théâtre est que le temps du spectacle « les imaginations des gens présents dans la salle s'entremêlent, leurs vies intérieures se raccordent au point le plus secret de leur intimité. »⁴⁴⁸ C'est en ce « partage du sensible », dans le sens d'une mise en commun des sensibilités, du partage de valeurs et d'intérêts que consiste qu'il voit le projet initial de la communauté européenne et dans le manque d'une « représentation commune », d'une « complicité » une des raisons de l'échec de la ratification du traité de Rome de 2004.

Peut-on établir une relation entre les systèmes relationnels et leur sens politique ? Si « dès la fin de la guerre (...) l'Europe de la culture se remet en mouvement (...) cette dynamique culturelle précède et sans doute prépare les décisions politiques qui aboutiront à la fondation des institutions européennes »⁴⁴⁹, – un peu plus loin – aujourd'hui, « au moment de la crise économique alimentant l'isolationnisme, la xénophobie et le nationalisme »⁴⁵⁰, le

⁴⁴⁶ Alain Bertho, *Nous autres, nous-mêmes. Ethnographie politique du présent*, Le Croquant, Saint-Laurent-d'Agnay, 2008, p. 7.

⁴⁴⁷ Le Théâtre de Complicité est une compagnie britannique fondée par Simon McBurney, disciple de l'École de Jacques Lecoq. Ses spectacles se constituent d'éléments hétérogènes. Ainsi *Mnemonic* (mise en scène : Simon McBurney, créé en 1999 au *Lawrence Batley Theatre Huddersfield*) est décrit par Gwénola David comme un « remix savant » de fragments d'actualités diffusées par les médias de masse avec le livre de l'archéologue Konrad Spindker, *The Men in The Ice*, « les théories de Benoît Mandelbrot, inventeur de la géométrie fractale, les impressions de la romancière Rebecca West sur la Yougoslavie des années 1930, les médiations de Hans Magnus Enzensberger sur les guerres civiles du XX^e siècle, mais aussi des confessions biographiques de chacun des interprètes ».

⁴⁴⁸ Gwénola David, « Portrait de l'artiste voyageur : Simon McBurney ou l'imaginaire en mouvement », Emmanuel Wallon (sous dir. de), *Europe, scènes peu communes, Études théâtrales*, n° 37, 2006, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, p. 64.

⁴⁴⁹ Bernard Focroulle, « Au coeur des identités européennes », Anne-Marie Autissier (sous la dir. de), *L'Europe des festivals. De Zagreb à Édimbourg, points de vue croisés*, Éditions de l'attribut, Toulouse, 2008, p. 12

⁴⁵⁰ Dragan Klaić, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012, pp. 143-147.

rôle politique des réseaux de la coopération culturelle internationale serait de jouer un rôle de contrepoids. »

Une redéfinition des processus de construction des cultures Le théâtre marqué par le "bricolage" associant des éléments de natures diverses

L'intensification du développement des réseaux multiculturels d'échanges dans le domaine du théâtre européen, qui stimule la mobilité artistique et surtout la diversité culturelle de la programmation internationale des festivals de théâtre, imbrique les institutions d'éducation artistique, les associations, les éditeurs, les professionnels du théâtre en un ensemble plus ou moins cohérent, aux liens multiples et complexes.

L'élargissement des opportunités d'explorer la diversité culturelle, une plus grande mobilité des pièces de théâtres, des mises en scènes et des hommes de théâtre, une intensification de la coopération internationale réduit le sentiment d'une distance culturelle entre les citoyens européens. Tout en donnant à la culture le statut d'un bien commun, on y oppose l'insuffisance des cultures uni-nationales à la richesse et au foisonnement des cultures multinationales. « Ces brassages continuels, qui mettent en œuvre une dynamique, sont source d'enrichissement intellectuel »⁴⁵¹, ils éveillent la curiosité interculturelle et la capacité du public et des acteurs des réseaux, eux-mêmes, à mieux comprendre les réalités sociales autres que celles de leur environnement immédiat.

L'une des missions des réseaux d'échanges devient ainsi implicitement l'apprentissage à travers l'art du « comment apprécier l'Autre » plutôt que d'être intimidé par lui et en conséquence plus enclin à le rejeter comme incompréhensible et menaçant.⁴⁵²

⁴⁵¹ Diana Cooper-Richet, *Introduction*, Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Ahmed Silem, *Passeurs culturels dans le monde des medias et de l'édition en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Presses de l'enssib, Villeurbanne, 2004, p. 17

⁴⁵² Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012, pp. 143-147.

DEUXIÈME PARTIE

UNE RECOMPOSITION THÉÂTRALE DE LA GÉOGRAPHIE ET DU TEMPS. LES IDENTITÉS COMPOSITES DANS LE THÉÂTRE DU RÉEL

Chapitre 3

Le théâtre du réel (Pologne, France et Grande Bretagne)

au prisme des frontières et des ruptures politiques

Pour examiner les problématiques de ruptures spatiales et temporelles, nous avons choisi trois pièces de théâtre : *Tue-les tous* (1999) de l'auteur polonais Przemysław Wojcieszek ; *Pit-bull* (1998) écrit en France par le mulhousien L. Spycher et *England People Very Nice* (2009) de Richard Bean, conçu pour le National Theatre à Londres. Cette analyse s'attache notamment à la partie textuelle de l'objet théâtral qui, « bien que présentée comme un matériel au service du jeu des acteurs, n'en constitue pas moins un discours consistant voire un discours qui donnerait aux formes du plateau un corpus et un sens. »⁴⁵³

Après avoir situé le théâtre du réel et sa genèse cette contribution aborde la période suivant la chute du communisme et l'avènement de la transformation démocratique avec ses paradoxes à travers la pièce polonaise, qui est au centre de la réflexion. L'analyse des différences et ressemblances entre Europe centrale et occidentale, dans la façon dont sont représentées les frontières dans le temps et dans l'espace, est ensuite amenée par l'examen de la prise en compte des mouvements migratoires de la fin du XX^e siècle en France et du début du XXI^e au Royaume-Uni. Nous comparerons aussi des modes de clôture spatiale : des frontières nationales de l'espace européen, de la banlieue polonaise (*osiedle*), des « quartiers sensibles » français ou encore des quartiers marqués culturellement par la présence d'immigrés, comme Bethnal Green à Londres.

⁴⁵³ Diane Scott, « Double pince et raclée : notes sur Rodrigo Garcia », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009, p. 39.

Un théâtre « politique » face aux frontières qui divisent les sociétés européennes

Le théâtre du réel, qui se veut théâtre politique, transforme les méthodes d'écriture traditionnelles et cherche une place qui lui assurerait une forme d'autonomie par rapport à d'autres médias. Ce nouveau théâtre offre un angle original d'observation des limites spatiales et temporelles en Europe. Le théâtre du réel entre, certes, en concurrence avec des modes d'expression qui font appel à la réalité – comme, par exemple, les télérealités, les journaux télévisés et leurs reportages, le cinéma basé sur des faits réels ou les *docudramas*⁴⁵⁴. Il n'utilise pas les mêmes moyens et ne vise pas les mêmes finalités.

L'idée d'une communauté de perception à travers les médias aboutit à l'impression d'être face à un présent commun. Les différents médias semblent rendre compte d'un ordre commun. Au final, ce sont quasiment les mêmes informations qui arrivent au (télé)spectateur / lecteur / auditeur et certaines choses se passent sans que ce dernier prenne conscience de leurs impacts et de leurs significations. Il en découle un décalage avec le réel et c'est précisément en cet endroit que le travail de diagnostic du théâtre veut se placer. Il devient alors une source pour comprendre les tendances sociales lourdes.

Le théâtre deviendrait-il un moyen possible pour comprendre tant les différences que les ressemblances dans la perception et la représentation des ruptures spatiales et temporelles qui marquent l'imaginaire collectif ? Ce rôle s'accroît du fait qu'il n'existe pas, dans l'espace européen, de télévision commune. Des transferts s'opèrent, certes, très facilement, et par l'intermédiaire d'autres outils médiatiques à l'échelle planétaire, mais les contextes particuliers à l'histoire de chaque pays ne sont pas anodins.

Une des caractéristiques du théâtre du réel est que l'émotion y joue un rôle prédominant. La construction de l'espace et du temps y repose sur des

⁴⁵⁴ Voir: François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris, 2009.

sentiments provoqués à cet effet. Mais si à l'instar de *reality shows*, le théâtre du réel invite le spectateur à entrer dans le « vrai », à s'immerger dans la réalité. Il étale devant les yeux du spectateur non pas un calque mais une reproduction raisonnée de la vie réelle. La réflexion qu'il porte, le sens de ce qu'il donne lui-même à éprouver, le différencie des programmes du petit écran. Il ne ressemble pas non plus au théâtre de boulevard où la caricature met à l'abri des effets scéniques et d'où le spectateur sort soulagé par la conviction que de toute manière « il ne peut quand même pas vivre cela ».

Les partisans du théâtre en prise avec le réel ne se font pas d'illusions sur la critique qu'attire leur travail jugé « plat », univoque. Ils sont conscients du danger que constitue le fait de confondre un art avec une mission journalistique. Malgré le spectre de la propagande, ils ne refusent pas la politique.

Dans les pièces étudiées ici, il n'est pas question de prendre position dans un conflit donné mais de donner à voir les positions qui existent et des langues dont on dispose pour les décrire. Si la politique est un espace qui conditionne l'émergence de figures, de sujets et d'idées politiques, alors chaque révolution artistique constitue en même temps une révolution politique. C'est en transformant le langage artistique, en reconfigurant la manière dont le monde est perçu que le théâtre du réel provoque des effets politiques. C'est un outil visant à atteindre une cible se situant en dehors de lui-même. Il se veut acteur du travail collectif d'élaboration du projet d'une société donnée, une société polonaise pour le premier exemple. La stratégie comprise ainsi met en question la rupture qui séparerait le théâtre et la vie réelle. Elle suppose des effets réels dans un monde réel, en intégrant l'art à l'espace public.

En modifiant le mode de mise en confrontation du spectateur avec les réalités du monde, le théâtre du réel génère une nouvelle approche des ruptures qui traversent les sociétés contemporaines. Une étude de quelques pièces jouées à Londres, à Saint-Denis ou lues au festival Malta à Poznań et que nous avons

découvertes plus ou moins à la même époque, permet de resituer la fin du communisme en Europe centrale dans une perspective originale et différente des analyses usuelles. En comparant la représentation des effets sociaux *a posteriori* d'une rupture politique en Pologne avec celle de l'impact de l'immigration en France et en Grande Bretagne⁴⁵⁵ le but est de rendre compte de la complexité du regard que posent sur elles-mêmes trois sociétés européennes et de mieux comprendre comment perdurent et se transforment les espaces sociaux et culturels.

Le théâtre répond non seulement aux ruptures spatiales mais aussi aux ruptures temporelles, à commencer par la rupture qu'induit le temps comprimé⁴⁵⁶. Ainsi dans les sociétés contemporaines, le théâtre est un de ces rares lieux qui permet de s'arrêter. Et au sein d'une communauté de spectateurs, en présence d'autres gens, il est possible de développer des sensibilités perdues. Les dramaturges cumulent nos représentations du monde et la façon dont nous le comprenons. C'est un fait et il n'y a rien d'étonnant à cela. Il s'agit ici d'une donnée ancienne de l'histoire du théâtre. Ce qui est nouveau, c'est peut-être que sous la pression des dynamiques de la mondialisation et du développement technologique, le processus d'inclusion de la réalité au théâtre s'accélère et s'intensifie. Le rôle du héros a également évolué et il est à présent « non pas tel ou tel accomplissement, mais la recreation du lien, rétablissement de la communication sociale par la

⁴⁵⁵ Sur la question des approches envers l'intégration des grandes vagues d'immigration en France et en Grande Bretagne depuis la fin de la Seconde guerre mondiale, voir par exemple : David Drake, « Au-delà du voile : quelques réflexions à propos de l'intégration en France et en Grande Bretagne », Diana Cooper-Richet, Michel Rapoport (sous la dir.de), *L'Entente cordiale. Cent ans de relations culturelles franco-britanniques (1904-2004)*, Éditions Créaphis, Paris, 2006, pp. 373-384 ;

⁴⁵⁶ Selon Marc Augé, « nous vivons une "accélération de l'histoire" (...) [qui tient à] l'instantanéité de l'information et de la diffusion des images. Nous vivons chaque mois, presque chaque jour, des événements "historiques", en sorte que la frontière entre histoire et actualité devient quotidiennement plus floue. Les paramètres du temps comme ceux de l'espace connaissent une évolution, une révolution sans précédent. Notre modernité crée du passé immédiat, de l'histoire, de façon débridée, comme elle crée de l'altérité, alors même qu'elle prétend stabiliser l'histoire et unifier le monde. » (Marc, Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 1994, p. 26.)

réaffirmation et l'actualisation des valeurs »⁴⁵⁷. À l'image de pièces de P. Wojcieszek, L. Spycher et R. Bean où les personnages sont porteurs de trois dimensions, notre analyse de l'aspect territorial est imbriquée dans une mise en question de la représentation de ruptures dans le temps ainsi que dans une mise en contexte des réalités sociales.

Genèse britannique des pièces étudiées

Même si les écritures de L. Spycher et de P. Wojcieszek nous paraissent très différentes, nous y remarquons également des transferts d'idées, de sujets et de styles qui les relient toutes au théâtre britannique. L. Spycher a eu d'ailleurs l'occasion de travailler avec Sarah Kane et Marc Ravenhill, auteurs liés à *In-Yer-Face Theatre* et à la pépinière des écrivains, le *Royal Court Theatre*. En Pologne, les textes britanniques ont commencé à circuler surtout grâce à l'intérêt que leur a accordé le Théâtre de la Diversité (*Teatr Rozmaitości*, TR) de Varsovie. Actuellement, d'autres réseaux existent et participent à de nouveaux transferts qui produisent une influence, plus ou moins avouée, comprise ou manifeste, sur la dramaturgie.

De même que les pièces britanniques, le fameux recueil constitué par Roman Pawłowski sous le titre *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne* [*La Génération Porno et autres pièces de théâtre privées de bon goût*]⁴⁵⁸ a choisi une problématique sociale et d'actualité. Homosexualité, capitalisme, chômage, exclusion sociale, grands conflits mondiaux sont des sujets récurrents. Aussi bien en Grande Bretagne qu'en Pologne, le réel appliqué aux arts du spectacle peut être amené, par exemple, par l'introduction dans les spectacles d'éléments préexistants – tels que les extraits d'articles de presse. L'expression du réel constituerait également un élément faisant partie intégrante de la culture de

⁴⁵⁷ Michel Masłowski, *Kordian et Lorenzaccio, héros modernes ?*, Éditions Espaces 34, Montpellier, 1999, p. 33.

⁴⁵⁸ Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Pokolenie Porno* [*Génération Porno*], Wydawnictwo Zielona Sowa, Cracovie, 2003.

masse qui – replacée dans un contexte différent en l'occurrence scénique – perd de son innocence initiale. Le théâtre du réel consiste aussi en une technique d'écriture recherchant de l'authenticité en se construisant, par exemple, selon les règles de la méthode du *verbatim*. La particularité de la dramaturgie du réel polonaise et qui y apparaît à partir de la publication du recueil de la *Génération Porno* consiste en une forte conscience des transformations ayant lieu en Pologne après 1989. Elle marque la fin du paradigme romantique qui était fondé sur la préoccupation principale de la littérature polonaise durant les deux derniers siècles (XIX^e et XX^e) à savoir l'aspiration à la souveraineté et à l'émancipation nationale. Maintenant, ces préoccupations n'ont plus de raison d'être.

Une territorialisation qui renvoie à des espaces imbriqués. Tue-les tous de P. Wojcieszek

Tue-les tous de P. Wojcieszek, paru dans le recueil dont nous venons d'évoquer l'importance, s'inscrit dans la vague de renouveau théâtral et dans le contexte encore difficile de la transformation⁴⁵⁹. Ce texte, écrit initialement pour le cinéma en 1999, rend compte de l'ambiance de peur de l'inconnu des années qui ont révélé sur un mode nouveau de nombreuses insuffisances du système installé après 1989, donc de la démocratie et du pluralisme. La corruption, les scandales politico-économiques ne font qu'aggraver la déception associée aux difficultés économiques. À ceci s'ajoute l'émigration polonaise de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. P. Wojcieszek, considéré aujourd'hui comme artiste

⁴⁵⁹ La grande rupture historique de 1989 ne trouve longtemps aucun écho dans l'écriture pour le théâtre. En 1996, la Pologne ne compte que trois dramaturges professionnels : Janusz Głowacki, Sławomir Mrożek (tout deux vivant d'ailleurs à l'étranger) et Tadeusz Słobodzianek. Les changements dans la dramaturgie n'arrivent que presque une décennie après la table ronde. Aujourd'hui, le théâtre polonais est dans sa phase d'épanouissement, les salles de théâtres sont pleines, les directeurs ne peuvent plus se plaindre de l'absence de la jeune génération parmi le public. La Pologne passe à la post-transformation du communisme et le théâtre évolue également en fonction de ce contexte.

« patriote »⁴⁶⁰ participant au renouvellement de l'identité du pays, est le premier à introduire une tonalité positive dans ses œuvres. Ses héros décident de rester en Pologne malgré la tendance générale de la jeune génération à vouloir s'échapper du pays.

« L'écrivain patriote », « la question de l'immigration », celle de « l'identité nationale » sont trois sujets qui demandent une contextualisation parce qu'ils ne font pas appel aux mêmes connotations politiques immédiates et ne peuvent pas s'analyser de la même manière en Europe centrale et en France. En effet, les citoyens des pays d'Europe centrale sont attachés à la notion d'identité en raison de leur expérience historique. Il est inutile de rappeler que l'identité nationale a constitué dans cette partie de l'Europe l'expression de l'opposition à l'égard de la domination soviétique. Selon Joanna Kurczewska, dans les pays d'Europe centrale au moment de la reconstruction politique et normative de l'après 1989, une relation singulière s'établit entre culture nationale et espace politique. Toujours selon elle, la force de la singularité de la culture nationale joue un rôle plus important dans cette région qui possède des États indépendants depuis peu et où la question de l'identité se pose dans un contexte de lutte avec les nombreux complexes d'infériorité. Les arguments jouant de la culture nationale masquent alors les carences économiques et sociales⁴⁶¹. Depuis les partages (1772-1795) jusqu'à l'effondrement du système communiste, la participation à la culture nationale a été liée pour les Polonais à

⁴⁶⁰ Dans les interviews de Przemysław Wojcieszek on observe la récurrence de la question de son patriotisme. Il reste cependant très prudent dans ses réponses. Du point de vue de la connotation, le mot « patriote » évoque dans la Pologne de 2002-2009 l'électorat du parti des frères Kaczyński, Droits et Justice (PiS), ainsi que l'électorat de la Ligue des familles polonaises (LPR).

⁴⁶¹ Joanna Kurczewska., *Kultura narodowa i polityka w okresie wielkich przemian. Kilka uwag o Europie Środkowej i Wschodniej* [Culture nationale et vie politique à l'époque de grandes transformations. Quelques remarques sur l'Europe central et de l'Est], Piotr Sztompka (dir.), *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji* [Impondérabilité des grands changements. Mentalité, valeurs et liens sociaux en période de transformation], Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie-Cracovie, 1999.

l'accomplissement d'un devoir dont le fondement était l'objectif de survie de la substance nationale. Ce modèle qui amenait à penser la culture en tant que bastion de la nation n'a plus de raison d'être. Cependant, après une brève période de rejet des questions nationales, sociales et politiques, les dramaturges se sont interrogés de plus en plus, et d'une manière ouverte, communicative – non plus masquée comme c'était le cas auparavant – sur les mécanismes de transformation et la nouvelle forme prise par la société polonaise. La question de l'identité nationale ne constitue donc pas dans ce discours une forme d'exclusion à l'égard de ceux qui ne feraient pas partie des citoyens à part entière du pays, comme par exemple les immigrés car ces derniers sont extrêmement peu nombreux en Pologne. Il s'agit plutôt d'un discours sur les problèmes sociaux, politiques dans le contexte particulier de la Pologne d'aujourd'hui, vue par des chroniqueurs désirant être perspicaces et critiques. Loin d'être élogieux, ils parlent sans fard de l'endroit dans lequel ils vivent.

Dans *Tue-les tous*, les héros de P. Wojcieszek ne trouvent pas leur place dans la réalité de la Pologne à l'époque de la transformation, ce qui s'entend dès la première phrase de la pièce. Ewa, la protagoniste, se sent exclue de la société de cette année 1998 qui ne peut lui assurer ni bourse d'études ni travail. Âgée de 19 ans, elle arrive dans une ville ravagée par les émeutes. Elle s'installe dans l'appartement de son frère qu'il loue en colocation avec deux autres adolescents âgés de vingt ans environ. Chez P. Wojcieszek, la représentation de relations entre les différents groupes sociaux passe par une territorialisation qui renvoie à des espaces imbriqués. Nous verrons par la suite que des espaces clos, ceux d'une banlieue et d'un centre de détention, ont également été construits par les auteurs français et britannique et que tous les contacts avec l'extérieur y sont déterminants pour la destinée des héros. Dans *Tue-les tous*, l'espace clos de l'appartement est pénétré par les images émises par la télévision. Les bruits d'une manifestation nous parviennent également à travers les fenêtres et les relations des personnages qui circulent eux entre le dedans et le dehors.

La pièce fait référence aux événements réels qui se sont produits à la suite du meurtre d'un supporter mineur, le 10 janvier 1998. Przemek Czaja, revenant d'un match de basket, est alors frappé à coups de matraque par un des agents de police. Malgré les demandes des supporters, la police refuse d'appeler l'ambulance. Quand les autorités annoncent que Przemek est mort après être entré en collision avec un lampadaire, la ville de Słupsk (entre Koszalin et Gdańsk, à quelques kilomètres de la Baltique) s'enflamme. La tragédie devient prétexte à une contestation nationale contre les agressions de l'État et la violence de la police.

Krzysztof, Marek et Grzegorz ont abandonné l'université pour commencer une carrière douteuse de commerçants. Le taux de chômage, très élevé à l'époque, coupe les ailes aux jeunes arrivants sur le marché du travail. Les colocataires n'ont pas de quoi payer le loyer. La manifestation – acte anti-institutionnel, anti-policier – se présente comme une conséquence d'une situation où les trois personnages se confrontent à des exigences purement vitales et en apparence banales. Mais alors qu'il devient difficile de payer les factures, sous les yeux des lecteurs / spectateurs, une tragédie se prépare.

À travers les répliques d'Ewa, P. Wojcieszek procède à une analyse de la réalité d'un pays post-communiste du point de vue d'une jeune personne issue d'une ville pauvre où la seule source de travail est une fabrique de moquettes. Ewa conçoit une espérance politique du fait des événements de Słupsk. Elle rêve d'une révolte contre l'ordre d'une société hypocrite qui condamne les gens à se contenter de gagner de l'argent exclusivement pour survivre. Dans un geste pseudo-romantique elle aimerait changer le monde et aboutir à un monde reconstruit. Cependant elle ne propose aucune alternative, ne trouve pas de solution ni de norme de comportement plus juste. Elle fait référence au régime nazi auquel elle semble identifier l'état actuel de son pays : « De toute façon, on

s'en fout. (...) On s'en fout de cette culture nazie »⁴⁶². Cependant les méthodes qu'elle propose pour lutter semblent plus qu'ambiguës : « Pour changer quoi que ce soit il faudrait... Pour changer quoi que ce soit, il faudrait vous tuer tous. T'entends ? Vous tuer. Tous ! »⁴⁶³. L'opposition d'Ewa, sa révolte contre l'ensemble de la réalité dans laquelle elle vit, se transforment en anarchisme et ses idées ressemblent étrangement à celles des nazis et des communistes par son désir d'absolu et son désir de création d'un homme nouveau.⁴⁶⁴ Le personnage d'Ewa fait démultiplier les temps. Avec elle, nous balançons constamment entre le simultané et le diachronique quand elle nous projette sur l'avant 1989. Au final, l'héroïne se contente d'attendre une nouvelle génération qui détruira, tuera tous ceux qui représentent, selon elle, aussi bien le mal actuel – la police, la télévision nationale, les hommes politiques et même la masse inerte de la génération de son frère – que les erreurs du passé. Elle rend coupables, et les communistes, et les résistants de *Solidarność*, qui incarnent des valeurs avec lesquels elle ne s'identifie pas. Quand le héros romantique voulait sauver le monde à lui tout seul, c'était le prométhéisme. Quand un héros contemporain désire sauver le monde à lui tout seul, cela doit être le totalitarisme. Ewa, tel un héros romantique, est vouée à la mort dès le début de la pièce. La dernière scène représente le meurtre de la jeune fille commis par le gardien de l'immeuble, payé par le propriétaire de l'appartement. La mort est présentée comme une action relevant du hasard avec des conséquences tragiques. Venant chercher de l'argent du loyer Olgierd secoue Ewa qui vient de le provoquer en exprimant sa haine à l'égard des « types de son genre ». Mais la mort tragique de l'héroïne est

⁴⁶² Przemysław Wojcieszek, « Zabij ich wszystkich » [Tue-les tous], *Pokolenie Porno*, *ibid.*, p. 479.

⁴⁶³ *Loc. cit.*

⁴⁶⁴ Pour une analyse plus approfondie voir Agnieszka Szmidt, « L'espace urbain, la jeunesse et la violence dans la dramaturgie française et polonaise à la fin du XX^e siècle. Une analyse comparative de la représentation de la réalité politique et sociale dans *Pit-bull* de Lionel Spycher et *Tue-les tous* de Przemysław Wojcieszek », *Revue d'esthétique et de critique des arts vivants et de la scène*, numéro 1 « Existe-t-il un théâtre européen ? », Bruxelles, www.scenes-contemporaines.be, (dernière consultation : 01.09.2009).

cependant un accident et Olgierd lui-même s'étonne du résultat de son excessive violence. Un meurtre inutile et gratuit. Personne ne la fusille, pas même la police. Le propriétaire de l'appartement n'oserait jamais commettre un tel crime. Il est accompagné du gardien car lui-même n'est pas capable d'agir avec décision. C'est sur cette scène que la pièce finit. Entre les deux événements, la mort de Przemek Czaja et celle d'Ewa, le soulèvement perd de sa frénésie. Janusz et Olgierd décident de mettre le corps de la jeune fille sur le trajet d'un circuit emprunté régulièrement par les rondes de police. L'histoire recommencera-t-elle ? La spirale de la violence trouvera-t-elle ainsi un nouvel élément déclencheur ? La police sera-t-elle encore une fois accusée de crimes qu'elle n'a peut-être jamais commis ? Ou attribuera-t-on le meurtre aux manifestants ? L'auteur ne dit à aucun moment qui a raison. Le bien comme le mal deviennent relatifs. La violence relève aussi bien des comportements de la police que de ceux des manifestants, des briseurs de révolte, des colocataires du frère d'Ewa, de l'héroïne elle-même.

Des ruptures spatiales et des césures temporelles qui génèrent des migrations (Est et Ouest)

En Pologne, à la fin du XX^e siècle, toute initiative se heurte à l'inertie, à la corruption, et aucune action collective n'est possible pour changer la situation ; pour de nombreux jeunes l'émigration semble une solution rationnelle, voir même l'unique solution. Le taux de départs dépasse le nombre d'entrées dans le pays et on compte environ deux millions de citoyens polonais installés à l'étranger. La grande rupture entre l'Europe centrale et occidentale se traduit par ces migrations. D'un côté, 1989 signe la fin de difficultés majeures à la circulation au-delà de rideau de fer ; et d'autre part l'immigration à grande échelle prend son origine dans les anciennes colonies devenues pays indépendants (pour la France et la Grande-Bretagne). Les grandes ruptures politiques, décalées dans le temps, celles du postcommunisme et du post-

colonialisme, font que le contact entre l'extérieur et l'intérieur du pays n'est pas le même dans les deux parties de l'Europe.

Les migrations en elles-mêmes constituent, elles aussi, d'ailleurs, une double rupture. L'installation dans un nouveau pays suppose un éloignement de la patrie d'origine : le départ, le voyage. Les manières « traditionnelles » d'immigrer⁴⁶⁵ entraînent une rupture marquée avec la culture d'origine. Elles sont animées par un désir d'implantation durable dans le pays d'accueil. Toutefois, elles cèdent de plus en plus souvent la place à une vie transfrontalière ; les identités, quant à elles, deviennent transnationales. Bien évidemment, la circulation des personnes au sein de l'Union Européenne est devenue aujourd'hui facile mais divers obstacles s'opposent à la libre circulation des travailleurs extra-européens. L'immigration entraîne également une rupture pour les pays d'accueil qui, par une diversité nouvelle, se transforment.

Chez L. Spycher, nous devinons facilement la dimension ethnique par le biais des prénoms à consonance étrangère des héros, comme Leïla, Hakim ou Feizal, et par des références à la guerre d'Algérie ou à une star du raï sentimental algérien, Cheb Mimoun. Le fait d'évoquer l'immigration dans *Pit-bull*, contrairement à ce qu'on a vu dans *Tue-les tous*, reflète l'importance de l'immigration en France, bien plus forte qu'en Pologne. Ce constat demande quelques précisions. En Pologne, au début des années 1990 et avec la démocratisation, on reconnaît les minorités nationales et ethniques, le pays s'ouvre aussi aux processus migratoires. Cependant, selon les données établies à partir du système PESEL⁴⁶⁶ à la fin de 2006, les immigrants permanents ne constituent que 0,14% de la population soit cinquante-quatre mille et huit cents

⁴⁶⁵ Gérard Noiriel, *Atlas de l'immigration en France*, Éditions Autrement, Paris, 2002.

⁴⁶⁶ Le PESEL (en polonais : *Powszechny Elektroniczny System Ewidencji Ludności* [Système Universel et Électronique d'enregistrement de la Population] est un numéro national d'identification utilisé depuis 1979. Il est attribué à tous les résidents permanents et aux personnes habitant sur ce territoire depuis plus de deux mois.

quatre-vingt-trois personnes⁴⁶⁷. Si l'on ajoute environ quarante-cinq mille résidents temporaires, il s'avère que les immigrés n'atteignent que 0,2% de la population totale⁴⁶⁸. Ceci justifie la quasi absence de l'immigration dans le débat politique après 1989.

Le taux d'immigration sur cinq décennies voire plus constitue ici une différence fondamentale. Les jeunes héros de *Pit-Bull* issus de la deuxième génération de l'immigration sont des « produits » difficiles à vendre sur le marché du travail. Ils se cachent dans leurs tours peintes en nuages. En effet, ce qui se révèle *de facto* particulièrement producteur de tragédie dans *Pit-bull* reste l'angoisse exprimée fréquemment à travers les répliques des personnages : leur quotidien ne s'améliorera pas, tout est « bouché », sans perspective. Du point de vue historique, nous constatons avec Gérard Noiriel qu'à l'origine de ce malaise se trouve la crise économique qui a débuté autour de 1970⁴⁶⁹. Le déclin de la classe ouvrière et la montée du chômage ont conduit à des contrôles de plus en plus stricts des frontières afin de réguler l'immigration.

L. Spycher place ses personnages dans l'espace d'une cité, de ses rues, parkings, caves et appartements. C'est un endroit clos, les personnages s'y sentent enfermés à la fois symboliquement et physiquement. Les habitants de la cité sont victimes d'une ségrégation raciale qui ne conduit pas au génocide mais à un malaise, au sentiment effrayant d'être « jetable » :

« En ville, j'ai entendu des gens parler. Ils disaient qu'il y a des gens qui ne servent à rien, qu'on devrait leur interdire les heures de pointe, que ces gens devaient rester ensemble et ne pas déranger les gens qui travaillent et qui ne prennent pas les transports en commun pour le plaisir. Un homme a dit que ces gens étaient "jetables". Je crois qu'il parlait des gens de la cité, je crois qu'il parlait de nous. Il

⁴⁶⁷ Ewa Kępicka, « Recent Trends in International Migration. The 2007 SOPEMI Report for Poland », *CMR Working Papers*, n° 29/87, December 2007, Varsovie, pp. 16-17.

⁴⁶⁸ Aleksandra Jasińska-Kania, Sławomir Łodziński (sous la dir. de), *Obszary i formy wykluczenia etnicznego w Polsce [Les espaces d'exclusion ethnique en Pologne]*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Varsovie, 2009, p. 29.

⁴⁶⁹ Gérard Noiriel, *Atlas de l'immigration en France*, Éditions Autrement, Paris, 2002.

disait "les jetables", il ne disait pas que les gens de la cité étaient 'mauvais' ou sales, il disait qu'ils étaient "jetables" tout simplement. »⁴⁷⁰

Dans cette situation, même les institutions républicaines qui devraient être garantes d'un socle d'égalité deviennent porteuses d'une violence presque invisible. La violence vient de l'extérieur, d'une société qui, semble-t-il, a décidé qu'on était inutile, incapable, puisqu'on habite un quartier pauvre, puisqu'on est d'origine étrangère. La nouvelle gestion de l'immigration reposant sur le principe du tri sélectif, les débats sur l'immigration choisie et subie et l'introduction bien postérieure de la loi Hortefeux qui prévoit de régulariser les étrangers uniquement en raison de leur utilité économique, bien que ne pouvant être évoqués dans la pièce, s'inscrivent dans cette logique. L. Spycher procède à une analyse des conséquences violentes des inégalités, des ségrégations sociales auxquelles il a ajouté une vision des relations sociales fondée sur des antagonismes. Dans *Pit-bull*, il n'y a pas un seul salarié. Avant, est-il sous-entendu, il y avait une même économie générale qui était quand même l'économie française avec bien sûr des classes sociales. Mais maintenant, la seule chose qui arrive de l'État dans ces quartiers-là, c'est le bus et parfois la brigade de police.

Espaces emboîtés, ruptures combinées

Le rapport que la France et la Pologne entretiennent avec les espaces d'extérieur et d'intérieur est mis en évidence par les dramaturges. Si en Pologne on favorise les mouvements vers le dehors, la France se replie sur elle-même et ses frontières deviennent de plus en plus hermétiques. Les personnages de L. Spycher de même que ceux de P. Wojcieszek sont porteurs d'espaces et de temps imbriqués. La colonisation, la guerre d'Algérie, la violence provenant de l'État avec son point culminant en métropole, le 17 octobre 1961 – quand les forces de l'ordre affrontent à Paris les manifestants du Front de libération

⁴⁷⁰ Lionel Spycher, *Pit-bull*, Actes Sud, Arles, 1998, p. 18.

nationale algérien provoquant la mort de dizaines de manifestants – ne sont que des exemples parmi d'autres. Cette représentation d'espaces et de temps multiples repose sur une construction d'émotions et fait écho à un rapport de culpabilité de l'auteur par rapport à l'histoire de son propre pays. Les ruptures fonctionnent dans les deux cas par une référence à des cadavres. Ceux du passé et ceux du présent. Alors que dans *Tue-les tous* les aspirations à des changements sociaux passent par la destruction, les héros de *Pit-bull* ne se révoltent pas activement, ni contre la police, ni contre la société qui les considère comme des êtres inutiles. Ils sont dépourvus d'espoir. La cité ne se révolte pas, sauf en rêve. Quand L. Spycher parle dans *Pit-bull* des rapports humains, il n'y a pas de blanc et de noir, de bons et de mauvais. Peut-être est-ce la société dominante qui est fautive ? Mais la situation inverse est également possible. Or vu d'Angleterre, la représentation des ruptures n'est pas la même.

Les nombreux théâtres britanniques ont célébré en 2009 le soixantenaire de la création de la République Fédérale allemande et le vingtième anniversaire de la chute du Mur de Berlin. L'effondrement du communisme a inauguré une nouvelle ère de conflits interethniques sur le plan international. Dans un monde en profonde reconfiguration, il est apparu souhaitable de promouvoir des formes multiculturalistes d'intégration fondées sur le respect des droits des minorités. L'objectif était clairement de pacifier les relations interculturelles et de prévenir les risques de conflits⁴⁷¹. Et parce que le diable se niche dans les détails, les formes prises par ce qu'on a appelé le multiculturalisme sont riches de contradictions qui apparaissent en fonction des contextes nationaux, sociaux, politiques et culturels. Ici on n'a retenu que ce qui se passe de ce point de vue au Théâtre national de Londres.

⁴⁷¹ Patrick Savidan, *Le multiculturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 2009.

English People Very Nice se déroule en même temps dans la zone de Bethnal Green de Londres et dans un centre de détention. Le quartier de Bethnal Green et notamment la *Brick Lane*, sont connus localement sous le nom de *Banglatown*. Des rues entières témoignent de la formation d'une infrastructure relativement stable, culturellement identifiée, qui reste liée au pays d'origine des habitants notamment par le mode vestimentaire, l'alimentation, le commerce (les épiceries et les boulangeries avec des produits traditionnels), la restauration. Il ne s'agit pas ici, cependant, d'une reconstruction à l'identique. « Les éléments de la culture d'origine transportés dans le pays d'accueil sont toujours "encastrés" dans un monde soumis aux normes nationales »⁴⁷². Au *National Theatre*, nous reconnaissons Banglatown grâce à la scénographie et surtout grâce à la présence de la Grande Mosquée de Londres et de ses transformations suivant l'histoire des vagues d'immigration puisque le bâtiment, avant de devenir une mosquée en 1976, a été édifié pour accueillir la chapelle des Huguenots en 1742. En 1819, il devint une chapelle méthodiste et en 1898, la *Spitalfields Great Synagogue*.

Les personnages sont des demandeurs d'asile qui espèrent recevoir une autorisation de séjour en Grande-Bretagne. R. Bean ne met pas en cause le durcissement du droit d'asile ni la directive européenne prévoyant une durée de rétention pouvant atteindre dix-huit mois. Il apparaît qu'une fois entrée dans les mœurs, la rétention s'est banalisée, et trouve ainsi une expression tout à fait ordinaire sur scène. En revanche, l'auteur demande aux acteurs jouant des demandeurs d'asile de mettre en scène les étapes de l'histoire de l'immigration britannique du XVII^e siècle à nos jours. Bien évidemment, une telle consigne accorde aux personnages un rôle particulier, celui de porter sur scène des temps et des espaces imbriqués. La troupe est constituée d'arrivants du Nigéria, de Palestine, d'Azerbaïdjan, d'une Serbe, d'une Kosovare et d'un Yéménite, qui se

⁴⁷² Gérard Noiriel, *Atlas de l'immigration en France*, Éditions Autrement, Paris, 2002, p. 34.

lancent dans une course effrénée à travers l'histoire de l'immigration londonienne. Les premiers à arriver sont les Huguenots, les protestants français fuyant les guerres de religion. Ensuite les Irlandais fuient la famine, les Juifs les pogroms et les Bangladeshi musulmans émigrent suite au conflit avec le Pakistan occidental. Fait emblématique : les Polonais dont le nombre est considérable au Royaume Uni ne sont pas représentés dans la pièce. Ce manque est significatif du décalage dans le temps, entre ce qui devient ancré dans l'imaginaire collectif et la réalité de l'année 2009. Reste que dans *England People Very Nice* chaque nouveau flux migratoire provoque une vague de protestations violentes, en matière de logement, d'emploi, de religion et de culture. Mais au fur et à mesure que le temps s'écoule le groupe d'immigrants finit par se fondre dans la société d'accueil et perçoit à son tour l'arrivée des nouveaux migrants avec méfiance.

La notion d'imbrication passe ici par un jeu fondé sur le stéréotype et la caricature. Tantôt, la caricature permet au public d'adopter une position de mise à distance intellectuelle, tantôt les images des scénettes se poursuivent en séduisant / agaçant par un ton de proximité et de condescendance. Les Huguenots, « French frogs », sont prétentieux. Les Irlandais, incestueux, partagent une chambre avec leur cochon conformément à la règle « ne pas dormir avec les inconnus ». Les Juifs mangent du lard et donnent naissance à ce « boucher kascher » de Jack l'éventreur. Les jeunes bangladeshis sont voleurs, dealers de drogues et djihadistes. Le dernier acte est le plus long et le caractère burlesque y disparaît. Il aborde la façon dont la Grande-Bretagne fait face de nos jours à sa société diversifiée et multiculturelle. Il semblerait que les habitants de Grande-Bretagne aient accepté pour de bon les paysages multiethniques. Il est devenu courant de dire que quelque chose est « anglais comme le poulet tikka

masala »⁴⁷³. Mais, après les attentats du 7 juin 2005, à Londres, dont plusieurs suspects étaient issus de la migration, les préoccupations liées à l'intégration prirent une nouvelle tournure. Et R. Bean choisit de mettre en scène la thèse qui ne quitte pas les uns des journaux depuis des années : les descendants de la première génération d'immigrants – les plus vulnérables au radicalisme islamique – se tournent vers le radicalisme pour affronter la culture de l'Ouest et confirmer leur propre culture. Quand le dramaturge anglais écrit à propos des extrémistes religieux qui admirent Ben Laden et expriment la haine des « infidèles », il formule en même temps son opinion concernant le multiculturalisme. R. Bean focalise son propos sur ceux qui empêchent que des changements surviennent au sein de leur groupe, en vue de limiter l'influence du monde extérieur. Ce lieu commun possède un fond de vérité. « L'histoire de l'immigration nous enseigne néanmoins que la reconstitution de l'"entre-soi" communautaire n'entraîne pas la formation de "noyaux allogènes" mettant en péril l'État-nation »⁴⁷⁴. Le dernier acte tend à inscrire les revendications portées par les minorités culturelles dans une histoire courte qui prive celle-ci d'une part significative d'un sens, et de la reconnaissance qui lui est due, tout en les cantonnant dans le champ essentiellement négatif de la réaction, du repli et du refus.

L'aporie de la mise en espace à base d'émotion

Au terme de son livre intitulé *Qu'est-ce que l'histoire culturelle* Peter Burke reprend à son compte l'idée contenue dans *Internationaliser les sciences*

⁴⁷³ Sur l'importance du « chicken tikka massala », voir : Robin Adams-Mayhew, « Le stéréotype infectieux : la crise de la vache folle, une crise d'identité ? », Diana Cooper-Richet, Michel Rapoport (sous la dir.de), *L'Entente cordiale. Cent ans de relations culturelles franco-britanniques (1904-2004)*, Éditions Créaphis, Paris, 2006, p. 369.

⁴⁷⁴ Gérard Noiriel, *ibid.*, p. 35.

sociales de l'historien brésilien Gilberto Freyre⁴⁷⁵. Peter Burke constate que « si on ne peut pas attendre des culturalistes de résoudre les problèmes d'actualité, les études en histoire culturelle pourraient nous permettre de mieux comprendre l'essence de ces problèmes. [...] Les études en histoire culturelle seraient une possibilité d'assembler les gens et d'ouvrir des voies rendant possible la compréhension et la communication entre eux »⁴⁷⁶. La conclusion que donne à son livre l'historien renommé de l'Université de Cambridge, nous autorise à interroger l'écriture dramatique de R. Bean. Le théâtre ne peut pas résoudre des problèmes contemporains mais il peut, par la construction de pièces, contribuer à une meilleure compréhension du monde actuel. Le théâtre peut être un moyen de rassembler des communautés de spectateurs et d'ouvrir une voie de communication entre celles-ci. Mais *English People Very Nice* accroît-il vraiment cette compréhension mutuelle des cultures coexistant au Royaume-Uni ? Il nous semble que la pièce offre plutôt un simulacre d'engagement politique et qu'elle ouvre une perspective qui n'engage, en réalité, que nos réactions émotionnelles. Ce qui montre que le théâtre, même le théâtre du réel, peut agir à l'encontre des espoirs partagés de Gilberto Freyre et Peter Burke.

Tue-les tous, Pit-bull et *English People Very Nice* s'inscrivent dans un corpus plus large de mises en théâtre des ruptures spatiales et chronologiques révélatrices de la construction d'imaginaires collectifs. Le théâtre du réel favorise la représentation des visions spécifiques à chaque pays de l'exacerbation de telle ou telle frontière culturelle, pertinente à un niveau donné.

⁴⁷⁵ Gilberto Freyre, « Internationalizing Social Science », Hadley Candril (sous la dir. de), *Tensions that Cause Wars* [*Les tensions à l'origine des guerres*], University of Illinois Press, Urbana, 1950, pp. 142-143.

⁴⁷⁶ Peter Burke, *What is Cultural History*, Cambridge, Polity, 2008, pp. 142-143 : « [...] although cultural historians cannot be expected to solve contemporary problems, the study of cultural history might allow people to think about some of these problems with clearer heads. As the Brazilian historian Gilberto Freyre suggested sixty years ago, while political and military history, pursued in a nationalist style, often drives people apart, 'the study of social and cultural history' is, or might be, a way 'to bring peoples together' and open 'ways of understanding and communication between them' ».

Ici on a montré comment s'est recomposée la frontière entre l'Europe médiane et l'Europe occidentale au moment où d'autres frontières s'affirmaient. Pour un historien, ce théâtre s'avère donc une source pour comprendre les grands phénomènes sociaux. Les migrations se sont imposées comme thématique de multiples pièces, mais il y en a également d'autres sujets qui sont non moins significatifs des évolutions sociales « globales » comme le chômage, les quêtes d'identité, la violence ou les relations entre générations. Le théâtre est utilisé ici en tant que nouvelle manière de relever l'imaginaire collectif de la perception des césures chronologiques et territoriales de l'histoire. Et cela nous a amené à voir que 1989, qui a fonctionné dans les deux dimensions, ne peut être compris, dans un cadre européen, que comme l'une des formes prises par la décomposition des anciens modes de domination et de recomposition tant démographique que spatiale de l'Europe plus ou moins unifiée au tournant du XXI^e siècle, en cours de mutation. Un des intérêts de l'analyse vient justement des dispositifs scéniques, qui permettent de réunir en un espace des réalités territoriales éclatées et aux échelles discordantes dans le monde réel. Ainsi la simple proximité des dispositifs utilisés dans les trois pièces étudiées montre combien est partagé le sentiment de collision entre des éléments qui en apparence semblent très différents entre l'Est et l'Ouest européens, mais dont justement, dans chacune des situations vues ici, la coexistence est d'autant plus difficile que les frontières territoriales fixées par les pouvoirs politiques se révèlent incapables de produire un sentiment de bien-être ou de sécurité partagé par toute la société. Et dans cette optique 1989 semble renvoyer à un état certes dépassé, mais qui n'apporte aucun réconfort, à peine dix ans ou vingt ans plus tard, ni à l'Est, ni à l'Ouest.

Chapitre 4

Le goût du théâtre

L'étude des pratiques discursives et des représentations portant sur l'alimentation dans le théâtre contemporain permet d'analyser la présence de la nourriture et la manière dont elle est mise en scène. Nous prenons pour point de départ de ce chapitre l'idée selon laquelle l'histoire culturelle permet de mettre en relation l'évolution d'une société particulière et le travail du théâtre.

Si nous questionnons ici trois « textes » et non pas « œuvres » (terme impliquant un jugement de valeur) c'est en vertu du postulat selon lequel les productions singulières contribuent à la construction des représentations collectives. Nous avons choisi trois pièces de théâtre : *Arab-Israeli Cookbook*⁴⁷⁷ du dramaturge anglais Robin Soans, *Le brognet*⁴⁷⁸ du Dunkerquois Rémi de Vos et *Daily Soup*⁴⁷⁹ pièce de théâtre polonaise d'un duo de sœurs écrivant sous le pseudonyme Amanita Muskaria⁴⁸⁰.

La présente analyse associe quatre termes : celui de la nourriture, de l'alimentation, de la cuisine et de la gastronomie. Il sera ainsi question de « moyen de nourrir⁴⁸¹ », de « ce qui entretient la vie d'un organisme⁴⁸² », de l'« action de fournir à un être vivant ou de se procurer à soi-même les éléments

⁴⁷⁷ Robin Soans, *Arab-Israeli Cookbook*, Aurora Metro Publications, Londres, 2004.

⁴⁷⁸ Rémy De Vos, « Le Brognet », Rémi de Vos, Jean-Michel Ribes, Eduardo Manet, Christian Siméon, *Confessions gastronomiques. Monologues*, Éditions Crater, Marseille, 2000, pp. 3-17. Texte interprété par Florian Antoine au festival de la Mousson d'été, le 27 août 2014.

⁴⁷⁹ Amanita Muskaria, « Daily Soup », *Dialog*, n° 3, Varsovie, 2007, pp. 5-28.

⁴⁸⁰ En latin : un champignon basidiomycète toxique et psychotrope.

⁴⁸¹ Article « Nourriture » dans *Trésor de la Langue Française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2022175245> ; (dernière consultation : 29.09.2011).

⁴⁸² *Loc. cit.*

nécessaires à la croissance, à la conservation⁴⁸³ », de la « préparation des aliments⁴⁸⁴ » ainsi que de l'« art de la bonne chère⁴⁸⁵ ».

Dans la phase préalable à l'écriture du présent chapitre nous nous sommes posé quelques questions étroitement liées : comment la mise en scène d'habitudes alimentaires – soit traditionnelles, soit en voie de mutation – met en lumière la gastronomie comme objet social? Perpétue-t-elle simplement des mythes identitaires exclusifs? Ces représentations s'articulent-elles autour d'oppositions binaires?

Ces questionnements vont nous conduire à effectuer toute une série d'analyses portant sur des textes, des fragments vidéo de mises en scène, et des critiques. Suite à une réflexion méthodologique (sur laquelle nous reviendrons), nous avons choisi l'approche qui consistera à interroger, au théâtre, la déconstruction de mythes gastronomiques marqueurs d'identité, qu'elle soit nationale, régionale ou familiale.

La préoccupation diachronique se limitera à un très bref essai historique consacré à la représentation de la gastronomie au théâtre dans les siècles précédents. Nous montrerons comment le théâtre est sorti des phases antérieures pour arriver aux méthodes de représentation d'aujourd'hui. Nous nous attacherons ensuite à la question méthodologique en recherchant un angle d'analyse adéquat et tenterons de mettre en lumière l'intérêt de l'angle d'attaque (pour utiliser cette expression guerrière) finalement choisi.

Cette réflexion abordera ensuite la dimension synchronique comparative, nous permettant d'entrer dans le vif du sujet. Elle aura pour objectif de montrer les relations entre le théâtre contemporain et la gastronomie en France, en Grande Bretagne et en Pologne. Elle traite, à titre d'échantillon, d'une sélection de pièces que nous venons d'évoquer, en prenant comme point de départ,

⁴⁸³ *Idem.*, article « Alimentation ».

⁴⁸⁴ *Idem.*, article « Cuisine ».

⁴⁸⁵ *Idem.*, article « Gastronomie ».

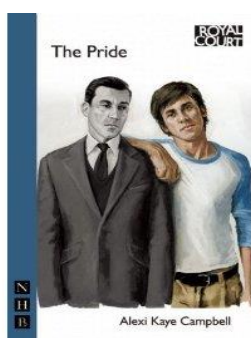
rappelons-le, les représentations déconstructrices remettant en question les traditions alimentaires. Cette partie s'organisera en trois temps :

- (1) La déconstruction d'habitudes alimentaires comme marqueurs d'une identité.
- (2) Le patrimoine régional mis en examen. La critique du repli identitaire.
- (3) La démystification de la table en tant que cheville ouvrière de la vie familiale.

L'annonce du plan aura permis de comprendre que, non seulement nous nous proposons d'analyser les représentations qualifiées ici de déconstruisantes, mais que l'évocation du sujet principal sera précédée d'une réflexion méthodologique.

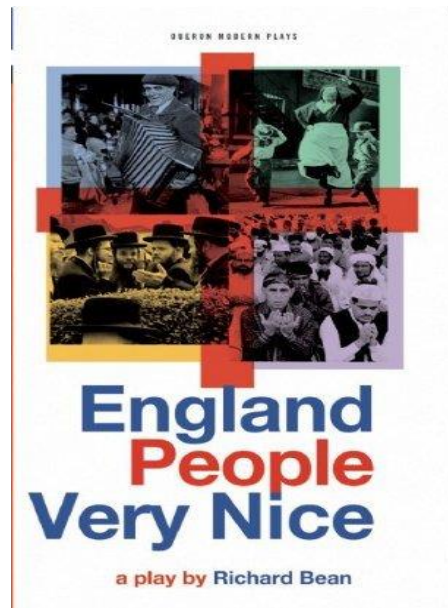
L'étude du corpus, constitué d'une centaine de pièces, montre que la gastronomie en tant que connaissance, « la mise en règle de la nourriture »⁴⁸⁶ ne joue pas de rôle primordial dans le répertoire contemporain. La gastronomie n'est en effet qu'un sujet parmi de nombreux autres, tels que, notamment, les thématiques plus explicitement politiques, et les sujets de société qui sont, quant à eux, facilement repérables au sein du répertoire contemporain, comme par exemple :

- l'homosexualité, l'immigration clandestine, le repli identitaire,

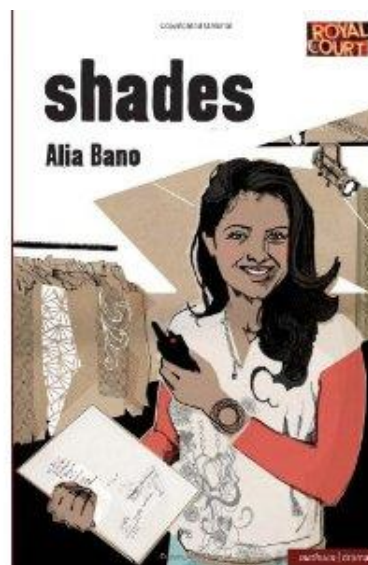


La couverture et le visuel de la pièce qui a été à l'affiche au *Royal Court Theatre* de Londres du 21 novembre au 20 décembre 2008, mise en scène par Jamie Lloyd. Alexi Kaye Campbell, *The Pride*, Nick Hern Books, Londres, 2008.

⁴⁸⁶ Pascal Ory, *Le discours gastronomique des origines jusqu'à nos jours*, Gallimard, Paris, 1998 cité dans Denis Saillard, « Introduction », François Hache-Bissette, Denis Saillard, *Gastronomie et identité culturelle française XIX^e-XX^e siècles*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p. 11.



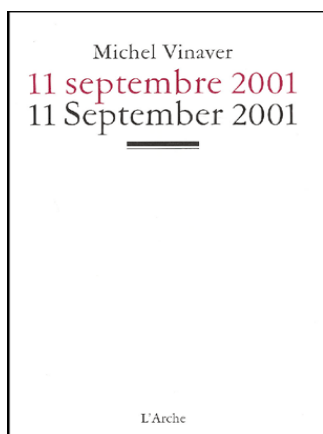
La couverture et le visuel de la pièce qui a été à l'affiche de *National Theatre* de Londres du 11 février au 9 août 2009 mise en scène par Nicholas Hytner. Richard Bean, *England People Very Nice*, Oberon Books Ltd, Londres, 2009.



La couverture et le visuel de la pièce qui a été à l'affiche au *Royal Court Theatre* de Londres du 28 janvier au 21 février 2009 mise en scène par Nina Raine. Alia Bano, *Shades*, Methuen Drama, Londres, 2009.

- les sujets liés à la situation internationale comme les atterrissements du 11 septembre 2001 et les guerres qui les ont suivies – celle dite contre le terrorisme, en Irak et en Afghanistan ; les prises d’otages sont aussi traitées par les dramaturges de même que les sujets un peu plus éloignés dans le temps comme les guerres

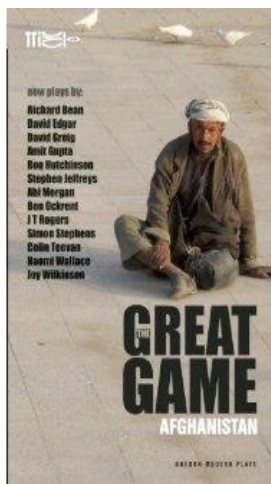
balkaniques, le génocide rwandais ou encore les transferts de populations durant et après la Seconde Guerre mondiale,



La couverture de la pièce et la photo du spectacle qui a été notamment à l'affiche au Théâtre de la Colline du 7 juin au 17 juin 2006 mise en scène par Robert Cantarella : photo © Vincent Arbeletq. Michel Vinaver, *11 septembre 2001*, L'Arche, Paris, 2001.

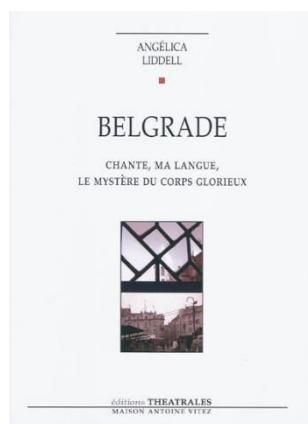


La couverture et le visuel de la pièce qui a été à l'affiche au *Royal Court Theatre* de Londres du 17 janvier au 1er mars 2008 mise en scène par Jeremy Herrin. David Hare, *The Vertical Hour*, Faber and Faber, Londres, 2008.

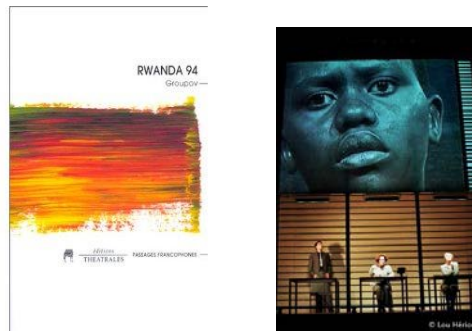


La couverture du recueil des pièces qui ont été à l'affiche au *Tricycle Theatre* de Londres (*The Great Game Part 1* : du 17 avril au 14 juin 2009 ; *The Great Game Part 2* : du 24 juillet au 29 août 2010 ; *The Great Game Part 3* : du 25 juillet au 29 août 2010) en 2009 et 2010 mise en scène par Nicolas Kent et Indhu Rubasingham. *The Great Game : Afghanistan*, Oberon Books Ltd, Londres, 2009.

The Great Game: Part 1, 1842-1930 Invasions & Independence, Bugles At The Gates Of Jalalabad by Stephen Jeffreys, mise en scène par Nicolas Kent et Indhu Rubasingham, du 23 juillet 2010 au 29 août 2010. Source : <http://www.tricycle.co.uk/home/about-the-tricycle-pages/about-us-tab-menu/archive/archived-theatre-production/invasions-independence-part-1/> (dernière consultation : 21.09.2011).



La couverture de la pièce mise en lecture au festival de la Mousson d'été 2009. Angélica Liddell, *Belgrade : chante ma langue le mystère du corps glorieux*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2010.

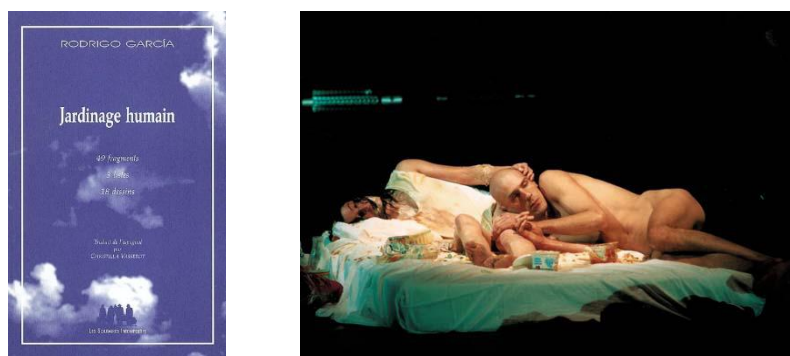


La couverture de la pièce : Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme, Mathias Simons / Collaboration à l'écriture Dorcy Rugamba, Tharcisse Kalisa Rugano, *Rwanda 94*, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2002.

La photo du spectacle *Rwanda 94* qui a été joué pour la première fois au Festival d'Avignon du 21 au 26 juillet 1999, mis en scène par Jacques Delcuvellerie ; photo © Lou Hérion : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=1599> (dernière consultation : 21.09.2011).

Bien évidemment les thématiques que nous venons d'évoquer ne constituent qu'une partie infime de la diversité du théâtre contemporain et nous les citons seulement à titre d'exemple.

Si la gastronomie en tant que telle n'est pas le sujet de prédilection des dramaturges contemporains, il est cependant facile de repérer les textes traitant de cette thématique : la nourriture y est souvent utilisée comme une métonymie, quand elle symbolise, par exemple, la consommation de la société actuelle comme c'est le cas dans *Jardinieria Humana (Le jardinage humain)*, de Rodrigo Garcia qui gave ses acteurs jusqu'à la nausée.



La couverture de la pièce Rodrigo Garcia, *Jardinage humain*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003.

La photo du spectacle *Jardinage humain* qui a été joué en France notamment au Festival d'Automne à Paris au Théâtre de la Cité Internationale du 20 novembre au 6 décembre 2003, mise en scène par Rodrigo Garcia ; photo © Alain Dugas.

Les auteurs d'Amérique du Sud et de Mexique se servent quant à eux du motif du cannibalisme (et ils ne sont pas les seuls) tantôt en signe de barbarie (*Barbarie* de Sergio Blanco⁴⁸⁷ originaire d'Uruguay) ou au contraire en tant qu'expression d'amour en référence au rite de l'endo-cannibalisme. Ce rituel consistait à ingérer la chair d'amis ou de parents déjà morts, car selon les Tapuia (un peuple indigène du Brésil), il n'y avait pas de meilleure tombe que les entrailles des proches.

La représentation de la gastronomie au théâtre dans les siècles précédents (1876)

Mais regardons un peu plus en arrière dans l'histoire du théâtre. Dans son article *Un vrai opéra-bouffe : manger chez Offenbach* publié dans l'ouvrage collectif sous la direction de Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard, *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Jean-Claude Yon constate que « la nourriture qui apparaît sur scène au XIX^e siècle obéit à des conventions et qu'on est ici dans le domaine de l'imitation et de l'évocation. (...) La nourriture est en effet faite en carton peint et donc faussement consommée. En France, pour la première fois on voit les acteurs manger sur scène dans la création de *l'Ami Fritz* d'Erckmann-Chatrian qui a été présenté en 1876 sur la scène de la Comédie Française. (...) Dans cette adaptation du célèbre roman, on n'hésitait pas à consommer de la véritable nourriture et les critiques dissertèrent à l'envi sur la soupière qui fumait sur la table de Fritz. (...) En octobre 1888, Antoine fait scandale en exhibant sur la scène de son Théâtre Libre de véritables quartiers de viande dans *Les Bouchers*, un drame de Fernand Ices. »⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Ce texte a été mis en voix par Michel Didym et Véronique Bellegarde au festival de la Mousson d'été 2010, le 25 août 2010.

⁴⁸⁸ Jean-Claude Yon, « Un vrai opéra-bouffe : manger chez Offenbach », Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard (sous la dir. de), *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p. 106.



Vieille renommée d'Alfred Athys, mise en scène d'André Antoine, pièce représentée au Théâtre Antoine le 3 avril 1906, photo © G. Larcher, BNF, Arts du spectacle, 4-ICO THE 253.



Le Révizor de Nicolas Gogol, mise en scène de Constantin Stanislavski. Source : <http://www.hunter.cuny.edu/classics/russian/drama/> (dernière consultation : 15.09.2011).

La Casa de la Fuerza : convocation et ostension du réel (2010)

Aujourd'hui, peu de choses peuvent encore choquer sur scène. Le progrès technique impressionne, mais le niveau de tension réside désormais ailleurs.

L'exemple le plus accompli est *La casa de la fuerza* (*La maison de la force*), le spectacle d'Angélica Liddell. Un bref résumé de l'action scénique⁴⁸⁹ aura pour objectif de montrer le degré de réalité qu'on introduit sur le plateau du théâtre contemporain.

La Casa de la fuerza d'une auteure, metteuse en scène et actrice espagnole, sollicite tous les sens. Les trois actrices se racontent « des histoires de flingues en fumant et picolant ». S'enduisent la peau de citron et mangent les tiramisus. La danse et le chant laissent au fur et à mesure de l'avancement du spectacle la place à d'autres pratiques physiques qui épuisent le corps, le marquent, le saignent, au propre et au figuré. Après avoir soulevé des poids, les filles transportent à bout de bras un nombre important de canapés ; l'épuisement physique se voit déjà alors que la souffrance de comédiennes ne fait que commencer. Elles vident vingt sacs de charbon et en forment un tas au centre de la scène, tas qu'elles étalent ensuite méticuleusement avec des pelles vers les coulisses – et il s'agit bien de tonnes de charbon. Sur scène, on convoque ensuite une infirmière qui prélève le sang aux actrices, avec ce sang elles se tachent leurs chemises. Les cris, les larmes et le sang « pour de vrai » sur le plateau. Le corps de l'acteur devient un don au public. Le corps à l'épreuve, la nudité et l'émotion engendrée chez les observateurs brisent le cadre protecteur d'un « comme si » fictionnel. Chez Angélica Liddell, le fondement du jeu d'acteur psychologique prôné par Constantin Stanislavski et l'Actors Studio – où ont effectué leur formation d'acteur des célébrités tels que : Robert de Niro,

⁴⁸⁹ Voir : extraits vidéo diffusés en ligne par l'association Centre de Ressources Internationales de la Scène :

- *La Casa de la fuerza* (*La Maison de la force*) de Angélica Liddell, mise en scène: Angélica Liddell, Festival d'Avignon, Cloître des Carmes, le 14 juillet 2010, <http://www.theatre-contemporain.tv/video/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force-extraits-video> (dernière consultation : 08.08.2014);

et par le Théâtre Lliure de Barcelone, un des membres fondateurs de l'Union des Théâtres de l'Europe :

- *La Casa de la fuerza* (*La Maison de la force*) de Angélica Liddell, mise en scène: Angélica Liddell, Teatre Lliure, Barcelone, le 19 février 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=qy1QmZRQKwg> (dernière consultation : 08.08.2014).

Jane Fonda, Andy Garcia ou Sean Penn, Barbara Streisand, Elisabeth Taylor ou Meryl Streep – est minimalisé. L'acteur souffre sur scène comme dans la vie. On pourrait se demander quel est l'objectif de ce procédé. Angélica Liddell invite sur scène les jeunes femmes mexicaines qui témoignent de ce qu'on appelle en espagnole le « féminicide ». En partant de l'individuel, elle arrive ainsi à une dénonciation d'ordre collectif ; elle part de la souffrance de l'être en chair et en os pour aboutir à l'humanité, au collectif, à une souffrance plus universelle. Le même degré de violence à la télévision n'a plus presque aucun effet sur les téléspectateurs. Dans *Casa de la fuerza* « le chant, la danse, le théâtre, les arts plastiques, la clope, la bière, le transport de charbon »⁴⁹⁰ (ou de canapé), la nudité des comédiennes – qui rappelle au spectateur que « la scène n'est pas seulement représentation et signe du réel, mais convocation et ostension de ce réel »⁴⁹¹ – sont au service d'un objectif qu'on pourrait qualifier de sensibilisation. Les plus petites comme les plus grandes souffrances sont convoquées pour raconter les meurtres commis au Mexique.



La Casa de La Fuerza de Angélica Liddell du 10 au 13 août au Cloître des Carmes dans le cadre du Festival d'Avignon 2010, mise en scène Angélica Liddell, photo © Christophe Raynaud de Lage. Source : <http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2010/18> (dernière consultation : 21.09.2011).

Nous avons défini ce qu'est la gastronomie en citant Pascal Ory : la gastronomie, « c'est la mise en règle » de la nourriture, la « connaissance, dit le

⁴⁹⁰ Daniel Conrod, « Le beau bordel d'Angélica Liddell », *Télérama.fr*, le 16 juillet 2010, <http://www.telerama.fr/scenes/le-beau-bordel-d-angelica-liddell,58343.php> (dernière consultation : 15.09.2011).

⁴⁹¹ Patrice Pavis, « Nudité », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 231.

Larousse, de tout ce qui touche à elle »⁴⁹². Les exemples cités ci-dessus démontrent que, même si toutes les productions théâtrales contemporaines ne peuvent pas être assimilées aux trois exemples que nous avons choisi, les productions singulières contribuent à la construction des représentations collectives. La représentation qu'une communauté se donne de sa cuisine est aussi celle qu'elle se donne de sa culture. En effet, nous suivrons en cela les auteurs de la *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)* quand ils affirment que « L'alimentation est liée à de multiples phénomènes sociaux (...) et l'étude du discours gastronomique peut s'avérer riche d'enseignements sur nous-mêmes et ...les autres. (...) Une étude sur les représentations de la gastronomie servirait la connaissance générale de nos sociétés et de leur évolution. »⁴⁹³

À la recherche d'une approche fertile ou la méthodologie de travail

Après cette introduction qui permet de nous situer dans le champ de la gastronomie et du théâtre, nous allons nous consacrer à la question méthodologique.

La première difficulté de ce travail a été, en effet, de trouver un angle d'analyse. La lecture du livre déjà évoqué précédemment, *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, a été fondamentale pour l'évolution de la présente réflexion et ses lecteurs percevront les nombreuses références que nous y ferons.

⁴⁹² Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard, « Discours gastronomique et identité culturelle française », Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard (sous la dir. de), *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p. 11.

⁴⁹³ Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard, « Discours gastronomique et identité culturelle française », *ibid.*, p. 35.

Dès son titre et dès l'aphorisme de Brillat-Savarin « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es »⁴⁹⁴, les auteurs de cet ouvrage nous conduisent à la question identitaire, qui est au cœur, affirment-ils, du discours gastronomique. Dans l'introduction à cette publication, les auteurs se montrent conscients de l'écueil que constitue l'essentialisme, mais il s'en défendent mal en décidant de placer au cœur l'étude « des discours gastronomiques sous leur facette identitaire », un angle d'approche qui s'avère amplement contourné dans la suite de ce livre mais qui fait que l'introduction en elle-même n'incite pas vraiment à continuer la lecture. Les auteurs tournent en rond en se servant de l'idée de « facette identitaire », notion trop rigide pour pouvoir faire avancer leur réflexion.

D. Saillard dans l'avant-propos à la *Gastronomie et identité culturelle française* remarque que « Le concept d'identité culturelle est souvent accueilli avec méfiance (...). Beaucoup craignent que derrière elle se cachent (...) soit une vision essentialiste aux relents politiques extrémistes rappelant celle de l'entre-deux-guerres qui fut l'un des socles de Vichy, soit paradoxalement une justification théorique du multiculturalisme. L'identité (...) se prête à toutes les mystifications et instrumentalisations, mais c'est également une notion à part entière en sciences humaines et sociales. »⁴⁹⁵ Cette introduction nous pose quand même un certain problème. Nous ne pensons pas que la raison évoquée par D. Saillard soit le seul motif d'une certaine défiance à l'égard du concept d'identité. Dans ses travaux, Didier Francfort a su démontrer le caractère non opératoire, car pas assez dynamique, de la notion d'identité, à laquelle il préfère celle d'identification. Selon lui, une identité serait fondée sur un empilement d'identifications multiples, qui se caractérisent en outre par des phénomènes de variations, qui font qu'il peut y avoir parfois des moments de rejet. La question de la « facette identitaire », sur laquelle insistent les auteurs de notre ouvrage de

⁴⁹⁴ Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard, « Discours gastronomique et identité culturelle française », *ibid.*, p. 13.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

référence, ne constituera donc pas le thème principal de ce chapitre. La question de la francité, de la polonité ou de la *britishness* ne sera pas abordée. La suite de ce propos s'essayera à contourner cet angle d'attaque, qui peut prévaloir par ailleurs, mais qui a été déjà brillamment exploré dans l'ouvrage que nous venons de citer.

Il est, néanmoins, vrai que la méthode dont nous nous servons en histoire culturelle, cette histoire sociale des représentations et des pratiques, en relation avec une réflexion sur le rôle que joue le théâtre dans la société contemporaine, nous fait souvent aborder la question des identifications. Nous nous sommes quand même demandé d'où venait cette récurrence de la question identitaire (apparaissant le plus souvent d'ailleurs sous la forme de sa critique) et nous n'avons trouvé qu'une autre critique, bien connue des historiens culturalistes, et qui constitue le moteur fondamental mais aussi le défaut principal des *cultural studies*. Bien évidemment, les *cultural studies* ne constituent pas la même méthode d'analyse historique que celle de l'histoire culturelle. Les *cultural studies* explorent les imageries des communautés pour « une raison sans doute essentiellement morale, donc fort peu scientifique mais éminemment culturelle. La recherche essaie ici, plus ou moins consciemment, de solder la dette qu'elle juge avoir à payer en raison de sa contribution antérieure à toutes les formes modernes de la xénophobie, du racisme et du colonialisme. L'histoire et, au-delà, l'ensemble des sciences sociales, ont en effet fourni tout un appareil « rationnel » aux préjugés des dominants modernes (Blancs, Occidentaux chrétiens, bourgeois, etc.) à l'égard des dominés. »⁴⁹⁶ Mais nous sommes conscient de la vanité dans le cas de la recherche historique d'une vision « internaliste » et nous gardons en tête la règle de neutralité en essayant de nous préserver d'un jugement moral impliquant nécessairement une disposition affective, qui est, nous semble-t-il, dans ce cas précis, un sentiment de culpabilité.

⁴⁹⁶ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, p. 102.

Et puisque l'alimentation est liée à des multiples phénomènes sociaux et parfois aussi aux contraintes politiques comme c'est le cas en Proche-Orient, aire géographique dont traite notre exemple britannique de *Arab-Israeli Cookbook*⁴⁹⁷, nous pouvons tenter de diversifier les angles sous lesquels nous observerons les discours gastronomiques au théâtre contemporain dans l'objectif de mieux comprendre les sociétés : française, polonaise, britannique et celles du Proche-Orient, notamment. Notre approche consistera en la déconstruction de mythes gastronomiques marqueurs d'identité, qu'elle soit nationale, régionale, familiale ou autre.

Nous n'avons pas eu l'occasion d'assister aux représentations de toutes les pièces dont il sera ici question. Mais cette limitation se prête encore bien à une discussion critique. La circulation, la diffusion d'un texte de théâtre, en plus d'être « un scénario, c'est-à-dire une partition comprenant essentiellement les dialogues répartis et quelques indications d'actions pour le jeu scénique⁴⁹⁸ », se suffisent à elles-mêmes pour la seule et solitaire lecture. Car depuis l'âge classique, le texte de théâtre, en plus d'être produit pour le théâtre, est un livre. Ce qui compte pour l'auteur, c'est souvent non seulement de « construire un spectacle mais faire un texte, c'est-à-dire un livre »⁴⁹⁹. Cependant, nous avons fait tout notre possible pour ne pas nous limiter au texte seul, au champ littéraire

⁴⁹⁷ *Arab-Israeli Cookbook* a été représenté, entre autres, à :

- *Storefront Theater*, mise en scène de Rob Chambers, production de *Theatre Mir*, du 5 mars au 5 avril 2009 ;
- *Berkeley Street Theatre* au Canada, mise en scène de Joel Greenberg, de mars à avril 2006 ;
- *The MET Theatre* de Los Angeles, mise en scène de Louis Fantasia, du 20 mai au 26 juin 2005 ;
- *Gate Theatre* à Londres, *Caird Company*, mise en scène de Rima Brihi and Tim Roseman, du 7 juin au 10 juillet 2004 et au *Tricycle Theatre* de Londres, mise en scène de Tim Roseman et Rima Brihi, *Tricycle Theatre*, Londres, du 6 juillet au 6 août 2005 ;
- *Traveling Jewish Theater* de San Francisco, mise en scène de Clive Chafer, décembre 2005 ;
- *Agora tis Kypselis* à Athènes, mise en scène de Kyriaki Spanou, du 22 mars au 21 avril 2008.

⁴⁹⁸ Joris Lacoste, Adrien Ferragus (propos recueillis par), « Le texte de théâtre n'existe pas », *Théâtre/Public*, avril 2007, n° 184, p. 7.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

donc, en prenant en compte les documents tels que les photos, les captations et les critiques de spectacles.

Un portrait incomplet. Saisir « une part de réalité » sur le Proche-Orient avec la méthode verbatim

Dans la pièce de théâtre *Arab-Israeli Cookbook*, R. Soans convoque quarante-deux personnages. À l'origine de ce choix de quarante deux personnages, il y a de très nombreux interviews au cours desquels R. Soans interroge, pour parler en ses propres termes, aussi bien « les directeurs, les agriculteurs, les prêtres, les prostituées travesties, les photographes, les soldats, les bouchers, les étudiants, les jeunes, les vieux, les orthodoxes, les non-orthodoxes, les blessés, les reconstruits, les pessimistes, ceux qui ont de l'espoir, les gens en colère, les provocateurs, les stoïciens et ceux qui cherchent une conciliation »⁵⁰⁰.

Selon le rapport de R. Soans (publié en avant-propos de la pièce), à l'origine du projet il y a un voyage se déroulant en 2003. La Compagnie Caird envoie alors R. Soans et deux metteurs en scène, Rima Brihi (d'origine arabe) et Tim Roseman (d'origine juive) en Israël, à Gaza et en Cisjordanie. La date du départ est initialement prévue en avril 2003, mais elle doit être modifiée en raison de l'éclatement de la guerre en Irak. En dehors de ces moments de grandes hostilités, par ailleurs, il n'existe pas de bons ou de mauvais moments pour visiter Israël. Finalement, R. Soans, Tim Roseman et Rima Brihi partent en septembre, une semaine après l'attentat-suicide du café Hillel et le jour de la mort d'un patient qui attend, dans une ambulance de la Croix Rouge Palestinienne, au point de contrôle de Beit Eba. Sur place, ils rencontrent la population en mangeant chez l'habitant, en la croisant dans les restaurants ou dans les cafés et en l'interviewant. R. Soans insiste sur le fait que les personnes

⁵⁰⁰ Robin Soans, *Arab-Israeli Cookbook*, Aurora Metro Publications, Londres, 2004, p. 10 [traduction : AS].

rencontrées se sont montrées fières des repas qu'elles préparent. La lecture du texte de la pièce nous a permis de comprendre que cette fierté ne fait pas toujours intervenir le caractère patriotique et ne constitue pas une motivation exclusive. Il s'agit ici plutôt de la fierté d'un cuisinier quelconque qui vante le résultat de son travail. Nous pouvons tous retrouver de tels cuisiniers dans nos propres familles. R. Soans remarque aussi l'enthousiasme avec lequel ses interlocuteurs s'appliquent à la tâche et la flamme avec laquelle ils partagent la nourriture. Les événements extérieurs deviennent inévitablement les sujets de conversations. Le dramaturge n'a même pas besoin d'inciter ses protagonistes à commenter la situation au Proche-Orient car il est impossible pour ces personnes de parler de leur recettes sans évoquer à quel point il était difficile d'acheter les ingrédients, sans parler des longues et difficiles négociations aux points de contrôle, sans témoigner de la peur qu'elles ressentent à la découverte d'un sac oublié dans une boutique de fallafels ou comment les courses dans un grand espace peuvent se transformer en horreur lors d'un attentat-suicide.

À partir de ces interviews, R. Soans crée ce qu'on pourrait appeler un portrait. Un portrait donc « une part de réalité. Quelle que soit la forme qu'on lui donne, il reste une partie infime de l'ensemble. En peinture, en prose, au théâtre. Pourtant, même si le portrait reste incomplet, il cerne et libère quelque chose. Le portraitiste scrute son sujet (...) et en fait le portrait, forcément subjectif, mais qui permet au lecteur / spectateur de prendre position en jetant un nouveau regard sur l'ensemble. »⁵⁰¹

Pour constituer ces portraits, le dramaturge anglais utilise une méthode d'écriture appelée *verbatim* (ce qui veut dire : « mot à mot »). Ladite méthode est actuellement très utilisée dans le théâtre contemporain et elle est mise en œuvre notamment en Grande Bretagne et en Russie mais également en France et en Pologne – d'une manière cependant moins significative.

⁵⁰¹ Pauline Sales, *Israël-Palestine, portraits*, L'Arche, Paris, 2009, p. 3.

Le terme de *verbatim* fait référence au texte de la pièce. Afin d'établir la trame du spectacle, la parole de personnages réels est enregistrée ou retranscrite par le dramaturge lors d'une interview ou au cours d'un processus de recherche. Parfois la parole est attribuée à un acteur à partir d'enregistrements préexistants tels que les transcriptions d'une enquête juridique officielle. La parole est ensuite éditée et arrangée ou recontextualisée afin qu'elle puisse servir à une forme théâtrale de représentation dans laquelle les acteurs essaient d'entrer dans la peau de personnages réels qu'ils ont pu, d'ailleurs, souvent rencontrer auparavant. Dans ce sens, le *verbatim* n'est pas une forme dramaturgique mais une technique d'écriture et souvent aussi de mise en scène. Le *verbatim* est ainsi plutôt un moyen qu'une fin en soi. Si elles donnent des résultats parfois très divers, toutes les pièces *verbatim* ont en commun l'apparition de personnages existant ou ayant réellement existé, à l'extérieur du théâtre, en dehors de l'imaginaire du dramaturge. La parole que ces personnages prononcent sur scène leur appartient véritablement. La revendication de la véracité de la part de dramaturges change la perspective. Le public aborde le spectacle non seulement comme un spectacle de théâtre à proprement parler, mais aussi comme une source d'information. Le théâtre répondant ainsi à un sentiment aigu de non-accès à la réalité. Ce n'est pas une simple convergence esthétique, c'est la construction convergente et presque simultanée d'un statut du théâtre, de l'auteur et du metteur en scène dans une société qui ne saurait plus penser le conflit politique et social selon un modèle binaire.

Verbatim et le rapport (faussé ?) au réel

David Hare (un autre dramaturge *verbatim* célèbre) remarque que le fait de mettre en scène des individus ayant une existence réelle avec la parole qu'ils ont réellement prononcée ne modifie en rien son rôle d'écrivain. S'il laisse en effet la parole à l'état cru et se sert du matériel cru, il est amené comme

n'importe quel autre dramaturge à leur donner une forme, à élaborer une pièce de théâtre avec cette réalité recueillie. Il compare son travail à celui de Michel-Ange sculptant *David*. Car si le bloc de marbre blanc de Carrare de *David* est une pierre réelle, la sculpture n'en est pas moins une création résultant d'un savoir faire, de compétences, d'un imaginaire et du travail de Buonarroti.

R. Soans façonne son dialogue « verbatim » à partir d'interviews menées avec les Juifs et les Arabes d'Israël et des territoires palestiniens. Ces dialogues de quarante deux personnages (choisis parmi soixante-dix dialogues transcrits à l'origine) sont ensuite interprétés par huit acteurs durant un peu plus de deux heures. Les acteurs se mettant dans la peau des Arabes, des Israéliens, des représentants de différentes religions. Les comédiens interprétant les juifs, les catholiques, les musulmans et les athées d'Israël, de Gaza et de Cisjordanie cuisinent, mangent et boivent sur scène. La gastronomie est ici perçue sous une facette universaliste. L'alimentation est une préoccupation universelle. La gastronomie, avec l'universalité et la question de la survie, confèrent une unité à cette pièce, dont le titre français serait *Le livre de cuisine arabo-israélien*.



Arab-Israeli Cookbook de Robin Soans, mise en scène de Kyriaki Spanou, *Agora tis Kypselis*, Athènes, du 22 mars au 21 avril 2008.

Source : <http://www.youtube.com/user/kyrspanou> (dernière consultation : 15.09.2011).

Chaque recette présentée dans *Le livre de cuisine arabo-israélien*, enrichie de témoignages, se prête à bien des commentaires. Mais pour mettre en évidence le

rapport entre le théâtre contemporain et la gastronomie, et pour montrer en quoi le théâtre est une source pour comprendre les tendances sociales quelques exemples suffiront. À cet effet, nous nous bornerons à organiser notre analyse autour de trois thématiques.

La première concerne les traditions gastronomiques qui se perpétuent et qui évoluent en raison de la difficulté à trouver les ingrédients et en lien avec d'autres freins nombreux tels que la distribution et l'industrie soumises aux contraintes du conflit, l'existence de points de contrôle rendant la circulation difficile ou la présence de tabous alimentaires, mais surtout en raison de la pauvreté. Deuxièmement, il sera question de la sociabilité liée aux habitudes alimentaires.

Enfin de ce que nous appelons ici provisoirement la « mondialisation du goût » et qui nous semble notamment révéler l'ouverture d'esprit et la curiosité de ceux qui la pratique, et la crainte du déracinement de la part de ceux qui la critiquent.

Les traditions gastronomiques qui se perpétuent et qui évoluent

Fadi, un personnage de la pièce de R. Soans traite ces trois sujets dans un propos éparpillé tout au long du *Livre de cuisine arabo-israélien*. Fadi, un étudiant en droit et en médecine, âgé de 19 ans qui n'est ni juif ni musulman mais grec orthodoxe arabe – selon son propre descriptif. Il ne fréquente pas souvent l'église mais croit en Dieu notamment aux moments des examens quand il prie pour des bonnes notes. Il plaisante aussi en disant qu'il croit également au paradis qu'il s'imagine empli de magasins. Fadi se plaint tout d'abord de la façon de vivre de sa société. Une critique que nous pourrions probablement entendre dans n'importe quel coin de la planète car Fadi constate que ses contemporains préfèrent courir pour l'argent et le pouvoir au lieu d'apprécier la tranquillité d'esprit. Il s'agit ici d'une nostalgie pour un mode de

vie perdu, une ruralité disparue et l'évocation d'une société traditionnelle idéalisée.



The Arab-Israeli Cookbook de Robin Soans ; Mark McGrinder dans le rôle de Fadi ; mise en scène : Joel Greenberg, mars – avril 2006 au *Berkeley Street Theatre Upstairs*, Photo © John Karastamatis. Source : <http://www.studio180theatre.com/gallery/the-arab-israeli-cookbook-gallery#2> (dernière consultation : 15.09.2011).

Fadi sort son pique-nique et présente la *fattoush*, une salade traditionnellement composée de restes des légumes et du pain *pitta* de la veille, ré-humidifié avec un peu d'eau ou de jus de citron et grillé ensuite avant d'être mélangé aux légumes. Il sort également ses livres en expliquant qu'il essaye de réviser partout et dès qu'une occasion se présente. Il revient ensuite à la présentation de son plat. Nous le citons dans notre propre traduction : « la *fattoush* est un des plats les plus traditionnels dans la culture arabe. La *fattoush* est toujours plus présente dans le régime alimentaire dans les périodes difficiles. (..) Si nous regardions dans le frigo et le congélateur d'une maison typiquement arabe avant la dernière Intifada⁵⁰², nous aurions pu trouver beaucoup de viande rouge, différentes sortes de légumes luxueux et des fruits exotiques. Aujourd'hui, la seule viande c'est le poulet mais même le poulet s'avère souvent trop cher pour de nombreuses familles⁵⁰³. » Cet éloge d'un récent passé d'opulence n'a pas ici de caractère national, il ne s'agit pas non plus de défendre la véracité d'un plat qu'on peut préparer grâce à la richesse de la terre.

⁵⁰² Il fait référence à la seconde Intifada.

⁵⁰³ Robin Soans, *Arab-Israeli Cookbook*, Aurora Metro Publications, Londres, 2004, p. 15 [traduction : AS].

Fadi se rappelle de son arrière grand-mère qui lui parlait de sa propre arrière grand-mère ayant connu des difficultés extrêmes à s'approvisionner (notamment en céréales) au moment de la présence turque et britannique en Palestine. Si Fadi évoque cette période, c'est probablement parce qu'il se trouve face à un dramaturge britannique à qui il veut faire comprendre l'existence d'un ressentiment à l'égard du comportement de l'Empire britannique en 1916, date de la signature des accords Sykes-Picot entre la France et le Royaume-Uni et qui prévoient le partage du Moyen-Orient à la fin de la guerre. Il n'est d'ailleurs pas le seul dans *Arab-Israeli Cookbook* à exprimer, d'une manière plutôt implicite, cette réticence persistante. Elle s'exprime, en effet, également dans le descriptif d'habitudes alimentaires anglaises repoussantes :

« Rena⁵⁰⁴ : « (...) quand je suis venue dans ce pays pour la première fois il n'y avait que de la vinasse, le pinard. C'était bon pour laver le sol...Mais vous n'auriez pas souhaité le boire. Arnon: À Jérusalem, ils ont eu quelques établissements vinicoles produisant le vin pour les cérémonies religieuses. C'était douxereux.

Myra: Je vais vous dire à quoi ça ressemblait...C'était comme le Ribena.

Aharon: C'est quoi le Ribena?

Myra : C'est un jus de fruits que les Anglais donnent à leurs enfants.

Aharon : Pourquoi faire?

Myra : Il est censé leur faire du bien.

Arnon: Comme le malt.

Myra: Ne me parle pas de malt. Enfant on me donnait du malt parce que j'avais de l'acné.

Arnon: Mon frère a été en Prépa en Angleterre. Chaque matin, les garçons devaient s'aligner et cette femme avec une verrue au bout de son nez poussait la cuillère pleine de malt dans leurs bouches.

Aharon: Pour les empêcher d'avoir de l'acné?

Arnon: Non, le mot d'ordre était la « santé générale ». Le seul souci est qu'ils n'avaient jamais lavé la cuillère entre chaque garçon.

Rena: Je n'y crois pas.

Myra: Les Anglais sont tellement primitifs. »⁵⁰⁵

Un comportement alimentaire et un mode de vie snob ? Par rapport à quelle norme ?

Dans la suite de son propos, Fadi regrette le retour forcé des Arabes à la *fattouche* alors que : « les Israéliens et les Arabes, qui peuvent se le permettre,

⁵⁰⁴ Personnage d'une immigrée juive des États-Unis.

⁵⁰⁵ Robin Soans, *ibid.*, pp. 44-45 [traduction : AS].

mangent des sushi, des hamburgers ou des tagliatelles *al pesto*⁵⁰⁶. » Il critique sévèrement les Israéliens qui consomment (il le précise) une ou deux fois par semaine de la salade grecque. Selon lui, il s'agit d'une attitude « ultratendance » qui n'a rien à voir avec le plaisir du palais mais qui a pour objectif de se faire voir en train de manger la salade grecque dans un café, précisément. « Je ne peux pas supporter l'odeur de ce plat (avec tous ces fromages fêta dedans) sans avoir envie de vomir »⁵⁰⁷ – dit-il. « Quand je travaillais comme serveur, les gens avaient l'habitude de commander ça sans cesse. »⁵⁰⁸ Il compare la consommation de la salade grecque à une « grosse dame qui enfle un petit bikini *Gucci* »⁵⁰⁹. Le bikini porté dans les publicités par les filles extrêmement minces. Les propos de Fadi montent de plus en plus en agressivité, il s' imagine cette grosse dame lui dire : « Je suis meilleure que toi...Je peux me permettre ce que tu ne peux pas avoir. Je suis cosmopolite même si je ne sais pas ce que cela signifie et toi, tu ne l'es pas. »⁵¹⁰ Fadi poursuit : « C'est pourquoi je fume les *Davidoff Lights* qui sont un produit allemand et non pas américain car tout le monde achète les produits américains. Parce que moi, je dis, « Un instant... ne te comporte pas à mon égard avec cette supériorité. Je peux avoir ma propre identité. Tu peux être meilleure ou pire mais tu ne peux pas être moi. » »⁵¹¹ Il faut avouer que le propos de Fadi est ici très ambigu. Cependant, nous ne voudrions pas nous risquer dans une surinterprétation en nous livrant à une lecture de sous-entendus possibles à caractère politique et historique. Il nous semble plutôt que Fadi est un jeune homme en colère. Il a du mal à trouver une place au sein de la société dans laquelle il vit. Il a du mal à payer les frais de ses études et pourtant il rassemble tous ses efforts pour

⁵⁰⁶ Robin Soans, *Arab-Israeli Cookbook*, Aurora Metro Publications, Londres, 2004, p. 15 [traduction AS].

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p.16.

⁵⁰⁸ *Loc.cit.*

⁵⁰⁹ *Loc.cit.*

⁵¹⁰ *Loc.cit.*

⁵¹¹ *Loc.cit.*

poursuivre un double cursus universitaire et ceci avec des résultats brillants. Il camoufle d'un air de plaisanterie son désir du paradis consumériste, car en effet il aimerait avoir accès à tous ces biens qu'il envie aux autres. S'il parle ici de la construction d'identité, il le fait à partir de produits de consommation : un bikini *Gucci*, les cigarettes *Davidoff*. Il ne peut pas se permettre de manger une salade grecque sur la terrasse d'un café pour montrer à quel point il est cosmopolite. Cependant, il n'abandonne pas la volonté de marquer sa distinction. Fadi considère le fait de manger une salade grecque comme un comportement snob. Mais il n'a pas peur d'une perte d'identité à cause d'une « dénaturation » de la consommation alimentaire. Fadi s'en prend ici à ce qu'il considère être une mode. Est-ce une sorte de résistance? Une prise de position minoritaire, passagère? Ou le zèle d'un jeune homme à la recherche d'une identité qu'il voudrait unique?

Une cuisine originelle ?

Un autre exemple de traditions gastronomiques qui se perpétuent est véhiculé par les propos de Nadia : « Je me suis dit que ça doit être quelque chose d'essentiellement arabe, donc je vais préparer les courgettes farcies (...) Je ne précise ni les quantités ni le temps de cuisson...nous sommes Arabes...nous ne comptons pas ce que nous mangeons, nous mangeons tout court. Et les Arabes adorent tout farcir... le poulet, l'agneau, les légumes, les poissons. »⁵¹²

Nadia fait l'éloge de la cuisine arabe, elle-même est Arabe et essaye de nous montrer une cuisine originelle et originale. S'agit-il d'une démarche « autodéfinitrice » d'une communauté – une communauté du type extra-national? – une communauté qui dépasse les frontières d'un État ?

Un autre personnage de la pièce s'engage dans la recherche d'une nourriture typiquement israélienne. Rena :

⁵¹² *Ibid.*, p. 14 [traduction AS].

« Non, c'est vrai, il n'y a plus de nourriture typiquement israélienne. C'est désormais totalement cosmopolite. Vous auriez dû venir ici pour le croire il y a trente ans. C'était terrible. Les gens avaient l'habitude de parler de la gastronomie typique israélienne...mais ce qu'ils voulaient dire c'était la cuisine ashkénaze. La nourriture que les Juifs ont emmené avec eux de l'Europe centrale...le bouillon, le rôti à la cocotte, le foie haché, le bœuf salé, le chou farci...la nourriture avec une odeur forte du vieillot. »⁵¹³

Rena n'exprime pas ici une nostalgie, elle ne constate même pas de déclin d'une tradition qu'elle remet en question. Il ne s'agit pas de la célébration du « petit goût d'autrefois charmant » bien au contraire, ce qu'on appelait la cuisine traditionnelle, il y a trente ans, a pour Rena une odeur répugnante. Elle interroge la vraie cuisine israélienne et elle n'en trouve pas, au moins plus aujourd'hui. La cuisine de Juifs d'Europe centrale est ici stigmatisée. Ce que hier a été considéré comme délicieux, provoque aujourd'hui un rejet. Preuve que nos conduites sont « incessamment modelées et remodelées par l'imagerie ambiante – y compris parfois par l'imagerie de stigmatisation. »⁵¹⁴



The Arab Israeli Cookbook de Robin Soans, sur la photo : Amanda Boxer dans le rôle de Rena, mise en scène : Tim Roseman & Rima Brihi, *Tricycle Theatre*, Londres, du 6 juillet 2005 au 6 août 2005.
Source : <http://www.photographersdirect.com/buyers/stockphoto.asp?imageid=2743192>
(dernière consultation : 15.09.2011).

Dans la suite de la pièce Fadi nous montre une facette moins traversée par des contradictions internes, celles d'un être qui désire simultanément une chose et son contraire. Il s'avère aussi moins puritain. Une deuxième recette qu'il nous livre est celle de testicules de bouc grillés. Les testicules de bouc représentent son entrée préférée, lors de barbecues organisés en compagnie de son père.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 14.

⁵¹⁴ Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, p. 101.

Après le passage à la boucherie et l'échange des sourires avec le boucher, après « Les testicules de bouc, s'il vous plaît »⁵¹⁵, « vous les coupez en deux et les assaisonnez avec le sel et le poivre. Ceux qui aiment la nourriture bien épicée peuvent griller les testicules à côté d'un long piment. »⁵¹⁶

La lecture d'autres interventions de Fadi nous a permis de comprendre qu'il rêve son corps musclé et bronzé. S'il nous parle de testicules, c'est peut-être avec cette volonté de se montrer viril. Aujourd'hui, « on ne peut pas manger des testicules d'animaux sans immédiatement penser à ceux de l'homme ce qui n'est nullement le cas pour d'autres pièces de viande. »⁵¹⁷ Mais la disgrâce actuelle de ces abats-là est assez récente. Et si Fadi nous raconte la recette de testicules de bouc il fait référence à une virilité rêvée, celle de héros de l'Antiquité auxquels on sert les testicules censés contenir la force et la virilité des animaux.

La sociabilité liée aux habitudes alimentaires

Nous avons abordé partiellement le sujet de la mondialisation du goût, auquel nous reviendrons encore une fois dans la suite de cette section, ainsi que celui de la tradition gastronomique qui se perpétue. Notre intention est à présent d'esquisser une analyse de la représentation de la sociabilité liée aux habitudes alimentaires. La sociabilité est soumise à la question de sécurité et demanderait une étude approfondie sur les changements de la vie sociale en raison de la situation politique et sur l'évolution concomitante des goûts et des pratiques alimentaires. Dans *Le livre de cuisine Israélo-Arabe*, nous trouvons plusieurs façons de se comporter face à la situation politique. Un couple exaspéré par le temps d'attente aux points de contrôle cesse, par exemple, ses sorties habituelles

⁵¹⁵ Robin Soans, *op.cit.*, p. 62 [traduction AS].

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁵¹⁷ Blandine Vié, « Des testicules dans la marmite », *Fureur des Vivres*, octobre 2008, n° 10, <http://www.fureurdesvivres.com/news/des-testicules-dans-la-marmite> (dernière consultation : 15.09.2011).

au restaurant, le mari passe désormais son temps devant la télé et boit des Carlsberg, Heineken, Johnny Walker et du vin rouge sec d'Afrique du Sud.

La boutique de fallafel devient un lieu de rencontres de la communauté de plus en plus coupée d'autres villages. Mordechai appelle son magasin *Yemenite Falafel Shop*. L'adjectif yéménite y apparaît en raison du voyage à pied que ses parents ont effectué en 1917 du Yémen en Égypte, et ensuite d'Égypte à Jérusalem. Dans l'élaboration du fallafel, Mordechai utilise toujours les épices yéménites. Ceci parce que bien que le fallafel, nous citons Mordechai : « est à l'origine d'Égypte, ce sont les Yéménites qui ont emmené son secret à Jérusalem. »⁵¹⁸ La sociabilité se conjugue ici avec une sorte de sentiment patriotique, ou plutôt de la nostalgie pour l'histoire familiale. Mordechai insiste plus particulièrement sur l'origine des produits de base – s'agirait-il d'un travail de patrimonialisation à l'œuvre? Quoi qu'il en soit, rappelons que « la cuisine que l'homme connaît dès son enfance marque des goûts indéracinables, parce qu'elle lui rappelle le bonheur d'être choyé et protégé. »⁵¹⁹



The Arab Israeli Cookbook de Robin Soans, mise en scène de Rob Chambers, interprétation : *Theatre Mir*, du 5 mars au 5 avril 2009 au *Storefront Theater*, Photo © Johnny Knight. Source : http://www.dcatheater.org/shows/show/the_arab_israeli_cookbook/ (dernière consultation : 15.09.2011).

⁵¹⁸ Robin Soans, *Arab-Israeli Cookbook*, Aurora Metro Publications, Londres, 2004, p. 25 [traduction ASZ].

⁵¹⁹ Karin Becker, « L'éloge ambivalent des cuisines régionales dans le roman français du XIX^e siècle », dans Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard (sous la dir. de), *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p. 98.

La mondialisation du goût

À Tel-Aviv un couple homosexuel cuisine le sauté thaïlandais. Deux hommes, Daniel et Alon, comparent les bars de « la ville qui ne dort jamais », ville dynamique, tolérante et relativement détachée du conflit du Proche-Orient. Ici les bars, les cafés et les restaurants ouvrent constamment car tout le monde est désireux de nouveautés. Daniel et Aron témoignent d'« une série de phénomènes qui a surgi hors du cadre national et qui est la montée en flèche de la « cuisine-fusion » et la mondialisation du goût »⁵²⁰. En même temps, les cuisiniers ne sont pas passifs face à la recette qu'ils choisissent après de longues hésitations, ils se l'approprient et l'adaptent à leurs possibilités financières et à leur goût. Ils rejettent notamment certaines recettes qui leurs semblent trop « bizarres ». La cuisine Thaï se montre séduisante dans leur propos mais elle n'est pas privée de défaut : elle est trop chère et certains ingrédients sont difficilement accessibles.

L'opposite de Tel-Aviv, est incarné à Ramallah, en la personne d'Abdul :

« Je vais à la mosquée dès que je peux. Je suis un père de famille. J'ai trois filles et un garçon mais la plupart de mon temps libre, je le passe en étudiant le Coran. Je n'ai pas d'autres passe-temps. Il n'y a pas ici de clubs, seulement quelques clubs de remise en forme et de gym accessibles exclusivement aux riches. »⁵²¹

De cette citation, nous tirons la conclusion que le choix d'Abdul est un choix conditionné. Malgré les apparences, Abdul ne rejette pas la vie sociale en dehors de la mosquée mais il n'a pas accès aux institutions organisant cette autre vie sociale.

Retournons encore à Fadi qui évoque l'aspect le plus récurrent de la vie sociale en Proche-Orient :

⁵²⁰ Françoise Hache-Bissette, Denis Saillard, « Discours gastronomique et identité culturelle française », Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard (sous la dir. de), *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p. 33.

⁵²¹ Robin Soans, *Arab-Israeli Cookbook*, Aurora Metro Publications, Londres, 2004, p. 40 [traduction : AS].

« Personne va faire sauter *Azkadinya* ou au moins, je pense pas qu'ils le fassent (...). Tout d'abord, *Azkadinya* se trouve dans le quartier arabe, il n'est pas fréquenté par les Juifs donc ce n'est pas une cible évidente. Il a une clientèle internationale, beaucoup de diplomates, les gens des médias, les correspondants TV, les journalistes. Même les terroristes ne veulent pas se mettre à dos la communauté internationale si celle-ci peut les aider. »⁵²²

Fadi poursuit :

« Il me semble donc que *Azkadinya* est raisonnablement hors de danger...Or, c'est ce que j'ai cru jusqu'à samedi dernier parce que c'était ce que j'ai pensé également de *Maxim's* sur la plage de Haïfa. (...) S'il y a une place en Israël où il y avait un peu d'espoir c'était Haïfa...où les Juifs et les Arabes vivaient en harmonie en trouvant le chemin de la coexistence pacifique. Et parmi tous les endroits de Haïfa, *Maxim's* a été le plus symbolique. En copropriété, il appartenait aux Juifs et aux Arabes. Je ne peux pas te dire à quel point c'est inhabituel. Combien encourageant, combien progressif. J'y allais tous le temps. En particulier pour prendre un verre plutôt que pour manger car le restaurant n'avait rien de particulier. Mais ce qui faisait de ce lieu un endroit exceptionnel, c'est ce qu'il représentait...C'est de ça que moi et mes amis, nous voulions faire partie. Cette tentative de soutenir une tendance...J'étais sur le chemin au *Maxim's* (...) quand mon ami m'appelle pour me dire... »⁵²³

Fadi raconte le déroulement de l'attentat-suicide auquel il a échappé. Il a été effectué par une femme, avocate, âgée de 29 ans. Fadi constate sa capacité à voir les deux côtés de la situation et analyse la tragédie humaine et personnelle de la terroriste. Il explique que :

« [cette avocate] avait perdu au cours de trois derniers mois, son cousin, son frère et son fiancé, ils ont tous été tués dans les rafles de l'armée israélienne. Pour une femme originaire de la culture arabe les liens avec les membres masculins de la famille sont absolus. Sa fidélité est absolue. Ces liens lui donnent sa force, son énergie, son statut, lui donne complètement son statut sociale...sa raison d'être si vous préférez. Se retrouver avec un lien rompu est tragique ; avec deux – catastrophique ; mais se faire détruire trois liens...non pas dans une catastrophe naturelle mais dans un conflit...(...) Il ne restait plus rien à part une nécessité impérieuse de se venger et de mettre fin à sa propre vie. »⁵²⁴

Nous venons de voir que la vie sociale soumise à des contraintes se déroule au Proche-Orient de façon contrastée et que beaucoup dépend non seulement de l'endroit où les interviewés habitent, mais aussi de leur situation matérielle.

⁵²² *Ibid.*, p. 76.

⁵²³ *Loc. cit.*

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 77.

Un point commun à toutes les dramaturgies contemporaines : donner la parole à ceux qui en sont privés dans les médias

Dans *Arab-Israeli Cookbook*, les interlocuteurs insistent aussi bien sur la haute cuisine que sur la cuisine bourgeoise, ou si l'on préfère, la cuisine de ménage. Il est aussi bien question de grandes villes telles que Tel-Aviv ou Jérusalem que des petits îlots (cuisine de province) souvent coupés d'habitations ou d'autres villages. Les descriptifs que les témoins nous proposent sont très diversifiés. Au fil des pages nous découvrons que la cuisine du Proche-Orient n'est pas exclusivement une cuisine des femmes. Il ne s'agit pas non plus uniquement d'une cuisine de pratique quotidienne mais aussi d'une cuisine exclusive et élitare. Les ingrédients, les plats, les rituels de la table et de la préparation de la nourriture (nous n'avons pas parlé de la cuisine kasher) diffèrent entre les groupes interrogés. Les personnages qui ont, peut-être, le plus en commun quant à leur rapport à la cuisine sont ceux qui fréquentent les restaurants proposant les plats chinois, grecs ou thaïlandais. Mais il s'agit ici d'un groupe privilégié de personnes qui disposent des moyens financiers et qui habitent dans les grandes villes proposant une offre toujours en développement de points de gastronomie.

La pièce de R. Soans ne prend pas partie dans le conflit du Proche-Orient. On ne nous dit à aucun moment qui a raison ou qui se trompe. De nombreux exemples apparaissent de la manière dont les individus construisent au lieu de déconstruire les relations dans le conflit israélo-palestinien. L'idée est de donner la parole à ceux qui en sont privés dans les médias. C'est d'ailleurs l'objectif revendiqué par R. Soans lui-même cité par *Mostly Food & Travel Journal*⁵²⁵. Et il s'agit ici d'un phénomène plus large, d'une mission revendiquée par tous les théâtres contemporains que nous étudions, aussi bien en Pologne, en

⁵²⁵ « there is a whole other side you don't read about or see in the media... individuals who, in their own private way, are building, not burning bridges... » source disponible en ligne : <http://www.mostlyfood.co.uk/The%20Arab%20Israeli%20Cookbook.htm> (dernière consultation : 10.08.2014).

Grande- Bretagne qu'en France. Dans la suite de cette thèse, nous reviendrons sur cet aspect, commun à toutes les écritures européennes théâtrales contemporaines.⁵²⁶

Patrimoine régional mis en examen. La critique du repli identitaire

Ce deuxième section s'appuie sur la petite pièce de R. de Vos⁵²⁷ : *Le Brognet*⁵²⁸.

⁵²⁶ En Pologne, tel est le cas, par exemple, de *Transfer !* spectacle de Jan Klata où les témoins allemands et polonais parlent sur scène de leur expérience de transferts, d'expulsions et de fuites de 1939 à 1959. À propos de la pièce *Uwaga, zle psy ! (Attention, chiens méchants !)*, Remigiusz Grzela, son auteur, déclare : « Je voulais entendre Szaniawska. ». Il s'agit d'Anita Szaniawska, l'épouse d'un dramaturge polonais célèbre, accusée, elle, d'avoir maltraité Jerzy Szaniawski déjà malade et ce jusqu'à sa mort en 1970.

En Grande Bretagne, *The Falkland Play (Le jeu des Malouines)* de Ian Curteis reconstruit les conversations qui ont accompagnées la prise de décisions concernant la guerre des Malouines en 1982 ; et *Copenhagen (Copenhague)* de Michael Frayn est une reconstruction de la conversation de Niels Bohr avec Werner Heisenberg de l'année 1941 au sujet de la bombe nucléaire.

Au Festival d'Avignon, *Rwanda 94* de Groupov a pour objectif revendiqué de rendre voix et visage aux victimes du génocide des Tutsi. En quelque sorte, d'autres textes, tels que *Fin de l'histoire* de François Bégaudeau (présenté par Cécile Backès et François Bégaudeau à la Mousson d'été 2008, en partenariat avec Théâtre Ouvert) ou *11 septembre 2001* de Michel Vinaver en sont une déclinaison constituant un arrêt sur la parole prononcée dans les médias pour mieux comprendre la réalité. Dans *Elf, la pompe Afrique*, Nicolas Lambert « nous livre sur scène les aspects méconnus » (cité d'après le programme du spectacle : <http://www.legrandparquet.net/le-grand-parquet-elf-la-pompe-afrique-nicolas-lambert.html> [dernière consultation : 03.01.2012]) du procès Elf afin de démasquer les mensonges d'État et rendre certains événements « lisibles », pour utiliser les mots de Thomas Hahn, critique publiant dans *Cassandra*. On pourrait en conclure que la grande majorité de la production du théâtre documentaire et *verbatim* se donne pour but de faire entendre la parole marginalisée.

⁵²⁷ Rémi De Vos est un dramaturge français né en 1963 à Dunkerque. Il travaille régulièrement avec le théâtre du Rond-Point à Paris. En 1997, il participa à l'écriture d'*André le magnifique* avec les acteurs du spectacle. Ce spectacle obtint plusieurs récompenses lors de la cérémonie des Molières de cette même année : meilleur auteur, meilleur spectacle de création, meilleure pièce comique, révélation masculine, révélation féminine. Rémi de Vos monte régulièrement sur scène à l'occasion de bals littéraires et de cabarets organisés par la Coopérative d'écriture – association des treize auteurs fondée en 2010 ; ces auteurs travaillent, écrivent, publient ensemble – dont il est également membre. C'est notamment dans ce cadre que nous l'avons rencontré à l'occasion du festival Autour du théâtre contemporain au Hublot, à Nancy, le 8 février 2011 et ensuite le 11 décembre 2011, alors qu'il présentait le cabaret St Nicolas dans le cadre du festival RING (Rencontres Internationales des Nouvelles Générations, direction artistique David Lescot) au CND de Lorraine, Théâtre de la Manufacture.



Le Brognet ou Roméo et Juliette au pays du fromage de Rémi De Vos, Nième Compagnie, mis en bouche par Claire Truche, sur la photo : Jean-Philippe Salério, de 18, 19 et 20 janvier 2005, Théâtre Paul Scarron, Le Mans, http://www.theatre-ephemere.fr/saison-2004-2005/spectacles/le_brognet.html (dernière consultation : 20.09.2011).

Il n'est sans doute pas inintéressant de rappeler que « depuis deux siècles, la gastronomie tient une place spécifique en France. Elle s'immisce au cœur de débats économiques, sociaux et politiques de première importance, par exemple celui sur la démocratisation de la culture. »⁵²⁹ « Depuis le XIX^e siècle la "haute cuisine" s'est "démocratisée", (...) elle est de plus en plus médiatisée et il existe une porosité dans les restaurants huppés ; le statut social du chef cuisinier a considérablement changé, passant de l'ouvrier à la star médiatique.⁵³⁰ Il est par conséquent nécessaire d'historiciser toute étude »⁵³¹ portant sur la place de la gastronomie en France. La cuisine française est largement considérée des

⁵²⁸ Création : Michel Didym, festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, 1997, reprise : le 27 août 2014.

⁵²⁹ Françoise Hache-Bissette, Denis Saillard, « Discours gastronomique et identité culturelle française », Françoise Hache-Bissette, Denis Saillard (sous la dir. de), *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p. 35.

⁵³⁰ Alain Drouard, *Histoire des cuisiniers en France*, CNRS, 2004 cité par : Françoise Hache-Bissette et Denis Saillard, « Discours gastronomique et identité culturelle française », *ibid.*, 2007, p. 11.

⁵³¹ Françoise Hache-Bissette, Denis Saillard, « Discours gastronomique et identité culturelle française », *ibid.*, p. 11.

nombreux autres pays, ce qui suppose une certaine idée de ce qu'elle peut représenter. Même si elle s'élabore à partir d'appropriations multiples, « la cuisine française est également perçue comme spécifique par le regard étranger, le regard de l'autre (...). Les Français eux-mêmes ont célébré leur excellence culinaire, élément-clef de leur "exception culturelle". »⁵³² « Les textes présentant la cuisine française comme une pratique culturelle nationale soulignent l'une de ses antennes : l'association de la bonne chère au caractère festif et à l'esprit français. »⁵³³

Avant aborder l'analyse de la représentation de la cuisine régionale en France et pour tenter de résumer la petite pièce de R. de Vos, nous souhaitons en citer certains fragments, en espérant que les coupes faites dans le texte ne lui enlèvent pas tout son effet comique. Ce qui est certain, en revanche, c'est que dans *Le Brognet* R. de Vos a réussi à construire avec beaucoup de talent une tension dramatique que nous n'avons, hélas, pas réussi à garder.

L'action du *Brognet* se passe à Merluin-la-Fosse, un village inventé. Voici comment R. de Vos situe cet endroit :

« c'est à la frontière parce qu'on peut voir les Belges ouvrir leurs volets le matin et les refermer le soir, vaquer à leurs occupations entre les deux, vivre leur vie de Belges à longueur de journées. On voit très bien vivre les Belges de Merluin-la-Fosse. (...) c'est important de situer l'endroit sinon ça perd tout son sens, on ne comprend même pas la suite... »⁵³⁴

Puis, le protagoniste nous livre la description du patrimoine de Merluin-la-Fosse :

« Il y a une pancarte à l'entrée de la ville, Merluin-la-Fosse : son église, son fromage. Une spécialité...Le brognet ça s'appelle. (...) De temps en temps, on trouve du brognet dans les supermarchés du Nord, mais rarement au-delà...Quelqu'un m'a dit en avoir vu dans un Champion, à Nice, mais à mon avis il a dû confondre. Merluin n'est pas la seule ville spécialiste de fromage à déguster chaud. Tenez, dans le Nord, il y a le maroilles, fabriqué à Maroilles, pas très loin de Merluin... Quoique Maroilles soit en Thiérache, qu'il s'agit d'un fromage à pâte molle et à croûte lavée, alors que le brognet est un fromage plutôt sec dont on ne lave de toute façon jamais la croûte. Mais bon – le maroilles est un fromage connu, plus

⁵³² *Ibid.*, p. 13.

⁵³³ *Ibid.*, p. 14.

⁵³⁴ Rémy De Vos, « Le Brognet », Rémi de Vos, Jean-Michel Ribes, Eduardo Manet, Christian Siméon, *Confessions gastronomiques. Monologues*, Éditions Crater, Marseille, 2000, p. 11.

connu que le brognet en tout cas. On peut faire les tartes ou des quiches avec le maroilles...Enfin, tout ça pour dire qu'à défaut de brognet on peut sans doute trouver du maroilles du côté de Nice. Et bon – pour rentrer dans le vif du sujet – ça énerve toujours les merlinois qu'on puisse trouver du maroilles un peu partout, mais jamais de brognet...Évidemment, à Maroilles, on ne se gêne pas pour le clamer haut et fort. » (...) Résultat, entre Maroilles et Merluin, c'est la guerre. On le remarque à des petites choses. Par exemple, les Merlinois aiment s'envoyer des phrases comme : « va donc te taper du maroilles, paysan ! » tandis que du côté de Maroilles on affectionne particulièrement des phrases du genre : « mais qu'il est bête celui-là, bête à bouffer du brognet ! »...On offre du brognet à Maroilles pour mettre de l'ambiance dans une soirée, ça fait toujours rire. Et à Merluin, on donne du maroilles comme prix de consolation à qui perd à un jeu (genre tombola ou autre). Le perdant repart avec son maroilles sous le bras sous les rires des autres...Ça n'a l'air de rien, mais derrière tout ça se dissimule une haine féroce. Entre marolais et merlonois on ne se fréquente pas, voilà. Une sorte de réflexe identitaire basé sur un apartheid fromager. (...) étant né à Merluin et ayant grandi à Merluin, le brognet a tenu une grande place dans mon enfance. Pas un jour où le brognet ne se trouvait sur la table. Mon père avait coutume de dire : « Un repas sans brognet, c'est comme une fille qui n'a qu'un œil », vous n'avez qu'à voir. Et il avait coutume de rajouter aussitôt : « Mort au maroilles ! » Il faut vous dire qu'à l'époque, mon père était président de la « Société des Amis du Brognet » ; en vacances « mon père se faisait devoir de faire connaître le brognet hors de ses frontières naturelles. « Travailler à l'exportation », il appelait ça. » (...) Pendant les vacances « la crainte de mon père c'était de voir débarquer des marolais au camp de camping. (...) Envoyé en éclaireur, j'inspectais les autocollants sur les vitres de la caravane suspecte. »⁵³⁵

Nous y attendons, c'est ainsi que le protagoniste rencontre Nadège et tombe amoureux d'elle.

« Elle m'apprit que son père était président de l' « Amicale des Goûters de Maroilles » et que le brognet était chez elle un sujet tabou. C'était ça, mon avantage sur les autres : le brognet ! (...) Nadège voulait tout connaître, du choix de laitages jusqu'à l'écémage, de la fermentation jusqu'au séchage en cave...Les nuits qui suivirent, je rajoutais toutes sortes d'ingrédients. J'inventais le brognet au cumin, le brognet coupé au concombre soupoudré de safran, sans oublier le brognet au gingembre et saucisses piquantes, qu'elle apprécia particulièrement. (...) une imagination sexuelle délirante [se mêlait] et une fantaisie culinaire débridée. »⁵³⁶

La scène d'un repas commun suit puisque les parents de jeunes amoureux ont décidé de se rencontrer, tout se passe bien jusqu'au fromage, bien évidemment.

« Nadège et moi, on s'est regardé comme si c'était la dernière fois (et d'ailleurs ce fut la dernière fois). Mon père en était à expliquer à la mère de Nadège comment réchauffer le brognet (...) quand son père reparut avec un plateau exclusivement composé de maroilles. Il se plaignait de l'effet que produisait le soleil sur les toilettes du camping quand il aperçut le brognet sur la table. Vous dire ce qui se passa après est au dessus de mes forces. Sachez

⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 16.

seulement que le retour à Merluin fut extrêmement pénible, que ma mère est depuis sous neuroleptiques, et que mon père ne m'adresse plus la parole. Il a donné sa démission de la présidence de la « Société des Amis du Brognet » sans explication, et passe tout son temps devant la télévision. (...) Pas de nouvelles de Nadège. (...) Le plus dur, c'est de réaliser qu'un fromage a pourri ma vie. »⁵³⁷

Nous avons tenté de trouver un signe d'existence du brognet, sans résultat. Nous supposons donc que le fromage a été inventé pour les besoins de la trame.

Le monologue écrit par R. de Vos traite de l'identité régionale construite sur la fierté d'un patrimoine. Autrement dit, présenter le fromage comme un patrimoine régional sert à affirmer une identité régionale. La vogue régionaliste est bien connue dans les milieux producteurs de vin, elle est également présente dans les milieux fromagers. La « cuisine de terroir » (qui vit actuellement son renouveau) a été présentée par l'auteur comme « marquée par un repli identitaire régional ». La cuisine régionale transmet ici des valeurs positives, comme l'amour de la région. Mais l'excès de fierté, ressemble comme deux gouttes d'eau à la stupidité et c'est ce que met en évidence ce texte. D'une valeur positive, l'amour de la région, la connaissance de son patrimoine glisse dans la haine et le fanatisme d'une vision bipolarisée du monde : qui n'est pas avec nous est contre nous. La leçon comique (qui fonctionne à coups d'hyperboles, et d'exagération) livrée par R. de Vos ne se limite pas à la cuisine, mais parle aussi d'une pensée essentialiste, celle qui règne encore dans les sociétés européennes et qui est ici poussée jusqu'au grotesque.

Dans l'article intitulé *Les chroniques de la Reynière (Robert Courtine) dans le Monde*⁵³⁸, D. Francfort attire notre attention sur l'impression fausse que les discours gastronomiques seraient éloignés des sujets politiques. Nous avons souhaité souligner une interprétation possible du texte à partir de cet angle d'attaque sans néanmoins chercher à dévoiler « des preuves cachées » des

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵³⁸ Didier Francfort, « Les chroniques de la Reynière (Robert Courtine) dans le Monde », Françoise Hache-Bissette, Denis Saillard (sous la dir. de), *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Nouveau Monde, Paris, 2007, pp. 257-274.

attaches politiques et identitaires des personnages évoqués dans le monologue ici analysé. Cependant, nous nous demandons s'il serait possible d'appliquer la critique caustique de R. de Vos aux produits de la gastronomie lorraine. Quand est-ce que ces spécialités qui ont été construites comme des spécificités sont-elles apparues ? Avant la guerre de 1870 ? Après 1914 ? La mirabelle est-elle barrésienne, c'est-à-dire attachée à des discours traditionnels qui sont plutôt l'apanage de la droite ? Depuis quand la gauche reprend-t-elle à son compte cette spécificité gastronomique ? La gauche parle-t-elle de la gastronomie locale de la même manière que la droite ? Et nous-mêmes à Lunéville – lieu de soutenance de cette thèse ? Lorsqu'il s'agit de créer une bière spéciale pour le château, reproduisons-nous le schéma de « l'invention de la tradition »⁵³⁹ ?

Daily Soup d'Amanita Muskaria ou la démystification de la table en tant que fondement de la vie familiale

Le thème cité ci-dessus est porté par *Daily Soup*, pièce de théâtre polonais publiée dans la revue de dramaturgie contemporaine *Dialog*, et qui a eu sa première le 26 mai 2007 au Théâtre national à Varsovie.



Daily Soup d'Amanita Muskaria, mise en scène Małgorzata Bogajewska, sur la photo : Janusz Gajos dans le rôle du Père, Halina Skoczyńska dans le rôle de la Mère, Danuta Szaflarska jouant la Grand-Mère et Anna Grycewicz dans le rôle de la Fille, Théâtre national, Varsovie, le 26 mai 2007, photo © Grażyna Jaworska. Source : <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/51,53581,4227683.html?i=1> (dernière consultation : 20.09.2011).

⁵³⁹ Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Il n'a pas été évident de trouver une pièce récente dans laquelle la nourriture jouerait un rôle comparable à celui qu'elle exerce dans le théâtre anglais ou français. Il se peut qu'en dehors de la période des grandes fêtes, telles que Noël, la cuisine n'occupe pas, dans les discours, un espace comparable à celui qu'elle tient dans les pays ouest-européens. Toutefois, il existe des pièces de théâtre se déroulant la nuit du réveillon et c'est alors que les Polonais se représentent le plus volontier à table. Dans d'autres spectacles, la gastronomie joue plutôt un rôle accessoire.



Wigilijna opowieść (Conte de Noël) d'Adam Drabik, mise en scène de Piotr Trzaskalski, sur la photo : Andrzej Chyra, Katarzyna Herman, Tomasz Zaliwski, Stanisława Celińska ; première 2000 ; diffusion : le 18 décembre 2006, TVP 1-Théâtre de télévision, photo © PAT.
Source : http://www.teatry.art.pl/foto/f_wigiljiao_trz4.htm. (dernière consultation : 20.09.2011).

Il se peut que la situation sur le marché de la restauration ait aussi une influence sur cet état de choses. Actuellement, la demande gastronomique devient de plus en plus importante en Pologne, et le secteur de la restauration se trouve en développement constant. Les Polonais mangent de plus en plus fréquemment en dehors de chez eux, ce qui a conduit à la création de nouveaux bars et restaurants. Ce sont les réseaux, qui proposent des services d'une qualité comparable et un menu commun, qui se développent le plus rapidement. L'amélioration de la situation matérielle de la société polonaise, où le taux de chômage est actuellement inférieur à celui de la France, favorise

l'enrichissement des offres du secteur de la restauration, mais en 2007 elle reste néanmoins largement inférieure à celle d'autres pays européens.

Toutefois, dans plusieurs pièces de théâtre polonaises, la nourriture apparaît, non seulement en tant qu'accessoire mais également en tant qu'indicateur. La cuisine ne semble pas, pour autant, jouer un rôle moteur de la pièce, elle ne représente pas un sujet traité ouvertement – sauf dans le cas de l'exemple que nous avons finalement choisi, qui cependant relève de l'exception. L'étude d'un large corpus nous a amené à constater que les pièces gastronomiques, au sens explicite, n'apparaissent pas dans le répertoire du théâtre contemporain polonais. Néanmoins, après consultation de plusieurs dizaines de critiques théâtrales, nous avons trouvé un texte et une mise en scène qui répondait au profil recherché. Selon ce profil, le texte devait être écrit pour le théâtre dans la première décennie du XXI^e siècle et devait donner une place prépondérante à la gastronomie.

C'était le cas de *Daily soup* d'Amanita Muskaria, le pseudonyme sous lequel écrivent deux sœurs Monika et Gabriela Muskała : l'une est actrice, l'autre traductrice de littérature germanophone. L'une habite en Pologne, l'autre en Autriche, à Salzbourg. Elles écrivent leurs pièces par mail et sur Skype. Non seulement cette technique d'écriture mais aussi le propos de *Daily soup* s'inscrivent pleinement dans la vague du renouveau théâtral survenu à partir de 1997 et qui a duré pendant une décennie entière. L'entrée du *Dictionnaire de théâtre polonais après 1997*⁵⁴⁰ (sous-titré : *Foie*) consacrée à Gabriela Muskała prouve, peut-être, le mieux le rôle participatif qu'a joué le duo de sœurs dans ces changements.

⁵⁴⁰ Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varsovie, 2010.

« *Les Mythologies* » (Roland Barthes) de la table polonaise

Certes, le motif principal de *Daily soup* est le fait de manger. La soupe quotidienne est, pour ainsi dire, le pain quotidien de la cuisine polonaise. Que mangent les héros de *Daily soup* ? *Rosół i kotlet*, c'est-à-dire du bouillon de poulet et un schnitzel – les totems, les indispensables mythiques de la gastronomie polonaise, les éléments incontournables du repas de dimanche et de noces, faisant partie d'une culture qui n'est pas un système immotivé de significations, mais qui se compose de signes exerçant sur nous leur violence sournoise – de ce-qui-va-de-soi. Telle est la violence du repas en famille et de ses éléments constitutifs.

À la tête de la famille, la mère : nourricière dominante ; à ses côtés – le père frustré et colérique. La préparation du déjeuner est pour la mère une occasion de manifester son dévouement pour la famille. C'est donc la cuisine féminine de pratique quotidienne, n'ayant ni prestige ni caractère festif, et dont la préparation n'est pas sophistiquée, qui est mise en scène. Cette cuisine familiale est censée être « le soutien de la vie familiale, de l'identité bourgeoise qui se forme au jour le jour, lors du repas familial dans la salle à manger privée. »⁵⁴¹ Or, une multitude de gestes superflus accompagne la mère servant la soupe à table. Prévaut la conformité avec le décorum, avec l'étiquette, la forme l'emporte sur le contenu quand le service devient plus important que la conversation lors du repas. Les repas rituels sont ici chargés de la fonction désagréable de noyer les problèmes et de récompenser l'incompréhension générale.

Yvonne, âgée d'une trentaine d'années manque d'appétit et pratique les jeûnes nettoyants, ce qui rend furieux ses parents surprotecteurs, n'acceptant pas la maturité de leur fille. En apparence, Yvonne est indépendante et peut,

⁵⁴¹ Karin Becker, « L'éloge ambivalent des cuisines régionales dans le roman français du XIX^e siècle », Françoise Hache-Bissette, Denis Saillard (sous la dir. de), *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Nouveau Monde, Paris, 2007, p. 91.

semblerait-il, décider librement de son régime alimentaire. Mais en réalité son appartement se trouve de l'autre côté de la rue et elle mange avec ses parents. Les déjeuners sont en général pris en Pologne entre 15 h et 17 h, donc après le retour du travail. Yvonne accompagne ses parents car, selon sa mère, il serait malvenu qu'elle mange séparément, alors qu'ils habitent si près. Son idée de devenir végétarienne est constamment critiquée par la mère, jugeant ce choix contraire au « bon sens naturel qu'il vaut mieux ne jamais interroger ».

Le foie – détruire les toxines du passé

Dans le spectacle d'Amanita Muskaria, la mémoire familiale se situe dans le système digestif et ronge les personnages de l'intérieur, telle une tumeur. Les problèmes surgissent au cours du repas, à la deuxième assiette de soupe. C'est à travers un monologue sur la cuisson du bouillon que l'action de la pièce évolue. La mère ne cesse de reprocher au père la disparition de sucreries qu'il grignote en cachette. Leurs seules conversations consistent en un échange portant sur l'alimentation, ou en des aveux impudiques sur l'indigestion. Cette famille, composée de trois générations, échappe au passé, s'abritant dans la banalité de la série *Amour, Gloire et Beauté* et des repas rituels. Dès que la communication s'aventure dans des thèmes plus complexes, ils montent le volume de la télé. Les choses ne sont pas dites d'une manière directe mais demeurent sous le couvert d'allusions et de propos sans importance. La grand-mère préfère même raconter des contes, des récits imaginaires, alors qu'elle est à l'origine de ce quelque chose qui cloche. L'immaturation des héros résulte d'impossibilité de régler leurs comptes avec le passé.

La famille polonaise en transformation dans le théâtre du réel

La table, les repas, la cuisine servent ici à déconstruire le mythe selon lequel la table, au moins momentanément, améliore la relation sociale, la table

étant le lieu symbolique de la stabilité. Le modèle de la famille polonaise représenté dans *Daily Soup* met en avant des liens familiaux forts, qui se transforment souvent en dépendance, ainsi que le rôle de la cuisine dans le cérémonial des repas pris en commun. Le *schnitzel* de porc et les séries télévisées sont consommés le dimanche, comme l'est eucharistie. Au sein de la famille, et notamment de la famille catholique, la nourriture est un des rares contextes dans lesquels apparaît l'aspect charnel de l'existence.

La mise en scène de la nourriture amène la mise en question du modèle traditionnel de la famille. Tout comme le théâtre et la gastronomie, la famille polonaise vit aussi une transformation. Le modèle de la famille polonaise d'aujourd'hui diffère, en effet, de celui d'il y a vingt ans. Le changement de régime politique et l'économie de marché ont considérablement influencé la manière de penser le rôle de la famille dans la société. Son caractère a changé, de même que les attentes à l'égard de chacun de ses membres. Le modèle de la famille polonaise est désormais semblable à celui des pays d'Europe de l'Ouest. Les maisons habitées par plusieurs générations ont pratiquement disparu.

En revanche, le modèle de la famille représenté par Amanita Muskaria pourrait être qualifié d'autocratique en raison de l'existence de normes inflexibles du comportement imposées par le couple de parents. Dans *Daily soup* on ne tolère pas de dérogation à ces règles ; on exécute la conformité et la soumission et on y contrôle absolument tout, à l'aide d'un dispositif scénique, c'est-à-dire à l'aide de la configuration de l'appartement où la cuisine est liée au séjour et à la salle à manger. Or, d'autres modèles de familles, plus démocratiques ou même libérales (pour utiliser ces termes à connotation politique), fonctionnent actuellement en Pologne. Dans une société en pleine mutation cette représentation démystificatrice de la table véhiculerait-elle une nostalgie conservatrice ? Ou, au contraire, aurait-elle pour objectif de mettre fin une fois pour toutes à ce modèle de famille que les auteures jugeraient dépassé ?

En effet, la chute du communisme a transformé non seulement le secteur de la restauration, le modèle de la famille mais également la vie théâtrale en Pologne. Toutes ces transformations trouvent un reflet dans la pièce, car Amanita Muskaria puisent dans la réalité qui les entoure. « Les querelles concernant la forme que le nouveau théâtre devrait adopter ont été durant cette dernière décennie très nombreuses et dépassaient souvent le cadre théâtral. Les querelles les plus importantes concernaient les *brutalistes*, *młodzi zdolniejsi* (les « plus jeunes, plus talentueux »), et *nowi niezadowoleni* (« les nouveaux mécontents »). Il ne s'agissait pas seulement d'une polémique sur les moyens d'expression artistiques, mais avant tout sur l'attitude à l'égard des changements de comportements moraux, des nouveaux modèles de vie, sur l'attitude face à l'économie globale, au turbo-capitalisme et à la réévaluation des traditions. »⁵⁴²

Les représentations théâtrales de l'alimentation révélatrices de la construction d'imaginaires collectifs : les gastronomies comme une des formes prises par la décomposition des anciens modes de coexistence dans les sociétés en cours de mutation

Arab-Israeli Cookbook, *Le Brognet* et *Daily Soup* s'inscrivent dans un corpus plus large des formes théâtrales concernant les représentations de l'alimentation qui sont révélatrices de la construction d'imaginaires collectifs. En effet, « l'imaginaire social, définissable comme le lien unissant entre elles un certain nombre de représentations pour leur donner sens (...) [demeure] l'objet ultime de l'enquête culturelle ».⁵⁴³

La tentative d'analyser la gastronomie est moins l'histoire d'un des cinq sens (celui de goût) que d'une sensibilité. Nous l'avons vu notamment à travers l'exemple de la cuisine ashkénaze qui, il y a encore une trentaine d'années semblait délicieuse aux grand parents de la génération actuelle et qui à présent

⁵⁴² Roman Pawłowski, « Teatr, dramat », Piotr Marecki (sous la dir. de), *Tekstylija bis. Słownik młodej polskiej kultury*, Korporacja ha!art, Cracovie, 2007, p. 690.

⁵⁴³ Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, p. 96.

provoque un rejet de la part de ceux qui considèrent l'odeur du chou comme une odeur plutôt désagréable voire insupportable. Chaque époque a en matière de goût alimentaire ses valeurs, implicites ou explicites et les représentations évolutives des goûts sont suivies des modifications culinaires.

Le théâtre du réel favorise la représentation des visions spécifiques à chaque pays de traditions gastronomiques qui se perpétuent mais évoluent également, de la sociabilité liée aux habitudes alimentaires et de l'« universalisation du goût ». Pour un historien, ce théâtre s'avère donc une source pour comprendre les grands phénomènes sociaux. Le théâtre est utilisé ici en tant que nouvelle manière de voir le monde et de révéler l'imaginaire collectif de la perception de l'évolution qu'une communauté se donne de sa cuisine, et donc celle qu'elle se donne de sa culture. Cela nous a amené à voir que les liens entre le théâtre contemporain et les gastronomies ne peuvent être compris que comme l'une des formes prises par la décomposition des anciens modes de coexistence dans les sociétés en cours de mutation : qu'elles soient arabe, israélienne, française ou polonaise.

Un des intérêts de l'analyse de la représentation de la gastronomie au théâtre vient encore des dispositifs scéniques (nous sommes déjà arrivé à cette même conclusion lors de l'analyse de ruptures politiques représentées sur scène). Dans *Arab-Israeli Cookbook*, le dispositif scénique permet de réunir en un même espace des réalités territoriales éclatées et aux échelles discordantes dans le monde réel. Dans *Le brognet* et *Daily Soup* un espace unique permet de remettre en cause les systèmes binaires, de volonté quasi-totalitaire, mobilisant l'opposition « dedans / dehors » sans alternative possible. Ainsi la simple proximité des dispositifs utilisés dans les trois pièces étudiées montre combien est partagé le sentiment de collision entre des éléments qui, en apparence, semblent très différents entre la France, la Pologne et le Proche-Orient (qui ont été ici, en ce qui concerne *Arab-Israeli Cookbook* médiatisés par l'intermédiaire d'une pièce britannique).

Chapitre 5

Du folklore particulariste au folklore universel. Les processus de folklorisation de la création du théâtre de Gardzienice

Le théâtre de Gardzienice fut créé à la fin des années 1970 par Włodzimierz Staniewski⁵⁴⁴ dans une région rurale frontalière du sud-est, à proximité de Lublin, comme un théâtre expérimental, refusant les circuits officiels. Il a changé sa personnalité juridique en 1990, abandonnant son statut d'association pour devenir une institution culturelle rattachée à la voïvodie de Lublin et au Ministère de la Culture et du Patrimoine National de la République de Pologne. Depuis sa fondation jusqu'à aujourd'hui, considéré comme un des phénomènes théâtraux les plus intéressants de Pologne, il construit ses spectacles par une étude minutieuse de différents cercles culturels, à partir d'une documentation appréhendée comme source d'inspiration pour sa création. Les matériaux issus du folklore sont des éléments opératoires dans les spectacles de W. Staniewski. Ils sont suffisamment distincts et fréquents pour pouvoir constituer un point de repère dans l'analyse de processus de folklorisation qui est en marche dans les créations de ce théâtre d'auteur.

Les réflexions sur les références folkloriques – apparues à un moment crucial de la (re)fondation de l'identité nationale polonaise et de sa culture politique – et sur la façon dont ces références sont mises en scène dans le théâtre polonais à des périodes charnières du XX^e siècle, s'appuient sur plusieurs types de matériaux. Le corpus des sources croise des données issues de la visite du Centre de Pratiques Théâtrales « Gardzienice », le visionnement d'*Iphigénie*

⁵⁴⁴ Le travail collectif de « Gardzienice » est dirigé par W. Staniewski qui apparaît sur la plupart des affiches en tant que metteur en scène, chargé de la dramaturgie musicale et de l'adaptation du texte.

en *Tauride* selon Euripide à l'Institut Théâtral de Varsovie⁵⁴⁵, les textes reconstituant et documentant les spectacles de « Gardzienice » écrits par Leszek Kolankiewicz, les interviews du directeur du théâtre de Gardzienice par Alison Hodge et la publication de Tadeusz Kornaś⁵⁴⁶. De nombreuses lectures⁵⁴⁷ se sont ajoutées au corpus des œuvres, et c'est notamment dans les perspectives ouvertes dans la conclusion de *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et vision de l'histoire*⁵⁴⁸ que cherche à s'inscrire le présent chapitre.

Cette section débute par une contextualisation permettant de mieux situer les activités de W. Staniewski dans le mouvement de folklorisation qui marque la culture polonaise depuis, au moins, le romantisme. À la création du théâtre de Gardzienice ce mouvement de folklorisation a déjà ses traditions, son histoire, ses institutions. Ce cadrage nous permettra d'observer les changements de fonction sociale et politique du folklore dans une plus longue durée.

Parmi les projets réalisés par W. Staniewski, nous nous attarderons sur les « expéditions »⁵⁴⁹, c'est-à-dire les voyages à pied à la recherche d'un « nouvel environnement de théâtre ». Elles sont ponctuées par des rencontres avec les habitants de terroirs ruraux perçus par le directeur de la troupe comme un public non concerné par une réception de l'art conventionnel. Si ce genre

⁵⁴⁵ Institut théâtral de Varsovie, Cote : IT/1989/DVD/AB, enregistrement du spectacle *Iphigénie en Tauride* selon Euripide, mise en scène : W. Staniewski, Centre de Pratiques Théâtrales, Gardzienice, le 4 octobre 2007.

⁵⁴⁶ Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek praktyk teatralnych Gardzienice*, Wydawnictwo Homini, Cracovie, 2004.

⁵⁴⁷ N.B. la définition de la « tradition » par Didier Francfort dans : Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli (sous la dir. de), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Presses universitaires de France, Paris, 2010, pp. 801-805.

⁵⁴⁸ Michel Masłowski, Didier Francfort, Paul Gradwohl (sous dir. de), *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et vision de l'histoire*, Institut d'études slaves-Masarykova Univerzita, Paris-Brno, 2011.

⁵⁴⁹ Les archives audio-visuelles de premières expéditions du Théâtre de Gardzienice à la fin des années 1970 peuvent être visionnées grâce au CD-ROM réalisé par Peter Hulton accompagnant la publication d'Alison Hodge citée ci-dessous : Włodzimierz Staniewski, Alison Hodge, *Hidden Territories : The Theatre of Gardzienice*, Routledge, Londres, 2004.

d' « expéditions » peut sembler, à première vue, relativement conventionnel dans un contexte socialiste, nous expliquerons en quoi elles se différenciaient des pratiques des institutions officielles.

Hidden Territories : The Theatre of Gardzienice
Archival Material selected from
The Centre for Theatre Practices
Gardzienice, Poland



Une des premières « expéditions » du Théâtre de Gardzienice à la fin des années 1970.

Les « expéditions » de « Gardzienice » : rencontre avec le peuple - ou la rupture avec l'instrumentalisation communiste.

Source : CD-ROM réalisé par Peter Hulton, *Hidden Territories : The Theatre of Gardzienice*, Routledge, Londres, 2003.

Dans les spectacles tirés de ses « expéditions », Leszek Kolankiewicz voit un nouveau genre d'art théâtral, qu'il appelle l'ethno-oratorio. Fondés sur les chants folkloriques traditionnels et des rituels religieux, sur une « ethnographie vivante », ces ethno-oratorios revêtent une forme théâtrale d'avant-garde. Il sera alors intéressant de se demander si le théâtre expérimental de Gardzienice vient ou non s'inscrire dans la ligne de la politique culturelle d'un régime de type soviétique.



Jan Tabaka dans *Le Spectacle du Soir*, 1980.

Source: Archives de Gardzienice, Włodzimierz Staniewski, Alison Hodge, *The Theatre of Gardzienice : Hidden Territories*, Routledge, Londres, 2004, p. 51.

Ensuite nous analyserons le rôle de la fusion des mythes dans le spectacle musical, en prenant comme exemples *Les Carmina Burana* (1990), fondé sur la légende aux origines celtes (*Tristan et Isolde*) et sur les *Métamorphoses - Musique de la Grèce antique*⁵⁵⁰, un enregistrement qui résulte de recherches de « Gardzienice » sur la musique grecque antique, confrontée aux chants des cultures vivantes actuelles.

La définition des cadres de la réflexion sur les processus en marche dans les spectacles de « Gardzienice »

La folklorisation sera ici comprise comme un processus de reconstruction, de stylisation, de transformation, d'éléments ayant trait au folklore. Elle consiste en une utilisation de certains éléments, eux-mêmes définis comme relevant de la

⁵⁵⁰ Il s'agit du travail dirigé par Maciej Rychły sur la musique de scène pour le spectacle *Métamorphoses* selon Apulée dont le résultat a été enregistré sous le nom de *Metamorfozy – Music of Ancient Greece* [*Métamorphoses – Musique de la Grèce antique*] dans le studio de Hard-Record à Varsovie. Le CD a accompagné la publication polonaise du livre de John G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu* [*La Musique de la Grèce et de la Rome antique*], Homini Wydawnictwo, Cracovie, 2002.

culture populaire et ethnique, dans l'objectif de satisfaire des besoins que nous identifierons dans la suite de cette réflexion. Ainsi, ce travail ne prend en considération qu'un des aspects (l'aspect conservateur) de ce qui a été défini par les folkloristes, et (après 1945) par les ethnographes et les sociologues, comme folklore. Définition sur laquelle pèsent les héritages de l'instrumentalisation des folklores de la Deuxième République de Pologne.

Un folklore particulariste à la recherche du national par les arts

Le mouvement des « éveils nationaux », en Europe et en Pologne dès le XIX^e siècle, a été accompagné par un « intérêt des élites savantes pour les pratiques populaires »⁵⁵¹ et du développement d'une esthétique valorisant les éléments des traditions populaires et ethniques. Le folklorisme – compris ici comme un phénomène social et culturel de folklorisation – a compté de nombreux créateurs venant des sciences sociales, de mouvements artistiques et parfois de contestataires et s'inscrivant dans le champ du politique et de l'économie.

Parmi les manifestations attribuées au folklorisme, nous pouvons ainsi compter certaines œuvres musicales (par exemple les mazurkas de F. Chopin) ou littéraires comme la partie II des *Aïeux*⁵⁵² (1823), reprenant pour base le rite « populaire » des *dziady*.

⁵⁵¹ Édouard Lynch, « Folklore », *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Presses universitaires de France, 2010, p. 336.

⁵⁵² Appelés par les conjurations du sorcier qui préside la cérémonie dans la petite chapelle du cimetière, les esprits viennent à tour de rôle déclarer leurs fautes et la pénitence qu'ils accomplissent à cause d'elles. Le rite païen quelque peu christianisé, la fête des morts est chez Adam Mickiewicz l'évocation des forces – morales et spirituelles – que le peuple continue de garder en son sein, assurant une communication vivante avec la nature et le passé. Ce n'est pas sans raison si dans la *Préface* à la traduction du chef-d'œuvre du barde polonais Michel Masłowski affirme que « s'il y a une œuvre qui représente à elle seule la culture polonaise – comme le *Faust* pour les Allemands ou la *Divine Comédie* pour les Italiens – c'est bien les *Aïeux* d'Adam Mickiewicz ». Ils furent la cible du pouvoir dès leur publication en 1832 à Paris : celui qui en possédait un exemplaire risquait dans la Pologne partagée, la déportation en Sibérie ou la mort. Cette œuvre est rapidement considérée comme la synthèse de la tradition culturelle du peuple. Elle a gardé ce symbole politique au cours du XX^e siècle,



Le rite de *dziady*. Les Aïeux d'Adam Mickiewicz – La présence de la mémoire littéraire dans la mémoire nationale. L'espace culturel se construisant dans un premier temps hors du contrôle de l'État.

Source: <http://gifakt.ru/archives/index/dzyady-dedy-po-russki-belorusskij-gosudarstvennyj-prazdnik-pamyati-predkov/> (dernière consultation : 24.11.2013)

Le modernisme polonais regorge également d'éléments empruntés aux traditions populaires. Stanisław Wyspiański se sert par exemple du cadre de *La Noce*⁵⁵³ (1901) traditionnelle pour démystifier le monde paysan. Les arguments de l'auteur lui servant à condamner l'idolâtrie des paysans (*chłopomania*)⁵⁵⁴ peuvent sembler réactionnaires. Pour mettre en garde les intellectuels qui rêvent de fraternité nationale, il choisit de représenter des paysans potentiellement dangereux, frivoles et vaniteux et adopte le discours selon lequel il vaut mieux s'en méfier que de compter sur eux.

En concevant les meubles de la salle de Boleslav le Téméraire du Palais des Beaux-Arts de Cracovie⁵⁵⁵ ce véritable polymathe invente un style proto-slave.

notamment en mars 1968, et renaît au XXI^e siècle (après la fin proclamée du paradigme romantique) comme nous allons le voir.

⁵⁵³ Voir: Les cadres du film d'Andrzej Wajda (1972) dans les archives de la Photothèque Nationale Polonaise, <http://fototeka.fn.org.pl/strona/info/33634.html> (dernière consultation: 11.08.2014).

⁵⁵⁴ *Chłopomanie* – phénomène artistique qui a émergé parmi les intellectuels de la Jeune Pologne dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il s'agit d'une fascination pour le folklore et la vie quotidienne des paysans. Les artistes postulent le retour à la nature comme source de renouvellement et de vitalité artistique, affaiblie par l'adaptation aux modes de vie modernes.

⁵⁵⁵ Cf. « "Świetlica bolesławowska", sala Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka" w Pałacu TPSP według projektu Stanisława Wyspiańskiego, 1904 » [Les meubles conçus par S. Wyspiański pour la salle de Boleslav le Téméraire pour le Palais des Beaux-Arts de Cracovie, 1904], http://www.wyspianski.mnw.art.pl/di_43348.html (dernière consultation : 06.02.2014).

Affirmation de légitimité par l'ancienneté, les meubles stylisés au primitivisme de l'époque de la dynastie de Piast sont encore une forme de folklorisation particulariste, tout comme l'est, dans l'architecture, l'exemple de la Chapelle du Sacré-Cœur de Jaszczurówka (1904). Pour cette chapelle Stanisław Witkiewicz s'est inspiré des constructions traditionnelles de Podhale⁵⁵⁶ et les a enrichies d'éléments Art Nouveau. Il participa ainsi à la création d'un style national⁵⁵⁷ pour l'architecture moderne.



Les meubles conçus par S. Wyspiański pour la salle de Boleslav le Téméraire pour le Palais des Beaux-Arts de Cracovie, 1904.

Un folklore particulariste. La volonté d'affirmer la légitimité par l'ancienneté.

Source: <http://www.etnodizajn.pl/teoria/troche-historii> (dernière consultation : 22.11.2013)

Les meubles ont été initialement conçus comme scénographie du spectacle *Boleslav le Brave* (1903) et ont été exposés entre le 8 octobre 1904 et le 5 janvier 1905 au Palais des Arts, à la place Szczepański 3 de Cracovie.

⁵⁵⁶ Podhale est une région localisée au pied des Tatras.

⁵⁵⁷ Appelé aussi dans l'architecture le style de Zakopane ou style witkiewiczien.



Chapelle du Sacré-Cœur de Jaszczurówka, S. Witkiewicz, 1904. Le style de Zakopane (style witkiewiczien) dans l'architecture.

À la recherche du style national.

Source : http://www.wiadomosci24.pl/artykul/szlakiem_zakopianskiej_architektury_166799.html (dernière consultation : 22.11.2013)



Zofia Stryjeńska, *La nuit de Kupala*, L'exposition de Paris, 1925.

La recherche du national par les arts. L'expression du caractère autochtone.

Source : <http://www.artinfo.pl/?lng=5&lngcode=pl&pid=catalogs&sp=auctions&page=3&sobj=1&sl=25&sdisp=1&sartist=STRYJE%D1SKA%20Zofia> (dernière consultation : 22.11.2013)



Harnasie, ballet de Karol Szymanowski (1931), Théâtre national de l'Opéra de Paris, 1936.

La recherche du national par les arts.

Source : <http://www.karolszymanowski.pl/filmy-i-muzyka/utwory-sceniczne/harnasie-balet-pantomima-w-3-obrazach-na-tenor-solo-chor-mieszany-i-orkiestre-op-55-1926-1931> (dernière consultation : 22.11.2013)

L'institutionnalisation du folklore

La présence du folklore dans la culture polonaise a joué dans un premier temps le rôle de facteur d'intégration avec l'intention de créer un folklore proprement national. Ces objectifs, jusqu'en 1918, ont été portés par une nation sans État et donc sans institutions auxquelles aurait pu échoir le monopole d'une telle mission. Alors qu'au côté des objets décoratifs et des réalisations architecturales, les œuvres plastiques comme les toiles de Zofia Stryjeńska (par exemple *Sobórki*, *Święto Kupaly* [La nuit de Kupala], exposition de Paris, 1925) ou musicales, telles que le ballet *Harnasie* (1931) de Karol Szymanowski, restent encore inscrites dans le mouvement de valorisation du caractère autochtone dans l'art national, dès 1923, à l'occasion de l'exposition de Monza, Janina Oryńczyna fait remarquer :

« Aujourd'hui, [...] au moment où sont déjà établies les frontières de la République, il est temps de tracer dans cette confusion des arts décoratifs des limites entre l'art et l'ethnographie. Si nos pauvres tapis à carreaux de Vilnius ou les broderies du Cercle des Polonaises devaient représenter l'industrie artistique polonaise, notre propagande aurait bâti

dans le monde civilisé une opinion selon laquelle la culture polonaise n'aurait pas évolué depuis l'époque où les anges avaient bu du miel chez Piast le Charron. »⁵⁵⁸

Quand la Pologne est devenue indépendante, les objectifs et moyens d'une présence du folklore dans la culture et la vie sociale ont inévitablement changé. Le folklore est désormais porté par différentes institutions. Parmi elles se retrouvent la Société du Soutien à l'Industrie Populaire (*Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego*), les Ateliers de Cracovie (*Warsztaty Krakowskie*), la Coopérative des Artistes ŁAD (*Spółdzielnia Artystów ŁAD*) ou encore, après la Seconde Guerre mondiale, la Cepelia (La Centrale de l'Industrie Populaire et Artistique / CPLiA - *Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego*). Les efforts déployés pour bâtir des structures financières et organisationnelles destinées à la valorisation du folklore culminent en 1937. À ce moment-là, est créée une Commission interministérielle ayant pour rôle de promouvoir conjointement l'industrie du folklore et l'industrie nationale. Le soutien que le gouvernement a apporté à l'art populaire et à l'artisanat traditionnel dans la période de l'entre-deux-guerres, et partiellement encore après le deuxième conflit mondial était conçu comme un moyen d'aider économiquement les campagnes. Il devait également participer à l'intégration des minorités, ou bien marquer leur particularité, selon les cas.⁵⁵⁹

Le rôle de la culture populaire dans la fondation du nouvel État communiste. L'art populaire comme trésor du peuple

La popularité du folklore, de l'art populaire, après la Seconde Guerre mondiale ne découle pas de la seule évidence qu'il ne pouvait en être autrement dans une république populaire. L'argument économique d'un soutien apporté aux

⁵⁵⁸ Cité d'après Mirosława Drozd-Piasecka, « Społeczne funkcje sztuki ludowej. Sztuka ludowa w polityce kulturalnej, myśli społecznej oraz praktyce działania w okresie Polski Ludowej », *Etnografia Polska*, n° 2, vol. 27, 1983, p. 80 [traduction: AS].

⁵⁵⁹ Après la Seconde Guerre mondiale, il s'agissait aussi de marquer la possession polonaise ancestrale des terres « récupérées » en Silésie et de redéfinir la culture polonaise en effaçant les éléments des terres « perdues ».

campagnes a été largement utilisé dans la promotion de l'art populaire. Le fait d'acheter les produits de la Cepelia, identifiés comme traditionnels et relevant de la culture polonaise, était perçu comme l'accomplissement d'un devoir patriotique.⁵⁶⁰ La République populaire voulant être moderne, ne désirait cependant pas couper les liens avec la tradition et le passé, ces liens étant considérés comme son fondement. À ce modèle étatique s'ajoutait le besoin de réaffirmer la valeur d'une culture nationale, suite aux expériences traumatisantes de l'expérience nazie et aux tentatives d'instaurer l'idée d'une solidarité slave avec l'URSS.

Le prestige et le caractère pratiquement monopolistique de la Cepelia se traduit par le concept officiel du folklore.⁵⁶¹ Dès les premiers jours de son existence la Centrale affirmait que le folklore devait être compris « comme un fondement large, idéologique et socialement organisé de notre art – qui devrait tirer ses matériaux, ses images et ses formes à partir de survivances de l'art populaire »⁵⁶². Cette définition était conforme à l'idéologie de l'époque du réalisme socialiste⁵⁶³, selon laquelle c'est la culture populaire qui devrait devenir la pierre angulaire de la culture nationale. La Cepelia a été un produit symptomatique de son temps et d'une situation dans laquelle l'État guide une politique économique interventionniste.

⁵⁶⁰ Voir : les archives en ligne de la Cepelia, <http://cepelia.pl/baza-wiedzy/> (dernière consultation : 06.02.2014).

⁵⁶¹ L'histoire de Cepelia a été brillamment décrite par Piotr Korduba dans *Ludowość na sprzedaż*, Narodowe Centrum Kultury, Varsovie, 2013.

⁵⁶² Cité d'après : Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Narodowe Centrum Kultury, Varsovie, 2013, p. 330.

⁵⁶³ Dans la Pologne populaire, l'esthétique officielle imposée par le régime stalinien dans les années 1949-1956.



Varsovie, 1969, une cliente regarde les produits de Cepelia.

Le rôle de la culture populaire dans la fondation du nouvel État communiste.

Source :

©Andrzej Wiernicki, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/51,96856,11033648.html?i=3>
(dernière consultation : 24.11.2013).

Pendant au moins trois décennies, jusqu'aux années 1970, l'adaptation de l'art populaire aux projets de la Cepelia s'est considérablement transformée. Malgré les canevas s'alignant jusqu'aux années 1950 sur le réalisme socialiste, les produits de la Cepelia ont gagné la reconnaissance sociale. Avec l'assouplissement de la doctrine et un éloignement progressif des exigences du style du réalisme socialiste, la place des objets « folkloriques » a commencé à évoluer dans la vie quotidienne des Polonais. Le changement dans le discours officiel, qui auparavant utilisait le folklore comme élément inaliénable de la culture, a poussé la Cepelia à se tourner rapidement vers la modernité. Cette transformation donna lieu à un style décoratif national nouveau qui se caractérisait par une stylisation folklorisante de produits à caractère moderne. C'est la Cepelia qui imposa les méthodes de soutien apporté à l'art populaire et à l'artisanat traditionnel. C'est elle qui traça les lignes esthétiques et les attentes

liées au caractère des œuvres matérielles populaires, qui prit en charge la promotion du folklore matériel, sa vente et tout ce qui était relatif à la présence du folklore dans l'iconosphère. Elle ne se coupa néanmoins pas de la tradition de la Coopérative des Artistes ŁAD, ni des expériences des Ateliers de Cracovie et de membres de la Société du Soutien à l'Industrie Populaire, institutions de la Deuxième République de Pologne, mais elle tenta de mieux se « conformer » à l'actualité. Et même si elle s'est servie de novlangue, pointant la place et les tâches de l'art populaire dans le réalisme socialiste, l'activité de la Cepelia s'est tenue éloignée des concepts de l'entre-deux-guerres seulement en apparence. En effet, les discours de l'entre-deux-guerres évoquaient déjà les stratégies qui permettraient à l'art populaire d'atteindre des destinataires urbains. Les objectifs de la vente en masse ont conduit la Cepelia à modifier les processus de fabrication et à galvaniser les formes d'art populaire qui ne s'adressaient plus alors à son destinataire traditionnel rural, mais aux habitants de la ville.



Les robes en lin avec les broderies silésiennes, Cepelia, années 1970.

Source : Fondation Cepelia, <http://www.funbec.eu/teksty.php?id=278> (dernière consultation : 24.11.2013).

En plus des objectifs économiques, la Cepelia a aussi joué un rôle culturel, façonnant les goûts des Polonais. En proposant des produits artisanaux, la Cepelia devait aussi participer au nivellement et permettre la disparition des maisons de l'ameublement et de la décoration « petit-bourgeois ». Son impact dépassait la seule sphère de l'habitat privé. Elle organisait régulièrement des événements culturels et ses produits équipaient de nombreux hôtels, restaurants, paquebots et aéroports. Le style de Cepelia était devenu omniprésent dans les espaces publics. Il se retrouvait dans des expositions polonaises à l'étranger et influençait ainsi les représentations de la Pologne à l'extérieur du pays.⁵⁶⁴



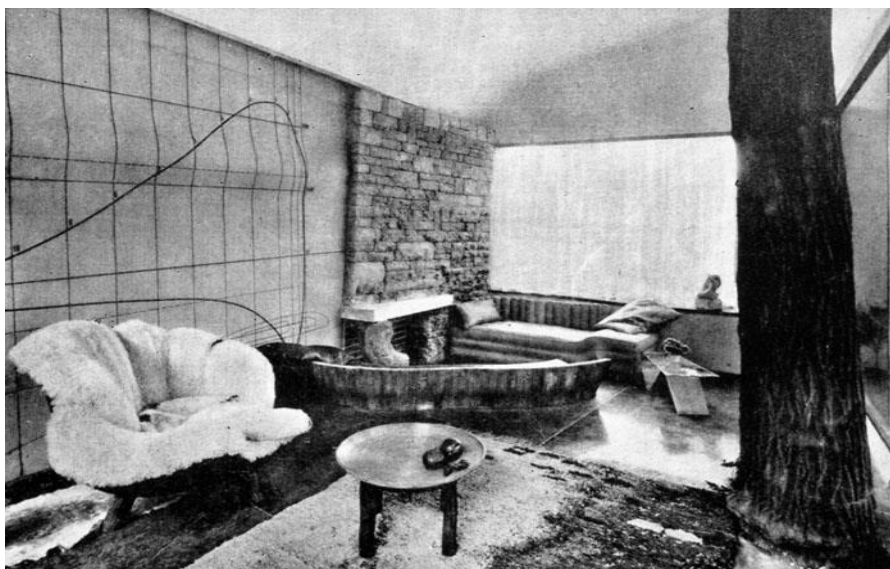
Le magasin de la Cepelia (Centrale de l'Industrie Populaire et Artistique) à Bruxelles, fin des années 1950.

Sources : Archives de la Cepelia, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/51,96856,11033648.html?i=6> (dernière consultation : 24.11.2013).

Jusqu'à présent nous avons surtout analysé les processus de folklorisation dans la culture polonaise à travers leur potentiel d'instrumentalisation et à travers le rôle de fétichisation (la *chłopomania*) qu'ils ont pu jouer sur une longue période, en veillant néanmoins à faire remarquer certains moments de régression (dans les premières décennies après la Seconde Guerre mondiale avec le retour à l'esthétique des années 1920, alors qu'un progrès esthétique visible a eu lieu dès

⁵⁶⁴ Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Narodowe Centrum Kultury, Varsovie, 2013.

les années 1930 – cf. le discours de Janina Oryńczyna évoqué ci-dessus et les intérieurs conçus par Barbara Brukalska).



Barbara Brukalska, « Intérieur », 1937.

Chez B. Brukalska la modernité côtoie les matériaux traditionnels et les objets de l'artisanat populaire.

Source : <http://artmuseum.pl/pl/cykle/konfrontacje-wyklady-z-historii-dizajnu-muzeum-otwarte-2013> (dernière consultation : 24.11.2013).

Les processus de folklorisation ont cependant réussi à produire les résultats dont les effets se font sentir encore aujourd'hui et qui seraient difficiles à appréhender sous l'angle réducteur de l'instrumentalisation politique. Tel est, par exemple, le cas de la partie II des *Aïeux* d'A. Mickiewicz, des mazurkas de F. Chopin, des intérieurs de Barbara Brukalska, de certains produits conçus sur la commande de la Cepelia (cf. les robes en lin avec les broderies silésiennes des années 1970) ou des spectacles de Włodzimierz Staniewski des années 1977-1997, dont il sera à présent question.

Les expéditions de « Gardzienice » : rencontre avec le peuple – rompre avec l'instrumentalisation communiste

Tous les processus de folklorisation que nous avons évoqués dans la première partie de cette étude et par lesquels est passé l'art populaire en Pologne au XX^e siècle, ont eu en commun d'être isolés de leur destinataire rural, quand

bien même le folklore avait été défini *a priori* comme une pratique traditionnelle par le peuple et pour le peuple. L'instrumentalisation du folklore par les institutions d'État et les institutions académiques est soulignée dans les années 1970 par le jeune metteur en scène, l'ancien ami et disciple de Jerzy Grotowski, W. Staniewski. Pour lui, les ethnographes, les historiens de l'art et les fonctionnaires de la culture officielle, sont en train de faire avec ce qu'ils appellent le folklore, une construction esthétique et idéologique (de mise en valeur du peuple au sens de « classe ») à laquelle on assigne un rôle économique (par une volonté déclarée de soutien économique à la campagne).

Les animateurs du folklore se donnent alors pour tâche d'expliquer aux habitants des campagnes ce qu'est leur folklore (nous sommes au cœur du socialisme ; les intellectuels expliquent au peuple comment être le peuple), ils sélectionnent des pratiques à soigner, à reproduire, à garder et décident de la façon dont ces processus devraient se maintenir. Cette professionnalisation des animateurs du folklore, s'accompagne de l'installation du chef de la troupe dans le village de Gardzienice, dans le but selon lui de ne pas se couper de ce qu'il appelle « l'environnement naturel » de son théâtre. En effet, si par exemple les objets produits sur la commande de la Cepelia sont élaborés par « le peuple », c'est-à-dire les artisans ruraux, pour les citadins, la troupe de W. Staniewski (les artistes avant-gardistes, alternatifs – ne faisant donc pas partie de la classe du peuple, du « lud »⁵⁶⁵) s'adressent dans la première phase de son travail aux habitants des campagnes. La troupe de Gardzienice inverse donc en quelque sorte le modèle proposé par les institutions officielles.

⁵⁶⁵ « Ludowy » – 1. adjectif relatif aux habitants de zones rurales, aux agriculteurs, et en particulier à leur culture traditionnelle ; 2. adjectif relatif au groupe social composé d'ouvriers et de paysans.

« Narodowy » – national ; adjectif relatif aux habitants d'un territoire parlant la même langue, liés par un passé et une culture, des intérêts politiques et économiques communs.



Gardzienice – jeux avec le public populaire.

Source : CD-ROM réalisé par Peter Hulton, *Hidden Territories : The Theatre of Gardzienice*, Routledge, Londres, 2003.

Les spectacles de « Gardzienice » de 1977 à 1984 débutent avec les « expéditions »⁵⁶⁶ et ne sont présentés qu'au public rural pendant ces « expéditions ». La folklorisation qui y est mise en œuvre ressemble à celle de Barbara Brukalska dans le design. Le théâtre expérimental y côtoie les traditions populaires comme la modernité côtoyait les matériaux traditionnels et les objets de l'artisanat populaire chez B. Brukalska. W. Staniewski parle de « *naturalizowanie* » (de la « naturalisation ») de ses spectacles par leur confrontation au public rural, à la religion et au paysage qui avec les granges et les maisons de campagne constituaient les décors de son théâtre⁵⁶⁷.

Les spectacles ne sont qu'une des formes théâtrales pratiquées à cette époque par « Gardzienice ». Les « *zgromadzenia* » en représentent une autre forme. Il

⁵⁶⁶ La troupe se déplace à pied en traînant un chariot avec le matériel. Les expéditions (ce terme a une connotation de « découverte du nouveau monde ») se déroulent une fois par mois.

⁵⁶⁷ Włodzimierz Staniewski, Alison Hodge, *Loc. cit.*, p. 55.

s'agit de rencontres pendant lesquelles la troupe chante⁵⁶⁸ les chants de la région dans laquelle elle se rend et invite le public à y participer. Ces rencontres ont été à la fois structurées et ouvertes. Considérées comme des compositions théâtrales, elles se transformaient parfois en des vrais échanges de savoir-faire, en une présentation alternée par le public de chants et de danses.

Hidden Territories : The Theatre of Gardzienice
Archival Material selected from
The Centre for Theatre Practices
Gardzienice, Poland



Gathering during an expedition to Baranica,
South East Poland, 1979

Source : CD-ROM réalisé par Peter Hulton, *Hidden Territories : The Theatre of Gardzienice*, Routledge, Londres, 2003.

Mais si dès 1977 la troupe de W. Staniewski s'ouvre aux inspirations folkloriques de « *pogranicze* » (de *borderland*, de la région limitrophe) ce n'est pas seulement parce que dans les années 1970 les possibilités de puiser dans la culture traditionnelle et populaire sont encore importantes, comme nous allons le voir.

⁵⁶⁸ Nous nous reporterons au travail sur la musique de scène *La musique fascinée par la variation. La musique au théâtre polonais à la fin du XXe siècle. Une étude de cas : Jacek Ostaszewski, Paweł Mykietyń, le Centre de Recherches Théâtrales Gardzienice* à la fin de ce volume (cf. annexe).

La troupe réside dans un village de l'aire géographique où les populations ukrainiennes et biélorusses sont des voisins proches. Historiquement, la région de Lublin a été habitée par les nombreuses minorités ethniques et religieuses. La mosaïque de populations d'origines, de confessions, de styles de vie différents s'agrandissait au fil du temps. Cette diversité a été mise à mal et partiellement oubliée suite aux politiques de destruction de la Seconde Guerre mondiale et à celles d'homogénéisation⁵⁶⁹ qui ont suivi. C'est aussi une région qui s'est transformée en frontalière orientale après la Seconde Guerre mondiale, avec la perte des territoires rattachés à l'Ukraine, devenus difficilement accessibles aux Polonais en ces temps socialistes.

W. Staniewski prend racine dans cette réalité historique, géographique et culturelle. Sa recherche d'une identité complexe s'oppose, certes, au consensus d'une société homogène de l'époque communiste ; mais si W. Staniewski est capable en 1977 de percevoir cette diversité c'est, parce que la Russie soviétique n'a pas réussi à imposer son modèle culturel dans les pays membres du bloc. Telle est aussi l'hypothèse que Didier Francfort propose dans la conclusion à la *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et vision de l'histoire* :

« Dans ce contexte, moins borné par les frontières culturelles nationales qu'on l'aurait cru, les transferts ne peuvent se concevoir sous la forme de simples phénomènes d'hégémonie. Une des raisons majeures à ce constat est l'incroyable échec de l'hégémonie culturelle russe sous le communisme. Possédant la bombe H, l'URSS n'a imposé ni sa langue ni sa culture en Europe centrale. Ce sont surtout les classiques russes qui se sont achetés, voire simplement diffusés. Et déjà l'*imperium* économique puis politico-militaire allemand n'avait pas eu pour résultat une hégémonie culturelle globale, alors que dans le monde de la technique, de l'industrie, la domination germanique était plus manifeste. Dans ces conditions si particulières, à la fois de proximité politique (forcée), et de faiblesse de la transmission des modèles culturels correspondant aux puissances dominantes – (...) on doit se demander si

⁵⁶⁹ Par l'homogénéisation nous comprenons ce qui a été défini par les auteurs de *La politique culturelle en Pologne* (Stanisław Witold Balicki, Jerzy Kossak et Mirosław Żuławski, Unesco, Paris, 1972, p. 19) comme « intégration sociale », c'est-à-dire « des processus sociaux, économiques et culturels menant à l'élimination des particularismes de groupes, à la création de formes nouvelles de coexistence entre les individus et à la formation de modèles de comportements communs. »

elles ont voulu réellement imposer un modèle culturel identique à celui dont elles se croyaient porteuses. »⁵⁷⁰

Les ethno-oratorios : un théâtre alternatif

Trois spectacles naissent des « expéditions » menées entre 1977 et 1984 : *Le spectacle du soir* (*Spektakl wieczorny*), *Les sorcelleries* (*Gusła*) et *Le récit de vie du Protopape Avvakoum* (*Żywot protopopa Awwakuma*). Leszek Kolankiewicz qualifie d'ailleurs ces trois premiers spectacles d'ethno-oratorios, une notion à connotation musicale : un chant atemporel issu de la tradition du peuple mise en forme du théâtre d'avant-garde avec un chœur tragique moderne.⁵⁷¹ La trame du premier, le *Spectacle du soir*, est tissée à partir de *Gargantua et de Pantagruel* de François Rabelais. *Les sorcelleries* naissent de la « naturalisation » de la II^e et de la IV^e partie des *Aïeux* dans le milieu rural, de la confrontation de l'œuvre d'A. Mickiewicz avec la culture traditionnelle et font écho aux premiers efforts de folklorisation, face aux Russes, dans un contexte d'indépendance bafouée.

Dans sa thèse publiée sous le titre *Włodzimierz Staniewski et le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice*, Tadeusz Kornaś décrit comment naît la musique pour *Le spectacle du soir*⁵⁷². Les membres du Centre commencent par feuilleter les recueils de chansons, par déchiffrer les partitions de l'ethnographe polonais Oskar Kolberg et par écouter des enregistrements. Le spectacle évolue au fur et à mesure des contacts avec les habitants des campagnes et leurs contes. On y mêle les fragments de Rabelais avec les *Aïeux*, les chants folkloriques avec le plus ancien hymne religieux polonais, *Mère de Dieu* (*Bogurodzica*) en latin ;

⁵⁷⁰ Michel Masłowski, Didier Francfort, Paul Gradwohl (sous dir. de), *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et vision de l'histoire*, Institut d'études slaves-Masarykova Univerzita, Paris-Brno, 2011, pp. 623-624.

⁵⁷¹ Leszek Kolankiewicz, « Etnooratorium – świętych obcowanie », *Res Publica*, n° 5, 1987, p. 50.

⁵⁷² Voir: les archives en ligne du Centre des Pratiques Théâtrales « Gardzienice », <http://gardzienice.org/SPEKTAKL-WIECZORNY.html> (dernière consultation : 07.02.2014).

une ancienne chanson britannique voisine avec les textes entendus lors des « expéditions » de recherche.⁵⁷³



Le Spectacle du soir, 1977.

Source: <http://gardzienice.org/SPEKTAKL-WIECZORNY.html> (dernière consultation : 24.11.2013).

Zbigniew Osiński remarque que le facteur organisateur du *Spectacle du soir* constitue le rythme auquel sont soumis tous les autres éléments – de la musique à la danse et au chant –, de la façon dont les textes sont dits, aux mouvements et actions d'acteurs. Le spectacle fait apparaître des contrepoints, met en lumière certaines ambivalences, joue avec les contradictions. Parfois, en l'espace d'une seconde, la tonalité et l'ambiance passent du sublime à la pitrerie. On n'y trouve pas de logique dans la psychologie : un acteur joue plusieurs rôles (ou plutôt démontre un certain type, il n'incarne pas de personnage). Cet ensemble discontinu éveille des associations d'idées ; il s'agit d'une série de tableaux

⁵⁷³ Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Wydawnictwo Homini SC, Cracovie, 2004, p. 79.

faisant appel à des images qui vivent dans l'intimité du spectateur, dans sa vision de la réalité d'aujourd'hui à travers le passé. *Le spectacle du soir* porte déjà en lui les caractéristiques les plus marquantes de « Gardzienice » : le rythme étourdissant, l'énergie magnétique, la musicalité extatique.⁵⁷⁴

En 1981, *Les sorcelleries*⁵⁷⁵ se fondent sur les nigounes⁵⁷⁶ et naissent de la confrontation de la II^e et de la IV^e partie des *Aïeux* avec la culture traditionnelle des rites ruraux observés pendant les « expéditions » dans la région de Roztocze⁵⁷⁷. La « naturalisation » des *Aïeux* a été comprise comme une tentative de retrouver dans la culture traditionnelle existante des rites, des incantations, des chants pour appeler les morts, tentative qui pourrait nous rapprocher du vieux rite utilisé par A. Mickiewicz. Dans la partie IV des *Aïeux* le Prêtre est veuf, l'action se déroule donc dans les milieux des uniates – branche de l'église catholique suivant le rite orthodoxe, fruit des tentatives d'arrimer les Ukrainiens à la sphère culturelle polonaise. W. Staniewski procède par l'accumulation d'idées, de scénettes, d'inspirations. Ces spectacles n'ont pas alors de narration linéaire et leur sens est très difficile à déchiffrer. Il n'y a pas d'idée de départ à laquelle l'œuvre serait soumise. Les sorcelleries constituent le résultat de longues répétitions, des « expéditions » à la campagne, de rencontres avec les gens, de la difficulté à se déplacer à pied avec un chariot, de situations qui naissent en route.

Les rencontres avec les habitants des campagnes ne se déroulent pas toujours dans une ambiance paisible comme en témoigne l'acteur de la troupe, Mariusz Gołaj :

⁵⁷⁴ Zbigniew Osiński, « Gardzienice - więcej niż teatr », *Radar*, n° 12, 1979, pp. 8-9.

⁵⁷⁵ Voir: les archives en ligne du Centre des Pratiques Théâtrales « Gardzienice », <http://gardzienice.org/GUSLA.html> (dernière consultation : 07.02.2014).

⁵⁷⁶ Les chants religieux hassidiques.

⁵⁷⁷ Roztocze s'étend sur les collines entre Lublin et Lvov.

« Ce n'était pas une aventure, c'était une lutte, deux mondes différents, de valeurs différentes, des vies différentes. (...) C'est le « ici » et le « maintenant » qui était en jeu – comment faire pour ne pas tomber dans une mystification, en *chłopomania* ? »⁵⁷⁸

Pour gagner la confiance, la reconnaissance de son public, le théâtre doit toujours faire preuve d'une grande maîtrise de ses outils. Selon W. Staniewski c'est la vitalité de ses spectacles qui est capable de faire disparaître le mur séparant les cultures différentes et les niveaux d'éducation inégaux. Cette vitalité constitue le fondement de toutes les créations de « Gardzienice » jusqu'à aujourd'hui et puise sans doute dans des sources païennes. La réaction d'un des spectateurs à Gnojów nous met bien sur cette piste. En effet, il s'écrie pendant le spectacle : « Qu'est-ce que vous regardez, les gens ! Ils vont vous brûler les croix. Ils vous trompent ! »⁵⁷⁹

Toucher directement le public rural avec des réalités concrètes de la vie de la campagne, donner libre cours à la vitalité, même si elle révèle des conflits, des frustrations, des désirs, atteint, peut-être, un point important dans le rapport folklore / identité, aux représentations d'un fond de paganisme. Cette vitalité repose sur l'énergie manifeste des spectacles de « Gardzienice ». Le rejet ou l'adhésion qu'elle peut provoquer chez le public est du même ordre que ceux provoqués par les mystiques – difficilement acceptables par les autorités ecclésiastiques.

⁵⁷⁸ Mariusz Gołaj, « Dawno temu w Gardzienicach », *Konteksty – Polska Sztuka Ludowa*, n° 3-4, 1991, p. 56 (traduction: AS).

⁵⁷⁹ Włodzimierz Pawluczuk, « Wyprawa, opisanie poczyną Gardzienic », *Dialog*, n° 6, 1980, p. 115 (traduction: AS).



Les Sorcelleries, 1981 © Z. Rytka.

Source: <http://gardzienice.org/GUSLA.html> (dernière consultation : 24.11.2013).



Les Sorcelleries, 1981 © Z. Rytka.

Source: <http://gardzienice.org/GUSLA.html> (dernière consultation : 24.11.2013).

Un processus très complexe de recherche accompagne la création de *La vie du protopape Avvakoum*⁵⁸⁰. La troupe entreprend une excursion chez les

⁵⁸⁰ Voir: les archives en ligne du Centre des Pratiques Théâtrales « Gardzienice », <http://gardzienice.org/AWWAKUM.html> (dernière consultation : 07.02.2014).

Lemk⁵⁸¹ et participe à la liturgie dans plusieurs églises orthodoxes à Zdynia, à Regietów, à Konieczna. « Gardzienice chante avec les confesseurs et le peuple l'accepte. »⁵⁸² Le temps passé avec la culture vivante orthodoxe, avec ses chants, ses prières, ses icônes, les gestes répétés depuis des siècles a un impact considérable sur les acteurs qui accumulent en eux la matière du futur spectacle.



La vie de protopape Avvakoum, 1983.

Source: <http://gardzienice.org/AWWAKUM.html> (dernière consultation : 22.11.2013).

La vie du protopape Avvakoum, est considéré aujourd'hui comme une représentation de la situation d'oppression de l'état de guerre entre 1981 et 1983, comme une apothéose de la révolte et de ses martyrs. En 1981, pendant l'état de guerre, les créations de « Gardzienice » sont violemment critiquées par des personnes engagées du côté de l'opposition au régime, du fait de leur indifférence aux questions politiques, aux questions d'actualité. Aldona

⁵⁸¹ Un petit groupe ethnolinguistique, un des quatre grands groupes qui habitent l'est des Carpates.

⁵⁸² Zbigniew Osiński, « Gardzienice », *Didaskalia*, n° 30, 1999, p. 70.

Jawłowska, de l'Université de Varsovie, résumait alors ces critiques de la manière suivante :

« Certaines tendances, certains théâtres s'appelant « alternatifs », s'enterraient à cette époque dans les problématiques universelles au point d'oublier simplement où ils vivaient. C'était cette réalité imaginée du cosmos, c'était ces questions générales ; ici « tous enfants de la Terre », là – les gens se font matraquer ; mais eux, ils n'en tenaient pas compte parce qu'à ce moment-là précisément ils étaient dans les étoiles. »⁵⁸³

La critique d'Aldona Jawłowska a une portée à la fois politique et esthétique. Elle reproche à « Gardzienice » la dépolitisation de l'art, « l'art pour l'art » ou le « formalisme » face à la nécessité d'un engagement clair, lisible et affirmé. L'état de guerre implique une bipolarisation extrême, on doit choisir un camp. « Gardzienice » adopte alors un discours difficile à situer dans cet affrontement. « Tous enfants de la Terre » serait ici un discours « unanimiste » à la manière de Jules Romains. « Gardzienice » ne dénonce pas assez clairement le pouvoir en place par rapport à ce que le théâtre contestataire ferait de façon plus explicite. Mais le théâtre alternatif, comme le nom semble l'indiquer, n'est pas seulement un théâtre contestataire. Il se définit comme ayant une contre-proposition, une autre vision de la société et du monde, une « alternative » à la réalité dénoncée comme invivable. En Europe occidentale (y compris à Berlin Ouest), le terme d'alternatif a désigné, dans les années 1970, un courant qui renonçait aux grandes théories et pratiquait le « ici et maintenant » sans attendre les matins radieux ou les grands soirs de révolution dont l'horizon ne se profilait plus. L'absence de préalable politique de ce mouvement alternatif ne pouvait qu'indisposer les militants classiques des groupes politiques, plus ou moins contestataires. L'opposition qu'on trouve au moment de l'état de guerre entre « Gardzienice » et les opposants au régime revient à poser une série de questions

⁵⁸³ Zbigniew Osiński, « O moich Gardzienicach : w związku z książką Zbigniewa Taranienki », *Didaskalia*, n° 25-26, 1998, p. 124 [traduction : AS].

fondamentales sur le folklore et l'identité européenne autour d'une question centrale : où est le peuple ?⁵⁸⁴

Les Carmina Burana (1990) et les Métamorphoses (1997) – une conception universaliste du folklore

W. Staniewski arrête les « expéditions » rurales après 1985⁵⁸⁵ au moment où les changements sociétaux interviennent. Les outils changent et la culture de masse se généralise à la campagne. La génération de ceux qui conservaient les traditions disparaît peu à peu et n'est pas renouvelée. Les classes populaires accèdent à la modernité. Le public citadin vient aussi de plus en plus à Gardzienice ce qui dénote, en plus de la grandissante notoriété des créations de « Gardzienice », une certaine nostalgie, un besoin de retour vers des sources culturelles « perdues ». À partir de ce moment-là, c'est la venue à Gardzienice qui constituera une sorte d'expédition pour le public citadin. Une autre raison qui est à l'origine de l'abandon des expéditions fut l'interdiction de circulation de la troupe pendant l'état de guerre (1981). La troupe se sédentarise et présente ses travaux à son domicile.

« Après la césure de 1989, la troupe de Gardzienice s'ouvre aux espaces culturels plus larges : aux légendes arthuriennes, à la musique et à l'art de la Grèce antique. La culture de la Pologne n'est plus ni le fondement, ni l'unique ou même principal environnement dans lequel les spectacles ont été « naturalisés ». »⁵⁸⁶

La sortie des artistes du cercle des inspirations locales pour rencontrer les espaces géographiques plus lointains des légendes arthuriennes et de l'histoire d'amour de Tristan et Isolde, conditionne le travail sur le spectacle *Carmina*

⁵⁸⁴ Question que l'on n'a pas résolue et qui revient en force à présent en Europe parce que l'on n'a pas su la poser.

⁵⁸⁵ Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Wydawnictwo Homini, Cracovie, 2004, p. 11 : « Mis à part une unique présentation de *Carmina Burana* à Olchowiec, les « expéditions » rurales polonaises (les spectacles données dans les granges, dans les maisons de campagnes ou à ciel ouvert) ne se déroulent plus après 1984 ».

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

*Burana*⁵⁸⁷ (octobre 1990). Le fondement du spectacle constitue la légende de l'amour liant le Roi Marc'h, Tristan et Isolde, ce triangle amoureux étant possible tant que subsiste l'équilibre entre trois éléments – l'autorité symbolisée par le roi, la force phallique de Tristan et l'honneur féminin d'Isolde.



Carmina Burana, 1990.

Source: <http://gardzienice.org/CARMINA-BURANA.html> (dernière consultation : 22.11.2013).

W. Staniewski se souvient dans l'interview publiée par Alison Hodge⁵⁸⁸ que *Carmina Burana* est créé au moment d'un grand enthousiasme engendré par la fin du régime communiste. La communauté de « Gardzienice » ressent cette situation comme riche de bonnes intentions, d'espoirs, de rêves, d'attentes qui sont tous, remarque W. Staniewski, les attributs de l'amour. La troupe éprouve

⁵⁸⁷ Voir: les archives en ligne du Centre des Pratiques Théâtrales « Gardzienice », <http://gardzienice.org/CARMINA-BURANA.html> (dernière consultation : 07.02.2014).

⁵⁸⁸ Włodzimierz Staniewski, Alison Hodge, *op.cit.*, p. 119.

alors le besoin de mettre en scène cet amour, tout en sachant la fin tragique de la légende de *Tristan et Isolde* qu'ils choisissent.

Revenons rapidement sur les considérations concernant l'origine de la légende de *Tristan et Isolde*, afin d'identifier les inspirations relevant de la culture traditionnelle à l'œuvre dans *Carmina Burana* de « Gardzienice ». Leszek Kolankiewicz remarque que « s'il est vrai qu'on devrait chercher la naissance de la légende de *Tristan et Isolde* dans la culture celte, et qu'elle est plus ancienne même que la légende des chevaliers de la Table ronde, il faut aussi constater que, de la culture celte il ne reste plus grand-chose : en Gaule presque rien, en Cornouailles quelques traces, au pays de Galles quelques survivances et probablement seulement en Irlande quelque *residua* ; et donc que l'origine des légendes, de récits traditionnels et de mythes celtes demeure obscure. On peut supposer que leurs origines renvoient encore à d'autres – comme c'est toujours le cas de la culture –, plus anciennes, aux pré-origines. Ainsi, pour schématiser mais en évitant de mystifier ses origines, nous pouvons dire qu'on date les premières versions de la légende de *Tristan et Isolde* du XII^e siècle et que les premières versions ont été conservées jusqu'à nos jours sous la forme écrite du roman courtois. Les récits portant sur les dieux, les héros et les fées celtes se sont transformés – selon Zygmunt Czerny – d'un récit archaïque et populaire irlandais en matière de Bretagne, en rois, chevaliers et dames, par l'intermédiaire de la Cornouailles et du pays de Galles. Ainsi, la version conservant pour nous l'aspect archaïque est celle qui se déroule dans un contexte aristocratique de la cour – et c'est cette version qui dévoile devant nos yeux ses aspects plus anciens des mythes celtes. »⁵⁸⁹ Telle est la version de Joseph Bédier sur laquelle se fonde le spectacle de « Gardzienice ».

⁵⁸⁹ Leszek Kolankiewicz, *Wielki Mały Wóz*, Słowo obraz terytoria, Gdańsk, 2001, p. 122 [traduction: AS].

Pour la préparation du spectacle, W. Staniewski fait appel aux sciences humaines et à l'aide de chercheurs-spécialistes du Moyen Âge. Les brèves excursions dans la région de Chianti en Italie accompagnent également les préparatifs de *Carmina Burana* et c'est d'ailleurs en Italie que la troupe présente pour la première fois la partition du spectacle. « Gardzienice » se rend par la suite en Grande Bretagne pour visiter les endroits évoqués dans *Tristan et Isolde*. Dans *Tristan et Isolde*, le folklore polonais apparaît sous une forme parfois très ironique, d'un ricanement, comme dans ce chant imitant un chant traditionnel et qui est accompagné d'un refrain aux paroles suivantes : « Seule la race polonaise est bonne ! » (« Tylko polska rasa dobra »).

W. Staniewski considère que dans son théâtre fondé sur une structure musicale, tout émerge du chant. Il en découle toute la réalité scénique. Le chant emprisonne le mouvement, lui attribue une forme, le conduit. Dans *Carmina Burana*, les chants de goliards reconstruits par René Clemencica, rencontrent les fragments de la cantate de Carl Orff, du *Psaume d'Athos*, de cantiques polonais, ukrainiens, montagnards de Carpates de l'Est, d'une mélodie anglaise, bulgare, les notes reprises du tableau de Jérôme Bosch. *Carmina Burana* est le premier spectacle de « Gardzienice » qui associe des éléments de nature différente mais qui sont sur le plan esthétique toujours traités dans une même approche stylistique. Ce processus de synthèse, qui a été défini dans l'art comme l'hybridation, constitue une des caractéristiques de la création contemporaine – aussi bien des arts plastiques que de la musique et que nous observons donc au théâtre à travers le présent exemple.

Métamorphoses – une forme d'hybridation

Après avoir identifié le processus d'hybridation dans *Carmina Burana*, nous allons nous pencher sur ce processus à travers les chants accompagnant le

spectacle de *Métamorphoses*⁵⁹⁰ sous l'angle de la conception universaliste du folklore.

Les *Métamorphoses* naissent de la confrontation de « Gardzienice » avec l'Antiquité. La troupe travaille, entre autres, sur le geste (en lien avec l'iconographie antique) mais aussi sur une musique fondée sur les lignes mélodiques de la musique antique ou sur la chironomie. Les *Métamorphoses* reflètent l'état de la conservation de la culture hellénique de cette époque – à l'image du vase François qui après sa première reconstruction à partir de fragments s'est retrouvé plusieurs fois endommagé, notamment suite à un excès de colère d'un employé qui le brisa en six cents trente-huit morceaux en 1900. Ce qui a insufflé de la vie dans ces vestiges des anciennes mélodies, ce furent les musiques traditionnelles, par exemple les polyphonies bulgares pour le péan *En, klyta megalopolis Atthis*⁵⁹¹.



Métamorphoses, 1997 ©Wojciech Olkuśnik

Source : http://www.gardzienice.art.pl/spektakle_metamorfozy.htm (dernière consultation : 29.11.2014).

La compagnie participe à cette reconstruction, en ne reculant pas devant la combinaison de fragments du passé lointain et des relectures du patrimoine de la Grèce antique. Les annotations conservées sur les vases, les papyrus et les

⁵⁹⁰ Les fragments du spectacle sont consultable en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=knvRcFn2Xsc> (dernière consultation : 29.11.2014).

⁵⁹¹ Il s'agit du cinquième chant enregistré par l'Orchestre Antique sur le disque « Métamorphoses - Musique de la Grèce antique », l'enregistrement consultable en ligne :

<http://www.youtube.com/watch?v=di75qUtVZc4&list=PL128B7204FEE1FAA3> (dernière consultation : 07.02.2014).

pierres antiques y servent comme sources pour la partition, les gestes et les danses. À part les chants accompagnant les rituels à la gloire de Bacchus et d'Apollon, on y remarque les hymnes du début de la chrétienté qui reflètent le tournant d'époques culturelles, quand la foi en Jésus remplace le culte des dieux grecs.⁵⁹² Le spectacle met en jeu les deux conceptions fortement opposées des cultes religieux et de la divinité à l'époque d'Apulée : d'une part, une conception extatique, symbolisée essentiellement par Bacchus ; d'autre part, la chrétienne exprimée par le désir de la purgation du péché et par le sacrifice. Le tout confronté avec la musique des cultures vivantes contemporaines.

Même si les spectacles précédents constituent déjà les vraies partitions, cette fois les chants conçus par Maciej Rychły deviennent autonomes et le Centre les enregistre. Le chant numéro 3 (*Tripoda manteion*⁵⁹³), où nous reconnaissons un appel à la prière de muezzin, enregistré par l'Orchestre Antique est à ce titre un échantillon de l'ouverture culturelle du théâtre de Gardzienice à des pratiques culturelles venues d'ailleurs.

Théâtre de Gardzienice – porteur de signes des transformations sociales

La question de la recherche d'une identité complexe accompagne la plupart des discours de W. Staniewski. *Tripoda manteion* témoigne de ce travail de « Gardzienice » qui passe, depuis la réalisation de *Carmina Burana*, par un refus du regroupement de sources selon l'unité de temps et d'espace. On y établit des ponts entre des œuvres comportant des éléments de comparaison. Dans la mise en évidence de phénomènes de croisements, de métamorphoses, on pose à nouveau la question de l'origine universelle. Quand la troupe de

⁵⁹² Janusz R. Kowalczyk, « Greckie pieśni wiejskiej gromady », *Rzeczpospolita*, le 23 mars 1999, <http://archiwum.rp.pl/artykul/219860-Greckie-piesni-wiejskiej-gromady.html> (dernière consultation : 07.02.2014).

⁵⁹³ Péan de Delphes, texte et mélodie d'Athénée, 127 av. J.-C., l'enregistrement consultable en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=WaUrFR6Fbgc> (dernière consultation : 07.02.2014).

Gardzienice reprend des éléments venant d'autres cultures, parfois, extra-européennes, et note des possibilités de dialogue, la fonction sociale et politique du folklore semble avoir complètement changé par rapport à ce qui a été décrit en début de cette réflexion. On est passé du folklore particulariste qui insiste sur l'enracinement, à une conception universaliste du folklore. On est passé du terroir à la fusion, aux synthèses fondées, en quelque sorte, sur une « énergie » commune. Ce décroisement des folklores remet en question les notions de pureté et d'impureté et l'exemple de théâtre polonais que nous avons choisi est à ce titre celui d'un laboratoire de « dénationalisation ». La multiplication des sources utilisées par « Gardzienice » vise à offrir au public polonais des faits culturels correspondant à leurs aspirations, c'est-à-dire une ouverture à d'autres cultures.

TROISIÈME PARTIE

DU CONFLIT POLITIQUE À L'ÉTHIQUE UNANIME ? LE THÉÂTRE DU RÉEL, ÉCHO DE L'EFFACEMENT DU POLITIQUE

Chapitre 6

Les représentations de l'histoire européenne

au Festival d'Avignon – étude de cas.

Avignon est considéré comme « capitale de l'histoire culturelle » où l'histoire européenne – construite et reconstruite – ne quitte ni le plateau ni les discours qui l'accompagnent. La diversité de la programmation du Festival d'Avignon est révélatrice des transformations qu'a connu le théâtre ces dernières soixante-cinq années. De par sa longévité et son caractère international, le Festival d'Avignon a accompagné les grands bouleversements politiques, sociaux et artistiques, en participant aux changements de la perception individuelle et collective du passé.

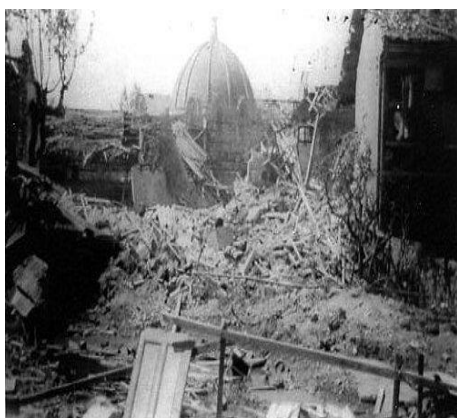
Une analyse de documents provenant des archives du Festival d'Avignon (Maison Jean Vilar et Département des Arts du Spectacle de la BNF), complétée par une lecture attentive de nombreux ouvrages et articles consacrés au Festival d'Avignon⁵⁹⁴ et une expérience personnelle en tant que spectateur permettent

⁵⁹⁴ Tel que, notamment : Emmanuelle Loyer et Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Editions Gallimard, 2007 ; Chantal Meyer-Plantureux, *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris Audiovisuel, Paris, 1992 ; Diane Scott, *Carnet critique. Avignon 2009*, L'Harmattan, Paris, 2010 ; Berdard Faivre d'Arcier, *60 ans de Festival. Avignon vue du pont*, Actes Sud, Arles, 2007 ; Jean-Jacques Lebel, entretiens avec Julian Beck et Judith Malina, *Living Theatre*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1969 ; Bernard Dort, *Théâtre en jeu. Essais de critique 1970-1978*, Seuil, Paris, 1979 ; Bruno Tackels, *Les voix d'Avignon*, Seuil, Paris, 2007 ; Georges Banu, Bernard Debroux (numéro réalisé par), *Festival d'Avignon 1980-2003. Événements, fidélités, découverts*, Alternatives théâtrales 78-79, Bruxelles, 3^e trimestre 2003, Paul Claudel, *L'Histoire de Tobie et de Sara*, Gallimard, 1953 ; Georges Banu, Bruno Tackels (dirigé par), *Le cas Avignon 2005 : regards critiques*, l'Entretemps, Vic-la-Gardiole, 2005 ; Laure Adler, Alain Veinstein, *Avignon, 40 ans du Festival*, Hachette, 1987 ; Mario Atzinger (photos de), Georges Wilson (préface de), *Atzinger, Trente ans de festival en Avignon (1947-1977)*, Edisud, Saint-Remy-de-Provence, 1999 ; Claire David, Pascale de Mezamat, *Avignon : 50 festivals*, Actes Sud, Arles, 1996 ; Jean

d'observer, dans la programmation théâtrale du Festival d'Avignon, de 1947 à nos jours, des changements dans les représentations que la société s'est faite de son passé. Au lieu de présenter ici une tentative de synthèse partielle et partiale, nous tenterons de réfléchir à partir de deux moments du Festival d'Avignon : ses débuts et son histoire plus récente. La réflexion sur le théâtre comme lieu de culture passe généralement par son cadre institutionnel mais rarement par ses formes (les spectacles, les pratiques du plateau). C'est pourquoi, dans un premier temps, nous nous attacherons précisément aux réalités de la scène à travers deux formes répertoriées dans le Festival d'Avignon : la grande forme vilarienne et le théâtre « postdramatique »⁵⁹⁵. Nous tenterons de présenter ensuite quels sont les avantages, mais aussi les écueils, liés à une étude des représentations de l'histoire européenne à partir de la programmation du Festival d'Avignon.

Dans le sillage d'une mémoire de la Résistance : 1947-1962

Quand en 1947, Jean Vilar se rend à Avignon, la ville porte toujours les blessures de la guerre. En 1944, elle a été en partie détruite, notamment le sud de la ville et certains quartiers du centre, comme la Balance.



Avignon, Quartier St Ruf, photographe inconnu, 1944.
Source :
<http://rail-en-vaucluse.blog4ever.com/blog/index-141963.html> (dernière consultation: 06.09.2014).

Vilar, Association des amis de Jean Vilar, *Jean Vilar par lui-même*, Maison Jean-Vilar, Avignon, Nouvelle édition, 2003).

⁵⁹⁵ Nous choisissons la notion du théâtre « postdramatique », dont l'auteur est Hans Thies-Lehmann, provisoirement, en préférant nommer cette forme du théâtre contemporain « le discours théâtral ».

La victoire amère de 1945 n'a pas su faire oublier les années sombres que la France a connues entre 1940 et 1945, les luttes menées par différents groupes, des résistants aux vichystes. Rappelons à ce propos en citant Olivier Wiewiorka que « Le concept de guerre civile ne semble ni pertinent, ni heuristique pour caractériser la France des années sombres »⁵⁹⁶ et qu'il est donc erroné d'« appliquer le terme de guerre civile au cas français, période de la Libération incluse. (...) la France ne bascule pas, durant les années sombres, dans la guerre civile dans la mesure où les protagonistes, tout simplement, la refusent. »⁵⁹⁷ Cependant, après 1945, il en ressort un fort besoin d'union et de fraternité. En 1947, la mémoire historique de l'Occupation est basée sur une vision dichotomique entre la « France de Vichy » et la « France de la Résistance ». C'est dans ce contexte historique que naît la grande forme vilarienne.

La grande forme vilarienne : les caractéristiques

Emmanuelle Loyer, qui a publié un ouvrage sur l'histoire du Festival d'Avignon, associe à juste titre la présence de docteur Georges Pons, maire d'Avignon à la Libération, qui aida le Festival à ses débuts, et celle de René Char, à l'installation d'Avignon dans le sillage d'une mémoire résistante, qu'incarne aussi Maurice Clavel, premier auteur contemporain mis en scène par J. Vilar (*La Terrasse de midi*). « Matériellement, humainement, symboliquement, la guerre ressurgit avec ses horreurs, ses clivages, ses espoirs, à l'état de traces, dans la naissance du premier Festival. »⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ Olivier Wiewiorka « Guerre civile à la française ? Le cas des années sombres (1940-1945) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 851, 2005, pp. 5-19, www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2005-1-page-5.htm (dernière consultation : 07.09.2014).

⁵⁹⁷ *Loc. cit.*

⁵⁹⁸ Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Éditions Gallimard, 2007, p. 32.



Germaine Montero et Michel Bouquet dans la *Terrasse de midi* de Maurice Clavel, mise en scène de Jean Vilar, 1947.

Source : Bernard Faivre d'Arcier, *60 ans de Festival. Avignon, vue du pont*, Actes Sud, Arles, 2007, p. 11.

De 1947 à 1950, le rapport entre le nombre d'auteurs modernes et classiques programmé est presque égalitaire. C'est « un répertoire qui surprend, quand on songe à Vilar, l'homme de gauche du TNP »⁵⁹⁹. Il s'agit là d'un choix politiquement éclectique et même idéologiquement plutôt centré à droite.

Les années 1952-1963 correspondent à une parenthèse classique des années TNP d'Avignon. Comme chez beaucoup de metteurs en scène de la génération de J. Vilar, l'usage massif de classiques à Avignon frappe. Cependant « le répertoire du TNP n'est ni traditionnel ni conservateur. »⁶⁰⁰ J. Vilar joue des auteurs oubliés, marginalisés, des pièces secondaires d'auteurs connus. Ce répertoire répond à la doxa du théâtre populaire : les classiques sont censés replonger tout un chacun dans l'univers familier des chefs-d'œuvre de nos « musées imaginaires » – dit Jean Vilar. Le répertoire constitue donc un socle commun pour une société divisée.

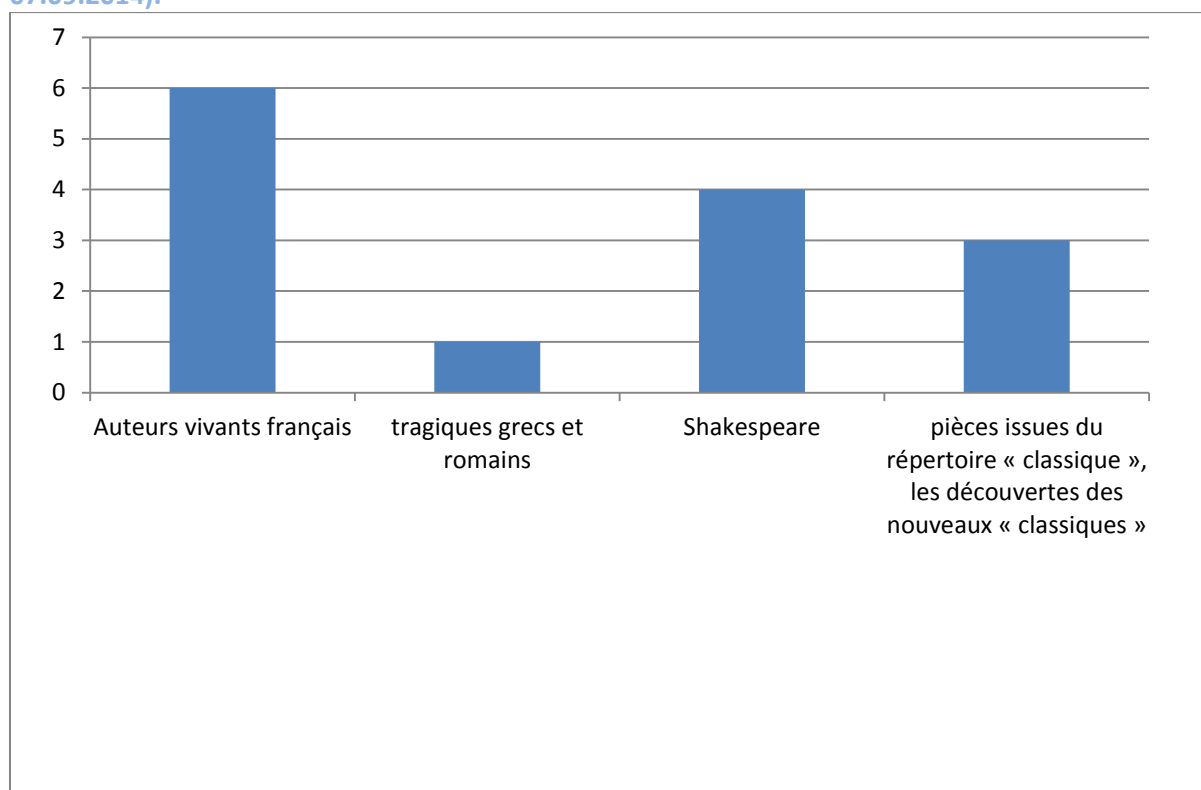
Entre 1964 et 1979 s'effectue un renversement et ce sont presque 80% de textes d'auteurs français et étrangers vivants qui seront joués.

⁵⁹⁹ Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *ibid.*, p. 71.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 120.

Le répertoire du Festival d'Avignon de 1947 à 1950.

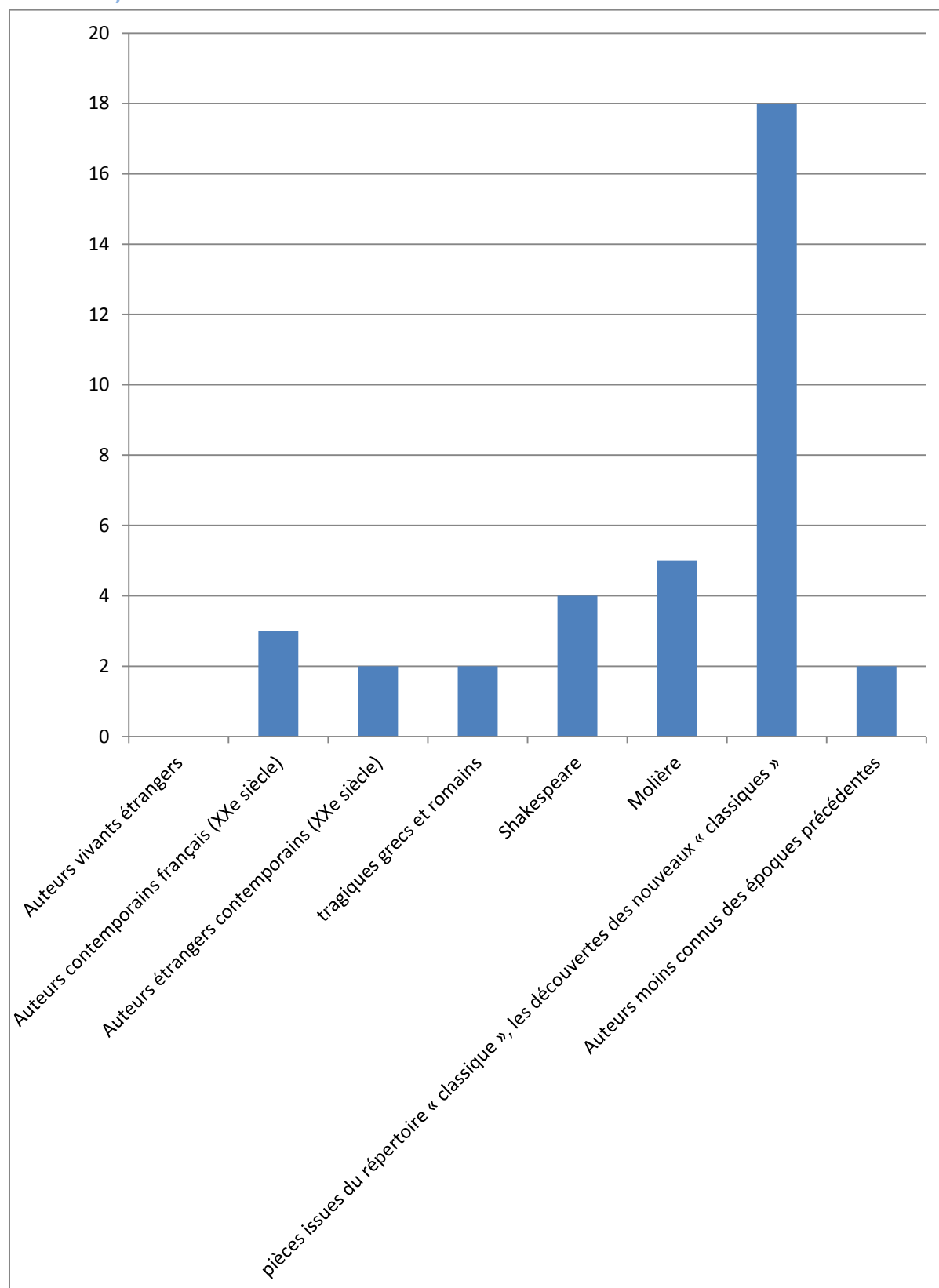
Source : Analyse statistique de pièces de théâtre effectuée à partir de données recueillies dans la rubrique « Archives » sur le site internet du Festival d'Avignon : [http://www.festival-avignon.com/fr/la-programmation-par-evenements-*\[1947-1950\]](http://www.festival-avignon.com/fr/la-programmation-par-evenements-*[1947-1950]) (dernière consultation : 07.09.2014).



Année	Auteurs vivants français	Tragiques grecs et romains	Shakespeare	Pièces issues du répertoire « classique », les découvertes des nouveaux « classiques »
1947	2 : Paul Claudel (anti-communiste, catholique), Maurice Clavel (la Résistance de droite)	-	1	–
1948	1 : Jules Supervielle (positionnement idéologique complexe ; il séjourne en Uruguay pendant la Seconde Guerre mondiale)	-	1	1 : Georg Büchner
1949	2 : André Gide (dénonce les totalitarismes soviétique et nazi ; il est mis à l'écart de la vie littéraire, mais honoré par le Prix Nobel de littérature en 1947), Henry de Montherlant (la réputation de collaborateur et des ennuis à la Libération qui se révéleront, par la suite, infondés)	-	1	1 : Pierre Corneille
1950	1 : Thierry Maulnier (extrême droite)	1 : Eschyle	1	1 : Pierre Corneille

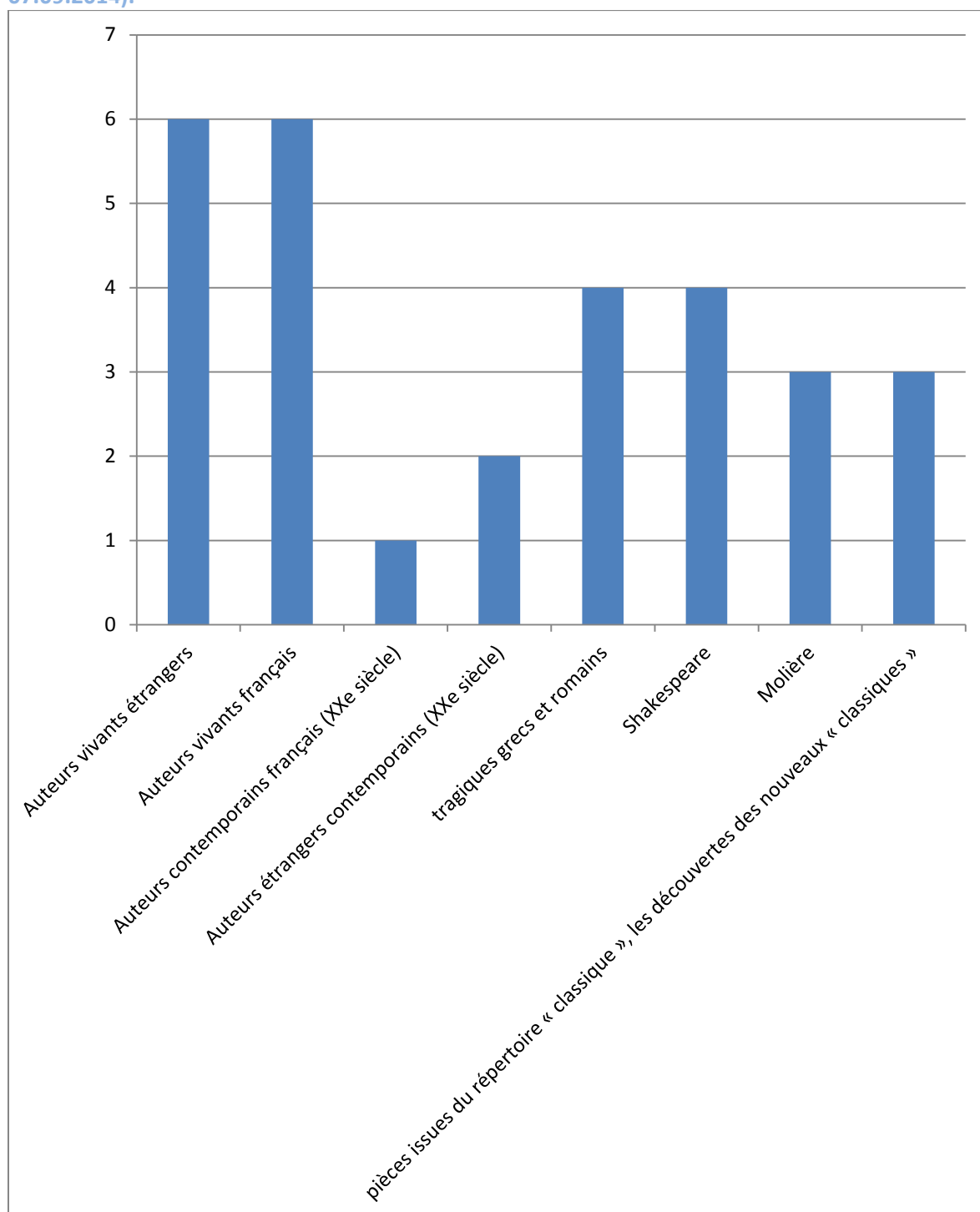
Le répertoire du Festival d'Avignon de 1951 à 1962.

Source : Analyse statistique de pièces de théâtre effectuée à partir de données recueillies dans la rubrique « Archives » sur le site internet du Festival d'Avignon : [http://www.festival-avignon.com/fr/la-programmation-par-evenements-*\[1951-1962\]](http://www.festival-avignon.com/fr/la-programmation-par-evenements-*[1951-1962]) (dernière consultation : 07.09.2014).



Le Répertoire du Festival d'Avignon de 1963 à 1971.

Source : Analyse statistique de pièces de théâtre effectuée à partir de données recueillies dans la rubrique « Archives » sur le site internet du Festival d'Avignon : [http://www.festival-avignon.com/fr/la-programmation-par-evenements-*\[1963-1971\]](http://www.festival-avignon.com/fr/la-programmation-par-evenements-*[1963-1971]) (dernière consultation : 07.09.2014).



À Avignon, dans les années 1950, Vilar affine une grande forme théâtrale qui a été véritablement inventée au cours du Festival d'Avignon. La cérémonie vilarienne, désormais mythique dans la mémoire d'Avignon, se construit à partir

de plusieurs éléments : l'espace scénique, la technique de jeu des comédiens, la sémantique des costumes et l'absence de décors, le choix du répertoire. Les choix de Vilar sont motivés par des raisons artistiques mais aussi historiques. L'espace scénique austère fait naturellement intervenir des éléments qu'impose le plein air : le mistral et la nuit deviennent de véritables protagonistes. Les costumes sont conçus selon les préceptes de la peinture romane. L'art de Léon Gischia constitue l'antidote idéal aux « maladies du costume de théâtre » telles qu'elles sont décrites dans le fameux article de Roland Barthes⁶⁰¹. Le costume clarifie l'œuvre, formule les enjeux de la pièce, situe les personnages socialement. Le jeu d'acteur évite toute psychologie en privilégiant le travail de composition, de contrôle et d'esprit critique. Ce processus de dépouillement est aussi pour Vilar une nécessité historique : « (...) un peuple à qui la guerre a fait retrouver non seulement les besoins premiers de l'existence, mais aussi peut-être



Boyer, Sarah Bernhardt sur la scène du théâtre de la Renaissance dans la *Ville Morte* de d'Annunzio (Roger-Viollet) 1898.

Boyer, Sarah Bernhardt sur la scène du Théâtre de la Renaissance, dans *Ville Morte* d'Annunzio, 1898 ; Source : Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie ou la mémoire de l'éphémère*, Paris Audiovisuel, 1992, p. 16.

⁶⁰¹ Roland Barthes, « Les maladies du costume de théâtre », dans : *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 2002, pp. 137-146.



Pic, M. Renaud, J.-L. Barrault, J. Dessailly dans *les Fausses Confidences*, théâtre Marigny (Ministère de la culture) 1946.

M.Renaud, J.-L.Barrault, J.Dessailly dans *Les Fausses Confidences de Marivaux*, théâtre Marigny 1946 ; Source : Chantal Meyer-Plantureux, *La Photographie ou la mémoire de l'éphémère*, Paris Audiovisuel, 1992, p. 22.

une conscience plus claire de l'existence, réclamera de nous autre chose qu'une apparence raffinée (...) du spectacle », déclare le fondateur du Festival d'Avignon dans un *Interview* de 1946⁶⁰². « Le renoncement au "bric-à-brac" du théâtre bourgeois conduit à un usage particulièrement riche de la lumière. »⁶⁰³ L'esthétique du théâtre vilarien est donc celle d'un théâtre pauvre, tout le contraire de celui qui règne au même moment à Paris, comme l'illustrent les deux photographies de spectacles, ci-dessus. Spectacles d'une qualité, par ailleurs, non contestable dans leur genre.

⁶⁰² Citée dans : Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, L'Arche, Paris, 1955, p. 39.

⁶⁰³ Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *ibid.*, p. 114.

Le regret mélancolique de la période héroïque

Quant aux héros de la grande forme vilarienne, ce sont surtout les héros de tragédies. Les rôles du Cid, du Prince de Hombourg, de Cinna, Dom Juan, Richard II, Henri IV, Érik XIV ou encore de Lorenzaccio, pourraient, peut-être, correspondre à « l'héroïsme mythique de la Résistance ou l'héroïsme fraternel du Front populaire (...). Ces références historiques sont irrésistiblement présentes dans la société française des années 1950 (...), société déchirée entre une difficile reconstruction, une guerre froide qu'elle vit en interne grâce au plus influent parti communiste d'Europe occidentale, un début de conflit de décolonisation. L'équation vilarienne prône le répertoire tragique comme *catharsis* sociale par temps de division socio-économique, politique, idéologique. (...) Gérard Philipe est l'intermédiaire désigné pour ce travail de transmutation historique. Tout d'abord, à cause de sa biographie. »⁶⁰⁴ Il s'engage tardivement en faveur d'une cause, la Résistance. Le 20 août 1944, il fut présent aux abords de l'Hôtel de Ville à Paris tout juste « libéré/pris » par les Forces françaises de l'intérieur, à la tête desquels il y avait Roger Stéphane, aphone. C'est alors Gérard Philipe qui servit de porte-voix : « Les premiers chars de l'armée française franchissent en ce moment la Seine au cœur de Paris ». Selon le biographe de Gérard Philipe, Gérard Bonal, « Aucun texte dit par Gérard ne fut davantage acclamé. »⁶⁰⁵ « Le père de Gérard, Marcel Philip (...) fut jugé collaborateur et condamné à la peine de mort par contumace (...). Le compagnonnage de route de Gérard Philipe avec le parti communiste est lourd de cet héritage familial, qui le rend plus apte encore à devenir (...) : le corps d'un besoin collectif. »⁶⁰⁶ G. Philipe est le corps rassembleur en des temps de divisions. Agnès Varda, la photographe des premières années du Festival d'Avignon (voir les photographies ci-après), a beaucoup contribué à conserver le mythe de l'acteur, sujet auquel nous ne pouvons pas nous consacrer ici et qui

⁶⁰⁴ Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *ibid.*, p. 122.

⁶⁰⁵ Gérard Bonal, *Gérard Philipe, biographie*, Seuil, Paris, 1994, p. 66.

⁶⁰⁶ Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *ibid.*, p. 123.

a été d'ailleurs déjà étudié par Chantal Meyer-Plantureux dans *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*.



Cour d'Honneur du Palais des Papes 1947-1965, ©Agnès Varda, 86 rue Daguerre Paris SEG 57.17 , Société Henry & Fils / 133 , rue de Rennes – Paris, Archives de la Maison Jean Vilar.

L'Histoire de Tobie et Sara de Paul Claudel – une non-réception de la souffrance particulière des Juifs de France

Revenons à l'année 1947. La première édition du Festival d'Avignon appelé alors « La Semaine d'art » se déroule en septembre 1947, au moment même où s'ouvre officiellement la guerre froide avec la création du Kominform. Le programme donné du 4 au 10 septembre 1947, débute par un classique méconnu *La Tragédie du roi Richard II* de William Shakespeare, mis en scène par Jean Vilar dans la Cour d'Honneur du palais des Papes. Ensuite, un classique contemporain – Paul Claudel avec *l'Histoire de Tobie et Sara*⁶⁰⁷, mis

⁶⁰⁷ Les informations citées au sujet du spectacle dans la notice documentaire des Archives du Spectacle : « *Histoire de Tobie et Sara*, Trois actes, de Paul Claudel. Création le 5 septembre 1947 : Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon. Mise en scène : Maurice Cazeneuve,

en scène par Maurice Cazeneuve – est représenté au verger Urban V et enfin, une pièce d'un tout jeune auteur, d'à peine vingt-cinq ans, Maurice Clavel, *La Terrasse de midi* est joué dans la salle à l'italienne de l'Opéra-Théâtre. C'est *La Tragédie de Richard II* qui comptabilise le plus d'entrées, suivi de loin par *Tobie et Sara*, qui attire trois fois plus de spectateurs que la pièce de Clavel.

Il est difficile d'analyser les mises en scène des premières années du Festival d'Avignon, au vu des documents et des témoignages dont nous disposons, malheureusement peu nombreux. Cependant, la thèse d'Hélène Baconnet de Saint-Aubert, intitulée *L'Histoire de Tobie et de Sara (Paul Claudel) : pour une mise en scène de la gloire*, soutenue sous la direction de Michel Autrand, en Sorbonne le 25 novembre 2002, nous donne l'accès à une analyse esthétique de la mise en scène de la pièce de P. Claudel. La pièce radiophonique, enregistrée dans le cycle des émissions consacrées au théâtre de P. Claudel par la Radiodiffusion-Télévision française (RTF) le 13 février 1951, donne, quant à elle, accès à la couche sonore probablement proche du spectacle tel qu'il pouvait être en 1947. Alors qu'à la Semaine d'Art en Avignon, Maurice Cazeneuve assure la mise en scène de *L'Histoire de Tobie et de Sara*, c'est également à lui qu'est confiée la production artistique de la pièce radiophonique⁶⁰⁸. L'enregistrement de 1951 utilise la musique originale de Gaston Litaize, composée pour la représentation au Festival d'Avignon. De même que dans le spectacle de 1947, le rôle de Tobie vieux est en 1951 mis en

costumes : Mario Prassinis, musique : Gaston Litaize. Interprété par : Jean Negroni (Tobie jeune), Jean Vilar (Tobie vieux), Silvia Monfort (Sara), Jeanne Moreau (Choeur I, vigne), Anna Paglieri (Choeur I, pomme-grenade, poisson), Claude Aburbé (Choeur I), Pierre Lautrec (choeur I), Léone Nogarède (choeur II, rose), Jean-Pierre Jorris (choeur II), André Le Berre (choeur II, saule), Jean Violette (choeur II, olivier), Jean Leuvrais (Récitant), Bernard Noël (Récitant, figuier), Béatrix Dussane (Anna), Maurice Coussonneau (Chien), Alain Cuny (Azarias ou ange Raphaël), Jacques Buttin (Ronce). »

⁶⁰⁸ Consultable dans les archives en ligne de l'INA : <http://www.ina.fr/audio/PHD89040055> (dernière consultation : 19.10.2014).

voix par Jean Vilar. Bernard Noël qui a initialement joué le récitant et le figuier devient ici radiophonique Tobie jeune.⁶⁰⁹

La mise en scène d'un drame biblique

L'Histoire de Tobie et de Sara a été donnée dans le verger d'Urbain V, les 5 et 8 septembre 1947 dans la mise en scène de Maurice Cazeneuve. Selon Hélène de Saint Aubert, les lignes essentielles qui se dégagent de la représentation au Festival d'Avignon sont les suivantes : décor dépouillé, centré sur l'autel de bois et de pierre, prestance du lieu, réalisation qui privilégie le génie du texte associé à la musique et servi par une distribution prestigieuse ou qui le devint (Jeanne Moreau, par exemple). Alain Cuny en ange, impressionne la presse, de même que Vilar jouant Tobie le vieux. « Cazeneuve joua davantage

la carte du cérémonial liturgique et de la diction que celle du théâtre total proprement dit – la gestuelle ne prit sans doute pas la place qu'elle méritait. Des témoins des premières représentations de *Tobie et Sara* (...) rendent hommage à la splendeur de la diction des comédiens dirigés par Cazeneuve, à la beauté sacrée de ces représentations avignonnaises, mais regrettent aussi un certain manque de fraîcheur, une tonalité trop exclusivement cérémonielle, peut-être responsable de la réputation, infondée, mais durable, d'austérité liturgique, qui poursuivit la réception de ce drame. »⁶¹⁰



Affiche de la première Semaine d'Art, Source : Jean Vilar par lui-même, *chronologie*, éd. Maison Jean Vilar, 1991, p. 1947/63.

⁶⁰⁹ La pièce radiophonique est aussi interprétée par : Raymond Pellegrin; Raymond Faure; Martine Sarcey; Jacques Butin; Jean Claude Michel; Anne Caprile; Jacqueline Morane; Jacqueline Pasquier; Jean Claudio; Jacqueline Trutat; Claude Aburbé; Pierre Reynal.

⁶¹⁰ Hélène de Saint Aubert, « Il y a soixante ans, *L'Histoire de Tobie et de Sara* au Festival d'Avignon », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°188, 2007, p. 54.

Le curieux destin d'une pièce empreinte d'histoire juive

La mise en scène de Cazeneuve est la première mise en scène ouverte au grand public de *L'Histoire de Tobie et de Sara* que P. Claudel écrit en 1938 à la demande d'Ida Rubinstein, une danseuse et mécène russe, icône de la Belle Époque, née dans une famille juive et engagée par Serge Diaghilev dans les Ballets russes. *L'Histoire de Tobie et de Sara* paraît à la fin mars 1942. Hélène de Saint Aubert s'étonne, à juste titre, que la pièce ait réussi à déjouer la censure. Sous couvert d'intentions purement spirituelles, elle ne met en scène que des personnages juifs et insiste avec force sur la persécution que connaissent les Juifs exilés face au régime de Salmanassar. Tobie, portant en ses mains les rouleaux de la Tora et le poids de la douleur humaine, donne à voir les persécutions les plus terribles de l'histoire juive, dont en 1938 Claudel soupçonne l'ampleur à venir, sans pouvoir en prendre encore toute la mesure. D'autre part, le contexte de la parution de *Tobie et Sara* aurait aussi pu alerter les censeurs. En fin décembre 1941, Claudel a écrit une lettre adressée au grand Rabbin de France, dans laquelle il dénonce les persécutions anti-juives. La police de Vichy s'inquiète, le 30 janvier 1942, de sa diffusion sous forme de tracts. Il n'est pas non plus innocent que, dans une lettre que Claudel adresse à Darius Milhaud – un compositeur qui a mis en musique des nombreux textes de Claudel et qui doit quitter la France en 1940 en raison de son « inscription sur deux listes de proscription : comme juif et comme compositeur d'art dégénéré » – il se tourne guidé par son intuition d'artiste vers le *Livre de Tobie* pour faire résonner sur la scène l'actualité des persécutions antisémites. L'histoire biblique reprise par Claudel témoigne du fait que, dès 1938, le dramaturge préfigure, avec le sens politique aiguisé qui fut le sien, les futures persécutions nazies.

Château de Brangues
Morestel

Le 24 décembre 1941
Veille de Noël

Monsieur,

Mon bon ami Wladimir d'Ormesson vient de me donner votre adresse. Je tiens à vous écrire pour vous dire le dégoût, l'horreur, l'indignation, qu'éprouvent à l'égard des iniquités, des spoliations, des mauvais traitements de toutes sortes dont sont actuellement victimes nos compatriotes israélites, tous les bons Français et spécialement les catholiques. J'ai toujours trouvé en eux non seulement des esprits ouverts mais des cœurs généreux et délicats. Je suis fier d'avoir parmi eux beaucoup d'amis. Un catholique ne peut oublier qu'Israël est toujours le fils aîné de la promesse, comme il est aujourd'hui le fils aîné de la douleur. Mais "Bienheureux sont ceux qui souffrent persécutions pour la justice." Que Dieu protège Israël dans cette voie rédemptrice. "Je ne serai pas toujours irrité," a dit le Seigneur par la voix de son prophète.

Agréez l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Paul Claudel
Ambassadeur de France

Monsieur le Grand Rabbijn
de France

Lettre de Paul Claudel au grand rabbin de France, 24 décembre 1941.

Source : « La Figure d'Israël », *Cahiers Paul Claudel* 7, Éditions Gallimard, 1968, p. 4.

Sa pièce prend un sens étonnamment prémonitoire en 1938 : l'extermination n'a pas encore commencé, et on incite « seulement » les Juifs à émigrer. Il y est question « des holocaustes » dans le sens biblique du terme, c'est-à-dire au sens du sacrifice d'un animal par le feu. Mais « les holocaustes » dans la pièce de Claudel désignent aussi les massacres systématiques des Juifs. Si Claudel en évoquant les massacres de Juifs n'a pas pu faire référence à

l'extermination systématique des trois quarts des Juifs de l'Europe occupée par l'Allemagne nazie, aujourd'hui plus personne n'interpréterait *L'Histoire de Tobie et Sara* autrement que dans le contexte de la Shoah. Par ailleurs, lorsque la pièce paraît en 1942, et même après la guerre, nul ne semble s'apercevoir de son lien avec la réalité. Cette autre interprétation possible que pouvaient prendre des répliques claudéliennes est complètement absente de sa réception en 1947 alors qu'aujourd'hui, l'interprétation associant le texte de Claudel à la Shoah nous semblerait être une évidence.

L'inexistence d'interprétation de la pièce de P. Claudel comme prémonitoire de la Shoah en 1947

Cette non-réception du sujet de la pièce, portant sur l'histoire récente du génocide juif, doit être mise en parallèle avec l'évolution de la mémoire de la Shoah après la Seconde Guerre mondiale et avec la diffusion des connaissances sur la Shoah en 1947.

Il s'agit donc ici des questions de perception, de savoir et de mémoire auxquelles Annette Wieviorka et Sylvie Lindeperg nous apportent des réponses lors de la conférence intitulée *Léon Poliakov et Olga Wormser-Migot, Portraits croisés de deux historiens pionniers*, conférence présidée par Michelle Perrot à la Fondation pour la Mémoire de la Shoah qui s'est déroulée à Paris en octobre 2007.

En effet, Annette Wieviorka y constate que « peu d'épisodes de l'histoire ont été désormais autant scrutés que le génocide juif et le phénomène concentrationnaire ». Son propos pourrait être résumé de la manière suivante :

« Les questions abordant les camps ou le génocide/shoah tiennent aujourd'hui une grande place dans notre imaginaire mais aussi dans nos réflexions politiques ou éthiques. Il suffit de regarder depuis quelques années les rentrées littéraires. On ne peut que être frappé de voir le grand nombre de romans dans lesquels sont évoquées ces questions. Il semble aussi aujourd'hui évident de séparer la question concentrationnaire et la destruction des juifs d'Europe comme si cette distinction était évidente. Or, l'univers concentrationnaire et la destruction des juifs d'Europe n'ont pas été évoqués selon les rythmes analogues. Le souci de documenter la déportation et le génocide des juifs apparaît très tôt. Au cœur même de l'événement, en France, en particulier. Léon Poliakov et Olga Wormser-Migot se trouvent intimement mêlés au processus de constitution d'archives et d'écriture de l'histoire et produisent les

deux premières, et très longtemps seules en France, histoires du génocide et du système concentrationnaire.

Les archives de Léon Poliakov et Olga Wormser-Migot, constituées à la marge de la communauté juive organisée, ignorées des universités, se croisent à Nuremberg mais la France ne s'intéressa que modérément à un procès d'inspiration et de réalisation/concrétisation très largement américaine. De surcroît, si les camps ont été principalement réservés aux Juifs, à Nuremberg la partie française ne convoque que des témoins résistants. Ainsi les Juifs de France ne sont pas entendus. Nuremberg est un exemple de l'hégémonie dans la société française de l'image du déporté résistant. (...)

Le premier vrai ouvrage d'historien construisant le récit du passé de l'histoire du génocide des Juifs est *Bréviaire de la haine : le III^e Reich et les Juifs*, de Léon Poliakov publié en 1951 aux Éditions Calmann Lévy. En 1947, eut lieu à Paris la première, et pour plusieurs décennies, la seule conférence européenne réunissant des particuliers et des institutions étudiant la persécution. Après la mise en place du rideau de fer, les relations entre les démocraties populaires et les recherches en réseaux, et notamment avec l'Institut historique juif de Varsovie ont été rendues plus difficiles. (...)

En 1955, un premier film *Nuit et Brouillard* réalisé par Alain Resnais, à l'initiative d'Henri Michel sort sur les écrans français et une deuxième exposition fixe est organisée à Auschwitz. Mais il faudra attendre le procès Eichmann, en 1961, pour que le monde prenne conscience que la destruction des juifs d'Europe est un événement distinct dans la Seconde Guerre mondiale. »⁶¹¹

En 1947 c'est donc la figure du déporté résistant qui est célébré et paradoxalement, les victimes juives sont invisibles dans les commémorations, dans les discours officiels et au Festival d'Avignon. La souffrance des Juifs n'est pas encore perçue comme une souffrance particulière.

« Le besoin de se mesurer à la réalité la plus dure »

Si dans l'après-guerre, dans le regret déjà mélancolique de la période héroïque de la Résistance, période de choix moralement clairs et d'accords vitaux entre le mot et l'action, le Festival d'Avignon a besoin des grands héros,

⁶¹¹ À ce propos Sylvie Lindeperg ajoute : « Les travaux sur la déportation résistante et l'univers concentrationnaire ne passionne pas l'opinion publique, cette histoire ne fait pas objet d'une demande sociale. La recherche sur le système concentrationnaire n'aboutit véritablement qu'avec la soutenance et la publication de la thèse d'Olga Wormser-Migot en 1968. Cette pionnière a rencontré des difficultés majeures lors de la rédaction de sa thèse dont témoigne entre autre le nombre des trois directeurs successifs qui essayaient tous de la dissuader du choix de son sujet en soulignant notamment le peu de recul par rapport à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Chacun lui disait qu'il est encore trop tôt pour faire cette histoire. Elle a dû se battre pour imposer ce sujet et la réception a été si dure, notamment de la part de la communauté des déportées, qu'elle a fait une profonde dépression dont elle n'est jamais sortie. Il a fallu attendre trente ans pour que quelqu'un se lance dans un pareil sujet de thèse. » Pour écouter l'ensemble de la conférence :

http://www.akadem.org/sommaire/themes/histoire/1/10/module_9752.php
(dernière consultation : 07.09.2014).

« si après la guerre il y avait le désir de revivre, de reconstruire et sauf sur les marges, le désir d'histoire »⁶¹², il semble qu'aujourd'hui, au contraire, l'approche du passé, le recours à l'histoire exprime « le besoin de se mesurer à la réalité la plus dure »⁶¹³.

À cette réalité se rapporte le spectacle de K. Warlikowski, *(A)pollonia*⁶¹⁴. Il pose en effet la question de la responsabilité mais aussi la question plus ambiguë de la nature du sacrifice. Cette dernière problématique étant formulée par un personnage du spectacle, le fils de la « Juste parmi les nations » : « L'homme n'a-t-il pas le droit de sauver sa vie ? »

Nous allons maintenant étudier le spectacle de K. Warlikowski en prenant justement en compte l'évolution de la mémoire de l'extermination des Juifs en Pologne, mais aussi en lien avec la fin du paradigme romantique, modèle culturel dominant dans ce pays depuis le XIX^e siècle.

Un « discours théâtral »

(A)pollonia a été présentée dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes du 16 au 19 juillet 2009. La mise en scène est minimaliste : deux gigantesques boîtes de verre transparent où, tels des animaux de laboratoire, se démènent à l'intérieur parfois les personnages. À droite, un long banc rouge où les acteurs peuvent s'asseoir ; au fond, un écran. Par son esthétique, le spectacle de K. Warlikowski s'inscrit dans ce que Hans-Thies Lehmann a appelé le « crossover » du « théâtre postdramatique » en raison de l'utilisation par le metteur en scène polonais de la vidéo, de nouveaux médias tels que Skype.

⁶¹² Anette Wieviorka, *Léon Poliakov et Olga Wormser-Migot, Portraits croisés de deux historiens pionniers*, conférence présidée par Michelle Perrot à la Fondation pour la Mémoire de la Shoah qui s'est déroulée à Paris en octobre 2007.

⁶¹³ Pierre Nora, « Présentation, Histoire et roman : où passent les frontières ? », *Le Débat*, n° 165, 2011, p. 5.

⁶¹⁴ *(A)pollonia* de Euripide, Eschyle, Hanna Krall, Jonathan Littell, J. M. Coetzee..., mise en scène : Krzysztof Warlikowski, représentation : Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, France, création 2009.

L'action est rythmée par la musique – rock ou cabaret – jouée en direct par des musiciens entrant et sortant de scène.

(A)pollonia répond aussi à une autre catégorie du « théâtre postdramatique », en effet, le spectacle est composé de montage de textes. Il est une sorte de « discours théâtral » réalisé à partir de trois piliers littéraires qui sont : *L'Orestie* d'Eschyle (458 av. J.-C.), *Alkèstis* d'Euripide (438 av. J.-C.) et le reportage écrit au sujet d'Apolonia Machczyńska de Hanna Krall extrait du volume *Là-bas il n'y a plus de rivière*⁶¹⁵ (1998). Ce montage de textes a été enrichi également par des extraits des romans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell⁶¹⁶ et *Elisabeth Costello* de John Maxwell Coetzee⁶¹⁷. Le texte de scène *(A)pollonia* est donc un *patchwork* constitué de différents textes (tragédies, romans, reportage, contes), de monologues et de confessions⁶¹⁸.

Quant au jeu théâtral, il est en force, en surtension. Il est caractérisé à la fois quantitativement par une forte énergie scénique mobilisée et qualitativement par une forme de colère. Cet excès de force serait, peut-être, à mettre en rapport avec quelque chose de l'ordre du message. C'est-à-dire que la véhémence du jeu peut être comprise comme l'expression d'une volonté d'atteindre l'autre. Le spectacle commence par une scène de théâtre de marionnettes – figures des enfants. Il s'agit de la représentation théâtrale d'un conte de Rabindranath Tagore, *Amal ou la lettre du roi*, qui met en scène l'enfermement d'un enfant qui va inexorablement vers la mort, et rêve de voyager. Cette pièce a été montée par

⁶¹⁵ Hanna Krall, *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Wydawnictwo a5, Cracovie, 1998. Le reportage de Hanna Krall a été utilisé comme un matériau en fonction des besoins liés aux scènes et aux séquences, en fonction des besoins des acteurs et du metteur en scène. La forme choisie par K. Warlikowski n'est pas enfermée dans les cadres classiques d'une pièce de théâtre mais propose une forme intertextuelle.

⁶¹⁶ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris, 2008.

⁶¹⁷ John Maxwell Coetzee, *Elisabeth Costello*, Points, Paris, 2006.

⁶¹⁸ Dans une interview enregistrée par l'Institut théâtral de Varsovie, Magdalena Cielecka explique que le metteur en scène intègre au spectacle les idées, les intuitions et les confessions des acteurs présents sur scène. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=a6fnkyyREdk> (dernière consultation : 26.10.2014).

Janusz Korczak avec les enfants Juifs de l'orphelinat du ghetto de Varsovie, avant qu'ils ne soient tous déportés vers Treblinka en août 1942.

Ensuite, nous assistons aux sacrifices de trois femmes : Iphigénie, Alkèstis et Apollonia Machczyńska.



(A)pollonia, K. Warlikowski interviewé par Dominik Skrzypkowski, <http://www.youtube.com/watch?v=ha16H1m857g> (dernière consultation : 07.09.2014).

Le « discours théâtral » de Krzysztof Warlikowski : l'illusion du contact immédiat (sans média) avec l'histoire / avec la réalité

K. Warlikowski traite le passé comme le fait J. Littell dans son roman. Les sacrifices sont montrés tels qu'ils se sont, peut-être, déroulés – avec la peur, les cris, les hésitations, les intérêts personnels liés aux choix des sacrifices, le silence des observateurs et leurs regards détournés. Dans le montage de textes, le metteur en scène introduit un des passages les plus célèbres des *Bienveillantes* de J. Littell qu'il fait dire à Agamemnon : « Je suis un homme comme les autres, je suis un homme comme vous. Allons, puisque je vous dis que je suis comme vous ! »⁶¹⁹ Tout comme Littell, et à plusieurs reprises, K. Warlikowski nous donne l'impression d'être en contact immédiat, dans le sens de « sans média », avec l'histoire et avec la réalité. Il joue avec le besoin de transparence et d'objectivité de la société contemporaine. Cette impression de l'immédiat, de « sans média », sans « factualisation », piège parfois même le lecteur averti qui,

⁶¹⁹ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, 2006, p. 43.

tel que Pierre Nora, peut avoir l'impression qu'il n'y a « Aucun jugement moral, aucune application rétrospective de valeurs contemporaines »⁶²⁰.

Cependant, ce que K. Warlikowski propose, c'est précisément la multiplication de points de vue, souvent contradictoires. K. Warlikowski met en scène des personnages mythiques, certes, mais aussi des personnages réels (d'un point de vue historique) et enfin des personnages qui semblent faire partie du réel, et qui donnent sur scène l'impression de se référer à une réalité hors du plateau. Ces personnages sont Von Aue, du roman de J. Littell et surtout Elisabeth Costello du roman de J.-M. Coetzee. Dans un long monologue, la conférencière, Elisabeth Costello ose la comparaison entre l'abattage d'animaux de boucherie et le crime contre l'humanité que représentent les camps. Ce monologue, très dérangeant et révoltant, aboutit au constat que tire Elisabeth Costello : au final nous pouvons faire absolument tout et sans la moindre pénalité. « Il n'y aura pas de jugement ! Il n'y a pas d'arbitre ! » – s'exclame l'héroïne du roman de J.-M. Coetzee – car il s'avère qu'il n'y a jamais de limites à nos actes.

« Vous n'avez pas voulu présenter vos excuses à Jedwabne ? Alors maintenant vivez sans pardon. »

La réception du spectacle en Pologne (notamment en mai et juin 2009⁶²¹) prouve que K. Warlikowski provoque ainsi ses spectateurs compatriotes. « Vous n'avez pas voulu présenter vos excuses à Jedwabne? Alors maintenant vivez sans pardon! »⁶²². Car si depuis une vingtaine d'années, un réexamen de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale est devenu possible en Pologne⁶²³, les

⁶²⁰ Pierre Nora, « Histoire et roman : où passent les frontières », *Le Débats*, n° 165, 2011, p. 12.

⁶²¹ Revue de presse du Théâtre Nowy de Varsovie : <http://www.nowyteatr.org/download/recenzjePL.pdf> (dernière consultation : 07.09.2014).

⁶²² Joanna Tokarska-Bakir, « Świat bez sędziogo i bez sądu », *Dwutygodnik.com*, le 16 mai 2009, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/193-swiat-bez-sedziogo-i-bez-sadu.html> (dernière consultation : 26.10.2014).

⁶²³ Avec la démocratie et l'intégration à l'Union européenne, on voit naître un vif intérêt pour cette histoire dans les nouvelles générations et de grands débats publics émergent.

Polonais ont du mal à assumer les faits nouvellement dévoilés. Un des événements ainsi révélés a été le massacre des Juifs à Jedwabne⁶²⁴, qui fut perpétré le 10 juillet 1941, non par les Allemands, mais par les habitants polonais. Ce fait a été dévoilé, en 2000, par le livre de Jan Tomasz Gross intitulé *Les Voisins*. Les réactions de la société polonaise, après la sortie du livre, étaient notamment marquées par « la récurrente défense de l'honneur national et de l'image de la Pologne à l'étranger, les disputes autour du nombre exact des victimes, ou encore le refus pur et simple des Polonais d'admettre leur culpabilité. Il s'est avéré que Jedwabne n'était que le haut de l'iceberg de la participation des Polonais à la destruction des Juifs. C'est la page sombre de l'histoire de la Pologne, occultée sous le régime communiste, que les Polonais avaient du mal à assumer, car jusqu'ici ils se voyaient en tant que victimes et résistants, et désormais ils étaient bien obligés de se reconnaître en tant que bourreaux. »⁶²⁵

Le sacrifice et le modèle héroïque romantique

Regardons de plus près la séquence consacrée à Apolonia Machczyńska⁶²⁶. « Mère polonaise de trois enfants et enceinte d'un quatrième. Celle-ci, en pleine guerre, décide en effet de sauver vingt-cinq enfants juifs. Dénoncée, elle s'enfuit chez son père, qui refuse de se dénoncer à sa place. Elle sera donc exécutée, après être parvenue à sauver une seule petite fille juive. Une héroïne ? Mais ne peut-on pas considérer aussi que cette femme généreuse a délibérément choisi d'abandonner ses trois propres enfants et de tuer le

⁶²⁴ Un village au nord-est de la Pologne.

⁶²⁵ Zofia Lipecka, *Construction dans l'art des mémoires génocidaires*, Conférence de Zofia Lipecka, 2011, Le Centre Alberto Benveniste, École pratique des hautes études, Paris, <http://www.centrealbertobenveniste.org/wp-content/uploads/2009/02/ZLipecka.pdf> (dernière consultation : 07.09.2014).

⁶²⁶ Pendant la guerre, Apolonia Machczyńska cachait vingt-six juifs, tandis que son mari était maquisard dans la Résistance. Dénoncée, puis exécutée, elle n'avait réussi à sauver « que » Ryfka Goldfinger, que l'on retrouve soixante ans plus tard, à Jérusalem, où on décerne en 1997 au fils d'Apolonia la médaille des Justes de Yad Vashem.

quatrième ? Un de ses fils, dans la pièce, ne lui pardonne pas son geste, [qui l'a privé de sa mère], allant jusqu'à



Apolonia Machczyńska-Świątek ; Les archives familiales de Grażyna Plebanek, photos publiées par la revue *Wysokie obcasy*, le 22 septembre 2009.

excuser son grand-père d'avoir, lui, préféré sa vie à la mort de sa fille. » ⁶²⁷ Son fils, Sławek, en recevant au nom de sa mère la médaille de Yad Vashem est confronté à la survivante, Ryfka Goldfinger, et lui demande :

« L'homme n'a-t-il pas le droit de sauver sa vie ? »

Un des thèmes majeurs

d'*(A)pollonia* est donc cet héritage tragique et ambigu qu'ont à affronter les enfants de héros, comme les enfants de bourreaux. Le sentiment d'injustice et de culpabilité tissent un entrelacs qui connecte et rapproche la victime et le bourreau. La victime n'épuise pas sa fonction dramatique dans un acte unique mais elle déclenche une avalanche d'attitudes et de sentiments ambivalents. Le sacrifice n'est jamais qu'une affaire d'individu, un comportement lié exclusivement aux choix intimes mais il concerne la communauté – il perpétue ou rompt le modèle culturel dominant à condition, bien évidemment, de l'impact suffisamment fort du discours qui conduit l'individu au sacrifice. Le personnage de von Aue est déçu de ses intentions qui n'ont pas su correspondre à ses actes. C'est donc le même mécanisme qui est en jeu pour le personnage réel de la Juste, Apolonia Machczyńska. L'héroïne a voulu sauver vingt-cinq Juifs mais elle n'a sauvé que Ryfka. Elle a voulu sauver l'univers tout entier mais a perdu sa vie, celle de son enfant, elle a privé deux enfants de leur mère, le mari de son

⁶²⁷ Krzysztof Warlikowski, « Si on est heureux, mieux vaut pique-niquer qu'aller au théâtre », propos recueillis par Fabienne Pascaud, *Télérama*, n° 3103, le 18 juillet 2009.

épouse, le père de sa fille. Après un calcul froid, elle est aujourd'hui jugée coupable. Concrètement, elle a été jugée ainsi par « un de nous », son propre fils. Par son constat rationnel, Sławek accuse (A)pollonia d'être fautive d'un acte individuel et romantique.

Une remise en cause du paradigme romantique

Pourquoi est-il nécessaire que le metteur en scène et le spectateur se placent dans un endroit aussi éthiquement inconfortable ?

À un moment clef du spectacle, qui ressemble à « un jeu avec un punching ball », K. Warlikowski par la bouche du fils d'(A)pollonia relativise l'innocence de l'héroïne. En situant la réception de l'acte héroïque à l'époque contemporaine, il nous donne à voir cette jeune génération en rupture avec le paradigme romantique, qui est le modèle culturel dominant de la société polonaise depuis le XIX^e siècle.⁶²⁸ Le paradigme romantique a déterminé dans un temps long les valeurs et les normes auxquelles ont fait appel les individus dans leur choix existentiels. Un des aspects de ce paradigme a été la conscience collective scellée autour de l'idée messianique de la Pologne étant le « Winkelried » des nations, la nation qui se sacrifie pour sauver les autres. Le paradigme romantique s'organisait autour de valeurs tels que la patrie, l'indépendance, la liberté du peuple et la solidarité du peuple. L'interprétation de ces valeurs passait par les catégories du messianisme et la position politique inspirée par des idées incarnées par Tyrtée. La conscience collective des Polonais, basée sur le martyre et le sacrifice, a été indissociablement liée avec un sentiment profondément enraciné d'impuissance et avec l'absence de responsabilité pour son propre destin. Le messianisme romantique légitimait l'échec.

⁶²⁸ Le paradigme culturel est un modèle dominant de la culture. Il fait référence à la notion de tradition. Ce paradigme constitue une partie de la tradition, non pas l'ensemble du patrimoine mais certains fragments du patrimoine qui sont mis en valeur et adaptés à la demande sociale.

Selon la fameuse thèse de Maria Janion, le paradigme romantique vit son déclin depuis les changements intervenant dans la société polonaise à partir de 1989. « Comme l’a proclamé du haut de son autorité intellectuelle Maria Janion, le paradigme romantique "patriotico-symbolique" des comportements culturels devait désormais céder la place à un autre, plus adapté, celui de la concurrence capitaliste et de la course individuelle au succès. »⁶²⁹ La culture polonaise s’est retrouvée ainsi dans une phase de transition, entre ces deux paradigmes. Le paradigme ne se justifie plus par la situation de la Pologne privée de son état ou de son indépendance depuis la fin du XVIII^e siècle. En se posant la question du sens du sacrifice dans une société, où donner sa vie pour l’autre, (tel que l’a prôné le Christ) est devenu totalement obsolète, K. Warlikowski croise évidemment le destin de son pays. Il met en cause cette Pologne – qui se posant toujours en victime sacrificielle de l’histoire européenne – n’a pas hésité, même après guerre, à continuer de pourchasser les Juifs.⁶³⁰

Dans un entretien donné à *Télérama*⁶³¹, K. Warlikowski considère que la fin du communisme et la fin de l’absence de liberté, n’ont pas permis aux Polonais de revisiter ce passé de bourreaux avec davantage de lucidité et de courage. Selon lui, la Pologne continue à ne pas faire de place aux juifs et à se poser en victime.

⁶²⁹ Michel Masłowski, « La société civile en Pologne et l’Union Européenne. Les enjeux identitaires », *Revue Transitions*, Institut de sociologie de l’Université libre de Bruxelles et par l’Institut européen de l’Université de Genève, n° 2, 2001, p. 143, http://dev.ulb.ac.be/cevipol/dossiers_fichiers/10-maslowski.pdf (dernière consultation : 07.09.2014).

⁶³⁰ La formule que nous reprenons à Stanisław Fiszer résume bien ce que nous essayons de démontrer ici : « dans les changements historiques, même les plus violents, il n’y a pas de ruptures sans continuités. » Il en va ainsi du paradigme romantique. Sur la continuité, la remise en cause et en question du paradigme romantique dans la culture polonaise, lire notamment : Henryk Markiewicz, *Pozytywizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie 2010. Artur Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie, 2008. Gabriela Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Wydawnictwo Universitas, Cracovie, 2001.

⁶³¹ Krzysztof Warlikowski, « Si on est heureux, mieux vaut pique-niquer qu’aller au théâtre. », propos recueillis par Fabienne Pascaud, *Télérama*, n° 3103, le 18 juillet 2009.

Le triple statut des personnages dans le dispositif scénique

Est-ce que le rapport de K. Warlikowski face à l'histoire ne relèverait donc pas uniquement de ce que François Hartog a désigné sous le concept de présentisme ? Est-ce que l'approche de K. Warlikowski consisterait simplement à « ne retenir du passé que ce qui fait sens au présent, un passé à la mesure du présent » ? Il nous semble qu'un tel jugement enlèverait à ce spectacle à géométrie variable toute sa richesse liée à la démultiplication de points de vue. En mettant en lumière un acte d'héroïsme de la Seconde Guerre mondiale, K. Warlikowski observe ses résonnances sous différents aspects – il part de l'expérience intime, qu'il inscrit dans une actualité, et parvient à faire apparaître la dimension politique et les bouleversements éthiques qu'un tel acte peut produire.

Le dispositif artistique questionne les différentes possibilités de représentation, de ce qu'on a pensé comme étant de l'ordre de l'irreprésentable : nous avons donc un dispositif mettant en scène des personnages mythiques, des personnages fictifs qui donnent l'impression d'être réels, et enfin, des personnages réels construits selon les règles de ce que Yannick Haenel appelle « la fiction intuitive »⁶³². Le spectacle de K. Warlikowski a pourtant précédé la publication du roman de Yannick Haenel intitulé *Jan Karski*, paru le 3 septembre 2009 aux éditions Gallimard. Mais il relève du même procédé et ces deux œuvres annoncent une nouvelle phase dans la représentation de la mémoire de la Shoah, dans les arts et dans la construction des objets de mémoire.

⁶³² « La fiction intuitive c'est « donner la voix » et prendre la place, non pas pour prendre la place du personnage réel, mais pour essayer d'interroger son silence. (...) Ce dispositif interroge la génération actuelle puisque ma génération a vécu parmi les gens qui racontaient beaucoup. Tous ces gens disparaissent, on sait que d'ici quinze ans il n'y aura plus de témoins vivants et donc quelle place les artistes de nos générations peuvent prendre pour combler l'absence que va laisser la disparition des témoins ? » Yannick Haenel dans *Radio libre* par Arnaud Laporte, en direct du Festival d'Avignon, le 9 juillet 2011 à 15h30, <http://www.franceculture.com/emission-radio-libre-en-direct-du-festival-d-avignon-2011-07-09.html> (dernière consultation : 07.09.2014).

Les clefs de l'interprétation ?

Si on considère que dans le titre de son roman, J. Littel donne déjà au lecteur la clé de l'interprétation qui est reliée au mythe, là encore, la démarche de K Warlikowski s'avère semblable. *(A)pollonia* – le titre indique à la fois un personnage mythique (la figure mythique de Polonia est le symbole de la nation en deuil) mais également, un personnage réel et le héros littéraire construit par Hanna Kral. Le titre de la pièce annonce donc bien les trois dispositifs que nous venons d'évoquer.

Si le passé a un impact sur le présent, la mémoire reconstruite du passé n'est pas libre des influences du présent. Le poids du passé induit certains choix ou au contraire, il induit une remise en cause de valeurs, de symboles, de légendes ou de mythes nationaux. La reconstruction du passé historique et sa perception accompagnent les changements qui interviennent au sein de sociétés. Le dispositif artistique du spectacle de K. Warlikowski nous permet d'observer, non seulement en quoi consiste la fin progressive du paradigme romantique au sein de la société polonaise, qu'on pourrait appeler avec Jean-Yves Potel « la fin de l'innocence »⁶³³, mais également, les évolutions intervenant dans la construction des objets de mémoire de la Shoah par les sociétés européennes.

Avignon – un lieu privilégié pour observer l'évolution des représentations de l'histoire des sociétés européennes ?

Si « le Festival d'Avignon reste le meilleur sismographe des tremblements, élans, renouveaux, stagnations de la scène française et européenne, une mécanique, enregistreuse des formes du spectacle vivant telles qu'elles évoluent, se figent parfois, disparaissent ou s'oublent »⁶³⁴, il ne résume pas cependant le théâtre français, voir européen. Bien évidemment, le Festival d'Avignon c'est le In mais c'est aussi à partir de 1969 le Off. Cependant, même

⁶³³ Jean-Yves Potel, *La fin de l'innocence. La Pologne face à son passé juif*, Éditions Autrement, Paris, 2009.

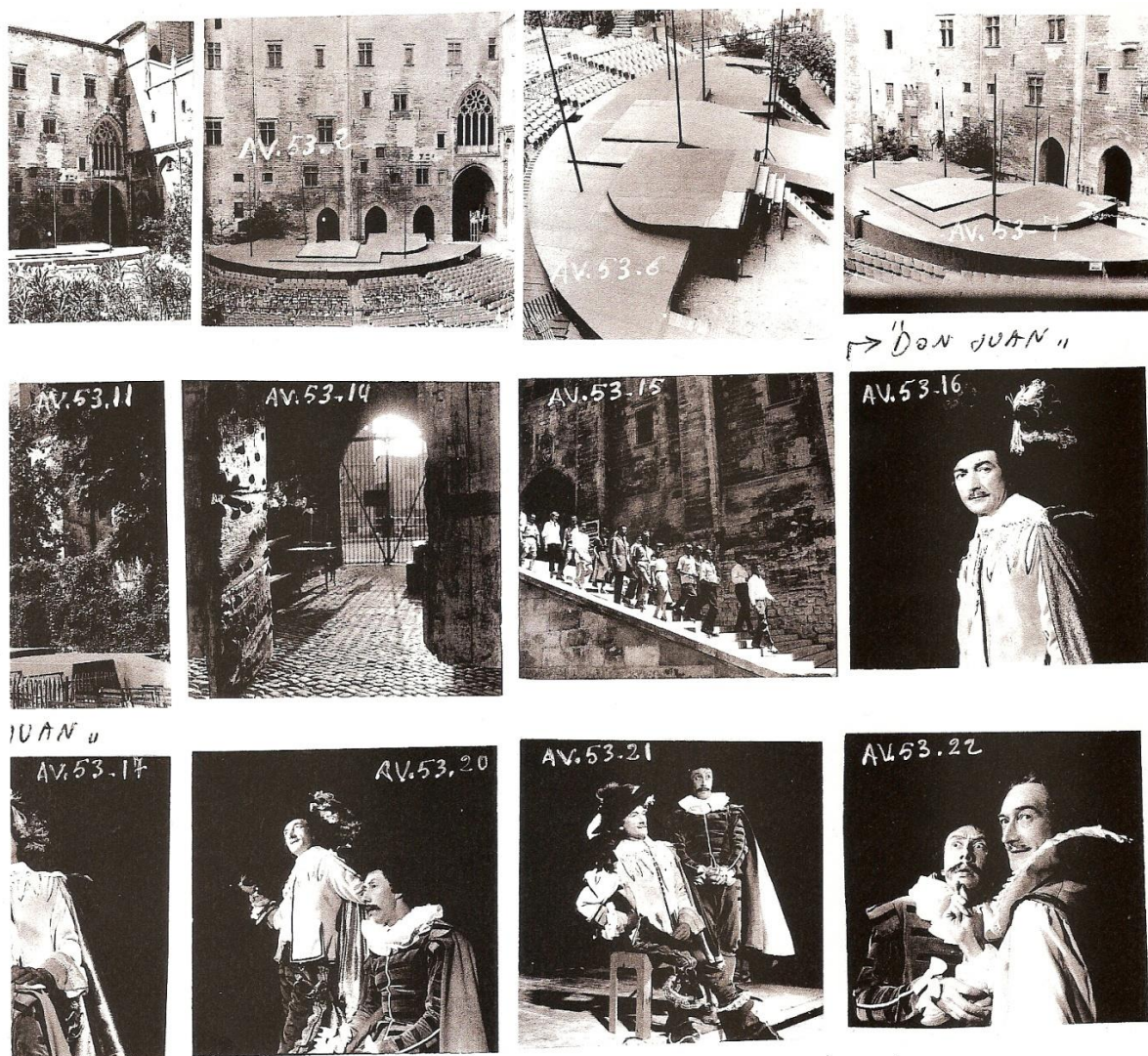
⁶³⁴ Emmanuelle Loyer, Antoine de Baecque, *ibid.*, p. 379.

si on prenait en compte les deux programmations, l'idée d'une complémentarité totale du In et du Off serait inexacte. Avignon n'est pas une sorte de plateau exhaustif du théâtre, à la fois dans son fonctionnement et dans ses productions. Il constitue en revanche un système de légitimation et intègre ce qu'une société met en valeur. C'est également le lieu où le rapport des spectateurs au passé s'est en partie construit.

À travers une étude faisant appel à des sources théâtrales, nous avons essayé de démontrer que le Festival d'Avignon est un endroit privilégié pour observer les évolutions des sociétés à travers leurs représentations du passé. Certes, le spectacle est une source complexe dans le travail de recherche historiographique. Il n'offre pas à la société un miroir, mais une reconstruction du présent comme du passé. Le rapport que le théâtre construit avec le « réel » est complexe. La scène devient, à la manière d'un laboratoire, le lieu privilégié pour énoncer des hypothèses et remettre en question les certitudes les plus établies. Les artistes du théâtre proposent une vision représentée du monde, qui n'est pas obligatoirement celle de ceux qui le dirigent. Ils rendent au théâtre ce pouvoir incroyable d'être le corps et la voix de ceux qui ne sont plus et de ceux qu'on ne veut pas entendre.

Bien évidemment, il est impossible de présenter ici de façon exhaustive les évolutions des représentations de l'histoire telles qu'elles resurgissent dans la programmation du Festival d'Avignon de 1947 à nos jours. La programmation de chaque édition est spécifique. Les modalités de la représentation de l'histoire sont liées aussi bien à l'actualité économique, sociale, politique, aux discours relatifs à la culture et au théâtre, qu'aux évolutions propres de la forme théâtrale elle-même. La représentation de l'histoire est induite jusque dans les conceptions architectoniques de la scène, de la Cour d'Honneur du Palais des Papes ; conceptions souvent réalisées spécialement pour le spectacle d'un metteur en scène emblématique d'une génération (cf. les photos ci-dessous). La représentation de l'histoire est liée enfin à la question de la réception qui joue

également un rôle important, comme le prouvent les mesures prises suite à certains choix contestés de programmations. Ce fut notamment le cas en 1983, suite à la représentation de *Dernières nouvelles de la peste* de Bernard Chartreux, mis en scène par Jean-Pierre Vincent, ou en 2005, suite à l'édition du Festival d'Avignon dont l'artiste associé fut Jan Fabre. Tous ces facteurs et beaucoup d'autres encore, seraient à prendre en compte lors d'une étude future des représentations de l'histoire dans la programmation du Festival d'Avignon de 1947 à aujourd'hui.

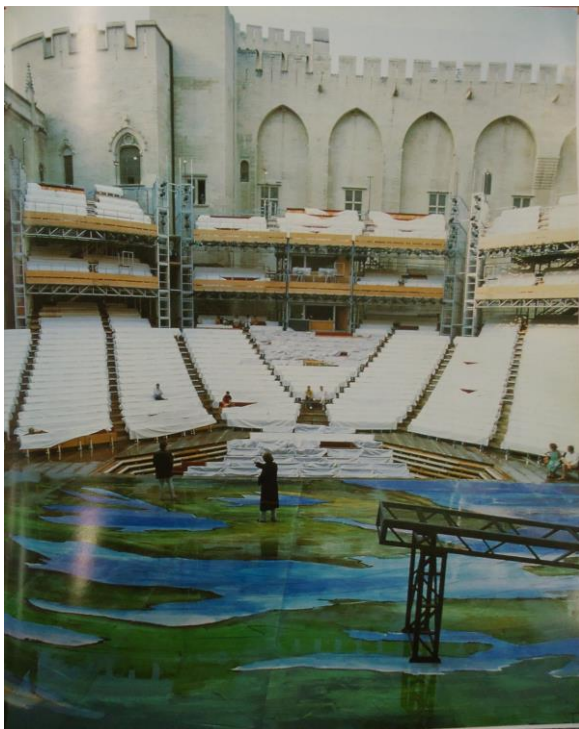


Cour d'Honneur 1953, Cote : AV.53.2, AV.53.6, AV.53.7 ; *Don Juan*, mise en scène : Jean Vilar, costumes Gischia, 1953, Cote : AV.53.21, AV.53.28, AV.53.60, AV.53.62.

Cour d'Honneur du Palais des Papes 1947-1965 ; ©Agnès Varda, 86 rue Daguerre Paris SEG 57.17, Société Henry & Fils / 133, rue de Rennes – Paris, Archives de la Maison Jean Vilar.



Le dispositif scénique de la *Messe pour le temps présent*, chorégraphie : Maurice Béjart, Festival d'Avignon, 1967. Cour d'Honneur du Palais des Papes 1966-1981 ; ©Avignon : 40 ans de festival, Laure Adler, Alain Veinstein, Hachette, 1987, p. 101.



Cour d'Honneur du Palais des Papes 1982-2001 ; source : *Avignon : 40 ans de festival*, Laure Adler, Alain Veinstein, Hachette, 1987, p. 189, Le dispositif scénique de Jean-Paul Chambas pour *Dernières nouvelles de la peste*, 1983, ©Brigitte Enguér.

Chapitre 7

*Les populations déplacées suite aux décisions de la conférence de Yalta représentées dans *Transfer !* mis en scène par Jan Klata*

Il sera ici question du spectacle intitulé *Transfer !*⁶³⁵ mis en scène par Jan Klata. Qu'en est-il de l'engagement de l'artiste de théâtre ? Qu'en est-il de son engagement dans une démocratie, en lien avec le rôle que la pièce joue dans l'espace public ? C'est le thème central de l'analyse proposée : la question de l'engagement personnel du metteur en scène qui sera ici articulée avec celle de la responsabilité portée à la fois par l'artiste et par les peuples en cause dans ces déplacements.

Dans le cas présent, la question se pose ainsi : comment le volontarisme politique a-t-il sacrifié l'histoire sur l'autel de la réconciliation polono-allemande ? Dans *Transfer !*, nous allons nous interroger sur la fabrication de l'émotion et le découpage du réel et sur le positionnement / l'engagement de l'artiste. Peut-on parler d'engagement de l'artiste lorsque son but à atteindre est directement la réconciliation ? L'enjeu est donc la définition de critères dessinant ce que peut être l'engagement au théâtre de nos jours.⁶³⁶

⁶³⁵ *Transfer !* mise en scène : Jan Klata, Théâtre Współczesny, Wrocław, le 18 novembre 2006.

⁶³⁶ Pour mener à bien la présente étude, nous avons consulté outre les ouvrages et articles cités dans la suite de cette réflexion, la bibliographie suivante :

Martine Floch, « Allemagne : comment ça va avec la mémoire ? », *Histoire@politique, Politique, culture et société, revue du Centre d'histoire de Sciences Po*, n° 7, 2009, <http://histoire-politique.fr/index.php?numero=07&rub=autres-articles&item=46> (dernière consultation : 07.09.2014).

Chantal Meyer-Plantureux, Jean-Richard Bloch, Antoinette Blum, *Un théâtre engagé*, Éditions Complexe, Paris, 2008.

Caroline Moine, « Un passé resté hors champ ? Mémoire et oubli dans les documentaires de la DEFA », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, n° 18, 2007, pp. 135-151.

Le dispositif scénique et la genèse de Transfer !

Sur scène cinq Polonais⁶³⁷ et cinq Allemands, des rescapés – jouant leur propre rôle – de la Seconde Guerre mondiale, des déplacés. Ils témoignent, en racontant des anecdotes et souvenirs et en lisant des lettres. Un échafaudage métallique les surplombe. Au plus haut, immergés dans un glamour bon marché comme sur la scène d'un *talk show* : W. Churchill, F. D. Roosevelt et J. Staline, joués par les seuls acteurs professionnels présents sur scène – Wiesław Cichy, Zdzisław Kuźniar et Przemysław Bluszczyk. Les protagonistes de la conférence de Yalta définissent les frontières de la Pologne avec trois allumettes – car aucun d'eux n'a pensé à se munir d'une carte. J. Staline murmure la chanson *Podmoskownyje wieciera* (*Le temps du muguet*).



Trouble with some of the pieces. Caricature parue dans Punch Magazine en 1945.

Source : Archives en ligne du Punch Magazine : <http://punch.photoshelter.com/gallery-image/World-War-2-Cartoons-WW2/G0000ACxpJLGwC0s/I0000R8HogX1isI8>
(dernière consultation : 09.09.2014).

Deux espaces antagoniques se dessinent : au-dessus, ceux qui détiennent le pouvoir, en bas, les gens ordinaires. En haut, « eux », les Trois Grands cyniques

Gilles Pécout (sous dir. de), *Europe, que doit-on faire de ton histoire et de ta géographie ?*, dans : *Penser les frontières de l'Europe du XIX^e au XXI^e siècle*, Presse Universitaire de France, Paris, 2004.

Jan M. Piskorski, *Wygnańcy. Migracje przymusowe i uchodźcy w dwudziestowiecznej Europie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsovie, 2010.

Witold Sienkiewicz, Grzegorz Hryciuk (sous la dir. de), *Wysiedlenia, wypędzenia, ucieczki 1939-1959. Atlas ziem Polski*, Demart, Varsovie, 2008.

⁶³⁷ La mort d'un des témoins, annoncée dans le programme, est douloureusement visible sur scène par la présence d'un acteur professionnel qui porte un t-shirt sur lequel apparaît le mot « aktor ». Son rôle de remplaçant est exposé clairement et renforce même notre sentiment de compassion.

qui jouent le destin des gens, en bas, « nous », les populations civiles, qui avons souffert de déplacements. Un partage de l'espace et une répartition des personnages clairs mais simplistes. Nous sommes d'évidence dans un autre registre que celui de la vérité historique.



Dispositif scénique de *Transfer !*, mise en scène Jan Klata, Festival d'Automne à Paris, Maison des Arts Créteil, du 5 au 7 novembre 2009, ©Bartłomiej Sowa

Source : Archives en ligne du Festival d'Automne à Paris : <http://www.festival-automne.com/edition-2009/jan-klata-transfer> (dernière consultation : 09.09.2014).

S'en suit une série de monologues des déplacés. Entre ces monologues, les chansons de *Joy Division*, groupe anglais fondé en 1976, jouées par les Trois Grands, servent d'interlude et renvoient au sens du nom de ce groupe : « prends du plaisir à partager ». Les Allemands relatent leur fuite de l'Est à la fin de la guerre et leur confrontation avec la population polonaise déplacée vers les territoires du Nord et de l'Ouest. Les Polonais se souviennent de la conspiration, de la disparition de la population juive, du partage de ses biens, des luttes fratricides avec les Ukrainiens en Volhynie et de la rencontre avec les Allemands sur les « Terres recouvrées », si mal nommées. Cette expression inexacte forgée par la propagande communiste antiallemande a été remplacée depuis par une notion plus neutre de « Territoires de l'Ouest et du Nord ». Pour beaucoup, c'était en quelque sorte « une terre maudite »⁶³⁸, pour d'autres, la

⁶³⁸ Sakson, Andrzej, *Les minorités nationales en Pologne du Nord et de l'Ouest*, communication présentée lors du colloque international : « La Pologne multiculturelle vingt ans après », organisé par la Société Historique et Littéraire Polonaise (SHLP) en partenariat avec l'Université Jagellonne de Cracovie et l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), les 20 et 21 novembre 2009 à la Bibliothèque Polonaise de Paris et

Pologne du Nord et de l'Ouest est perçue comme « l'icône de la "patrie perdue", comme un espace de « domestication dans la différence et dans la diversité », un espace singulièrement concret et remarquablement privé, désignant les prises de positions conscientes et les réactions émotionnelles intuitives, l'espace de l'identité indiscutable, bien que ce soit le conflit, l'incertitude, l'interférence qui la construisent. »⁶³⁹

La thématique centrale de *Transfer !* est le déplacement des populations polonaises et allemandes suite aux changements de frontières décidés à Potsdam. Selon les auteurs de *Déplacements, expulsions et fuites 1939-1959. Atlas de territoires polonais (Wysiedlenia, wypędzenia, ucieczki 1939-1959. Atlas ziem Polski*⁶⁴⁰, paru en 2008 sous la direction de Grzegorz Hryciuk et Witold Sienkiewicz aux éditions Demart et en partenariat avec la Fondation

dont les actes du colloque ont été publiés : Maria Delaperrière, Franciszek Ziejka (sous la direction de), *La Pologne multiculturelle*, Institut des Études slaves, Société historique et littéraire polonaise, Paris, 2010. (« L'atmosphère générale caractérisée par le provisoire n'était pas favorable à l'installation de nouvelles communautés sur les Territoires de l'Ouest et du Nord dans les premières années d'après-guerre. Ce n'est qu'en 1945 que la frontière de l'État au nord entre la Pologne et l'Union Soviétique a été décidée. (...) Un critère capital était lié aux événements de la période de la « guerre froide », lorsque diverses forces ont exprimé leurs doutes au sujet de la pérennité des nouvelles frontières polonaises. Un autre symptôme de cette période fut l'existence de nombreux *a priori* et de stéréotypes négatifs qui ont réciproquement caractérisé les différents groupes. »).

⁶³⁹ Dąbrowska-Partyka, Maria, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury [La littérature de la frontière, les frontières de la littérature]*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Cracovie, 2004, p. 32.

⁶⁴⁰ Nous pouvons considérer l'*Atlas* comme ouvrage unique dans son genre jusqu'à la parution, en 2010, chez Państwowy Instytut Wydawniczy (Institut national de l'édition) de *Wygnańcy. Migracje przymusowe i uchodźcy w dwudziestowiecznej Europie [Les exilés. Les migrations forcées et les réfugiés en Europe au XX^e siècle]* dont l'auteur est Jan M. Piskorski. La parution de l'*Atlas* – qui répond à une manipulation du passé exercée par les pouvoirs politiques en place – n'est donc pas complètement neutre ce qui s'exprime visiblement dans le soutien apporté à cette publication notamment par Władysław Bartoszewski, *Tygodnik Powszechny [L'Hebdomadaire Universel]* et TVN24. Tous les trois, dont une autorité morale (car c'est ainsi qu'on appelle couramment prof. W. Bartoszewski), un quotidien catholique et une chaîne de télévision privée, ne cachent pas leur esprit critique à l'égard des actions du gouvernement de Jarosław Kaczyński. Il s'agit de symboles qui résument à eux seuls tout un système de valeurs et d'idées politiques et dont une preuve la plus évidente a constitué l'utilisation notamment de la marque de la TVN sur les banderoles de manifestants afin de se positionner pour ou contre la défense de la croix, placée devant le palais présidentiel de Varsovie, en hommage aux victimes de la catastrophe de Smoleńsk en août et en septembre 2010.

Réconciliation germano-polonaise⁶⁴¹), il est difficile de calculer avec exactitude l'ampleur de ces migrations chaotiques, qui ont eu lieu dans des conditions dangereuses. On estime le plus fréquemment à 6 700 000 d'évacuations et de fuites pour les provinces allemandes et à plus de 800 000 pour les territoires polonais sous occupation soviétique. Le total des pertes humaines reste contestable et va de 600 000 à 1 200 000 morts. Il est impossible de déterminer avec exactitude le nombre d'Allemands qui habitaient les territoires de l'Ouest incorporés à la Pologne au printemps 1945. Les statistiques de l'époque ne sont pas crédibles. Les chercheurs polonais restent divisés et étalent leurs estimations entre 2 500 000 et 3 400 000 de personnes. Alors que les chercheurs allemands parlent même de 4 000 000 d'habitants. Il est en revanche certain que le nombre de Polonais sur les territoires du Nord et de l'Ouest a été minoritaire à un tel point que ces Polonais se perdaient dans la masse de la population allemande constituée notamment – en raison de recrutements dans l'armée, d'arrestations et de transferts – de femmes, d'enfants et de personnes âgées.

Plusieurs millions d'Allemands furent ainsi l'objet de ce que l'on nomme « transferts de population » en Pologne / et « expulsions » en Allemagne des territoires allemands, alors placés sous administration polonaise. Les accords signés à Potsdam ont conduit à l'inclusion dans le territoire polonais d'une partie de la Prusse orientale, de la Silésie et de la Poméranie.

Les Polonais perçoivent d'un mauvais œil, avec suspicion et une réticence difficilement cachée, les visites d'Allemands des villes, villages, maisons, cimetières ou anciennes propriétés. Les Polonais se sentent propriétaires à part entière de biens devenus leurs (dans diverses circonstances) à la fin de la guerre. Dans *Transfer !* c'est Madame Karolina Kozak qui en témoigne sur scène à deux

⁶⁴¹ La Fondation Réconciliation germano-polonaise (Fundacja Polsko-Niemieckie Pojednanie) se charge depuis 1992 de la distribution de fonds allemands pour les anciens prisonniers des camps de concentration et les travailleurs forcés du III^e Reich. Elle apporte l'aide aux victimes vivantes du nazisme, travaille à la préservation de la mémoire et pour un rapprochement entre les Allemands et les Polonais.

reprises. Tout d'abord en décrivant l'itinéraire du transfert de sa famille de l'Est à l'Ouest à travers Grochów, Katowice et Strzelce Opolskie, pour s'installer définitivement à Pielaszkowice, un village de Basse Silésie. Elle se souvient d'une mère solitaire avec quatre enfants à charge qui, malgré la peur, avait ouvert la porte de sa maison pour y laisser s'installer des arrivants des confins de la Pologne. Hildegarda, la propriétaire allemande, en plus d'avoir cédé une place en sa demeure, a aussi partagé son magasin où elle travaillait comme vendeuse et que Karolina Kozak a rejoint. Les Polonais se sentant coupables ont refusé de devenir propriétaires à part entière. Pendant trente ans, ils n'ont pas changé les meubles du magasin de l'ex-propriétaire allemande : « Les rayons du magasin y demeuraient pendant trente ans. Nous avons eu peur de les enlever en se demandant quelle sera la réaction de l'Allemande à son retour. »⁶⁴² Certes, aucune preuve ne pourra attester à titre définitif de la justice de ces changements de propriété car les décisions politiques, qui ont conduit à l'expulsion des uns et à l'installation des autres faisaient fi des situations individuelles, des sentiments d'attachement à un endroit, à une maison ou à une terre. Cependant, au lieu de continuer à entretenir le malaise, les sujets de l'histoire et du spectacle de J. Klata choisissent de procéder à un arrangement avec la réalité. Au fur et à mesure, leur sentiment de participer à une iniquité se transforme en rancœur. Par exemple, quand les anciens propriétaires ou leurs familles viennent « sans demander »⁶⁴³ visiter les cimetières dévastés ou complètement disparus où reposent leurs ancêtres.

⁶⁴² Toutes les citations du texte de *Transfer !* sont issues du diaporama utilisé pour la projection des sous-titres lors des représentations françaises du spectacle. Les sous-titres nous ont été communiqués le 7.12.2010 en version française par Olga Nowakowska du Théâtre Contemporain (Współczesny) de Wrocław. Ainsi, la pagination est inexistante.

⁶⁴³ *Ibid.*



Karoline Kozak, cliché extrait de l'enregistrement du spectacle *Transfer !* de Jan Klata, Dunja Funke, Sebastian Majewski, mise en scène: Jan Klata, *Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego*, Wrocław, le 18 novembre 2006, Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/762/DVD/ABM.

Transfer ! est le spectacle le plus attendu de la saison 2006. Le contexte favorise, en effet, cette attente. Erika Steinbach de la Fédération des expulsés et la question des déplacés allemands étaient deux sujets centraux du débat public polonais en 2006. Le spectacle mettant en scène les protagonistes de l'histoire, les déplacés, devait susciter des émotions.

Rappelons, très brièvement, le contexte politique qui a motivé le projet du spectacle. En 2004, les familles des expulsés réclament à la Pologne la restitution ou le dédommagement de leurs biens confisqués⁶⁴⁴. En guise de

⁶⁴⁴ Le transfert forcé des habitants allemands a, en effet, déjà été à l'origine du gel des relations avec la République Fédérale d'Allemagne pendant plusieurs décennies. Si en 1945, la Pologne « gagne » au nord et à l'ouest, les territoires des anciennes provinces orientales du III^e Reich à l'origine de cette situation, il y a, non pas le fait qu'une population d'origine polonaise habitait ces territoires, mais la volonté de Joseph Staline de « compenser » les pertes territoriales de la Pologne, à la suite de l'annexion par l'URSS des territoires orientaux (*Kresy Wschodnie*) de la II^e République. Cependant, dès le mois de mai 1945, les communistes au pouvoir en Pologne annonçaient déjà vouloir procéder aux reconductions des Allemands – qui n'ont pas choisi la fuite au moment du retrait de la Wehrmacht vers l'Ouest en raison de l'avancement de l'armée soviétique – à la frontière et ceci sans le souci d'une approbation internationale. Les expulsions ont été effectuées directement par la Seconde Armée Polonaise de Karol Świerczewski. En raison de leur brutalité, les actions d'expulsions d'Allemands ont été nommées « sauvages » (« *dzikie wypędzenia* »). Leurs organisateurs ne se souciaient ni des résultats matériels et financiers qu'elles causaient, ni de la préparation du transport, ni de la manière dont elles étaient menées. Il est possible que quelques 400 000 Allemands aient quitté la Pologne suite à cette action militaire et qui a fortement été

réponse, le président Lech Kaczyński rend public un rapport réévaluant à la hausse le montant des pertes subies par Varsovie durant la Seconde Guerre mondiale.



Couverture de l'hebdomadaire *Wprost*, n° 38(1086), 2003,
<http://www.wprost.pl/tygodnik/?I=1086> (dernière consultation : 10.09.2014).

En décembre 2005 : un second contentieux voit le jour. La construction, par le géant russe Gazprom et le groupe allemand BASF, « d'un gazoduc qui reliera, via la Baltique, le port russe de Vyborg à Greiswald, en Allemagne, [ce projet] déclenche un tir de barrage à Varsovie »⁶⁴⁵. De manière récurrente, la Pologne reproche à la Vieille Europe de s'entendre avec la Russie, en passant outre ses intérêts.

En 2006, le Centre contre les expulsions organise *Les chemins forcés* (*Erzwungene Wege*). Cette exposition qui présente des documents sur les expulsions en Europe au XX^e siècle, y compris l'expulsion des Allemands après la Seconde Guerre mondiale, est organisée par Erika Steinbach, co-fondatrice, avec Peter Glotz, du Centre contre les expulsions (*Zentrum gegen*

critiquée aussi bien par l'URSS que par l'administration civile polonaise. À la mi-juillet 1945, l'armée a officiellement interdit la poursuite des expulsions. Les « expulsions sauvages » n'ont pas significativement diminué le nombre d'Allemands sur les territoires du Nord et de l'Ouest – la plupart des 4 000 000 d'entre eux continuaient à y séjourner dans l'espoir d'un changement de politique qu'on mettrait en place à leur égard.

⁶⁴⁵ Arielle Thedrel, « Merkel veut calmer le jeu avec Varsovie », *Le Figaro*, 02.12.2005, p. 6.

Vertreibungen). Erika Steinbach, qui est également présidente de la Fédération des Expulsés, a refusé, en 1990 de voter la reconnaissance définitive de la ligne frontière polono-allemande d'après-guerre.



Exposition « Les chemins forcés », Centre contre les expulsions, Berlin, 2006.

Source : ©ddp, <http://www.fr-online.de/politik/interview-mit-artur-becker--steinbach-hat-daemonen-geweckt-1472596,3352076.html> (dernière consultation : 09.09.2014).

Cette même année 2006, l'Union des expulsés lance également l'initiative de construire, à Berlin, un centre d'information-mémorial consacré au sort des Allemands déplacés d'Europe centrale et orientale après 1945. Les Polonais s'inquiètent alors que ce Centre veuille « réécrire l'histoire » de la Seconde Guerre mondiale. Le Premier ministre polonais, Jarosław Kaczyński, tiens alors dans les médias des propos violemment germanophobes. En menant une « politique historique », l'équipe au pouvoir, à Varsovie, cherche à exploiter le ressentiment de la population polonaise contre l'Allemagne.

C'est dans ce contexte que Krystyna Meissner, directrice du Théâtre Współczesny de Wrocław, propose à J. Klata la réalisation d'un spectacle ayant pour sujet les déplacements. Alors que la première du spectacle est prévue en

automne, dès le printemps, la sénatrice et présidente de la Treuhand polonaise, Dorota Arciszewska-Mielewczyk demande à la directrice le texte de la pièce. Krystyna Meissner refuse de lui communiquer. D'ailleurs le texte n'existe pas encore à cette époque, et elle « s'inquiète qu'il puisse devenir une provocation pour la droite polonaise qui ne sait percevoir que la souffrance polonaise »⁶⁴⁶.

J. Klata participe ainsi à un débat public qui influence forcément son discours portant *a priori* sur le passé. Mais est-ce que le fait de traiter un sujet politique suffit de faire de J. Klata un artiste engagé ? Observons de plus près sa démarche.

Sur la même scène de théâtre – ce qui suppose les voyages communs en tournée, l'expérience des répétitions, mais aussi un dispositif scénique qui réunit symboliquement deux populations – sont réunis des témoins allemands et polonais qui ont vécu les changements de frontières à la fin de la Seconde Guerre mondiale et leurs conséquences. Le spectacle est bilingue, les témoins s'expriment dans leurs langues maternelles. Durant le spectacle – plutôt statique – ils sont assis sur les chaises rangées au fond de la scène. Ils se rapprochent vers le proscenium quand ils prennent la parole.

La dramaturgie collective, proposée par Dunja Funke, Sebastian Majewski et Jan Klata, réunit sur scène des témoins allemands et polonais. Le différend entre « eux », ceux de la Treuhand prussienne, et « nous », de la Treuhand polonaise, est ici dépassé par le dispositif théâtral qui propose un aménagement spatial, une scénographie symbolisant la réconciliation.

En réunissant sur scène les héritiers des deux camps ennemis, J. Klata, a-t-il réussi à dépasser l'imaginaire mythifié, le pouvoir du stéréotype national et de l'auto-stéréotype ?

⁶⁴⁶ Adam Krzemiński, « Odśmiać tyrana », *Polityka*, n° 7, le 17 février 2007, pp. 70-71 (traduction : AS).

La réhabilitation du mythe de Yalta (faisant fi de l'effort historiographique de la déconstruction des clichés d'avant les grands débats historiques) à des fins de réconciliation

La pièce s'ouvre sur un rappel du Traité de non-agression signé entre l'Allemagne et l'Union des républiques socialistes soviétiques. En effet, J. Staline se trompe de conférence et ramène ainsi à la mémoire du spectateur sa complicité dans le partage de la Pologne avec le régime nazi et les années de l'occupation soviétique.

« Peu après...
Staline a ouvert la réunion
par un discours très réussi.
Je sais à quel point
le peuple allemand aime son Führer.
C'est un grand homme. Je comprends
qu'il bénéficie d'une telle adhésion.

Monsieur Ribbentrop, je lève
mon verre à la santé du Führer.
Merde !
Désolé ! Merde !
Les mêmes serveurs. De l'hôtel
Métropole à Moscou. Vêtus de blanc.
Qui a fait entrer ces serveurs ici,
nom de dieu ? »⁶⁴⁷

Les territoires situés à l'est de la ligne Curzon entre le 28 septembre 1939 et le 22 juin 1941, ont été, en 1944, considérés comme faisant partie intégrante de l'URSS, de la République socialiste soviétique de Biélorussie et de la République socialiste soviétique de Lituanie⁶⁴⁸. Avant la prise de décision concernant les nouvelles frontières Est de la Pologne, en 1944, a débuté l'« évacuation » de la population juive et polonaise de territoires placés à l'est de la ligne Curzon et qui devaient appartenir après à l'URSS. Elle a été accélérée par les résolutions prises à la conférence de Potsdam et de Yalta.

Pourquoi J. Klata choisit-il la conférence de Yalta plutôt que celle de Potsdam au cours de laquelle a été fixée effectivement la frontière Est de la Pologne ? Il s'agit, certes, d'un choix théâtral. Les images et les caricatures de la conférence de Yalta ont certainement marqués d'avantage l'imaginaire social. Nous gardons tous en mémoire les images de ses acteurs, W. Churchill avec son grand cigare, F. D. Roosevelt affaibli et J. Staline en uniforme, qui se prêtent bien à la

⁶⁴⁷ Citation issue du texte de la pièce qui nous a été communiqué le 7 décembre 2010 en version française par Olga Nowakowska de Wrocławski Teatr Współczesny.

⁶⁴⁸ La lutte contre les résistants et contre les personnes accusées d'appartenance à l'État Secret de Pologne a entraîné de nombreuses arrestations et internements sur les confins est (*Kresy*).

représentation théâtrale. Les textes de la conférence de Yalta, rédigés par J. Klata, sous la forme d'un cabaret, dynamisent le spectacle qui est presque entièrement constitué des monologues, un peu monotones, des témoins. Il serait vain de dénoncer l'inadéquation entre le mythe de Yalta, tel qu'il est représenté dans *Transfer !*, et la réalité historique, tout étant permis au théâtre. Mais essayons d'en analyser les significations.

Les Trois Grands se partagent les zones d'influences à l'aide d'allumettes car aucun d'eux n'a pensé à se munir d'une carte. Cette vision grotesque et mythifiée des décisions prises par les Trois Grands est lointaine de la réalité géo-politique. Les décisions prises à Téhéran, à Yalta et à Potsdam, résultent du passé et ne sont dues ni au hasard, ni à une théorie du complot. C'est le rapport de forces sur le terrain qui est déterminant pour la prise de décisions et aussi bien F. D. Roosevelt que W. Churchill doivent tenir compte du fait qu'ils sont moins avancés sur le terrain. À cette vision cynique de la nouvelle organisation internationale d'après Yalta et Potsdam, s'ajoute chez J. Klata l'autostéréotype national du partage fait sur le dos de la Pologne éternelle victime.

« Je propose de débattre
de la question polonaise bla bla bla...
Nous nous battons pour la Pologne,
car elle est importante, bla bla bla...
(...)Avez-vous une carte ?
- Non.
Avec trois allumettes, je leur ai montré
comment la Pologne serait déplacée.
Cela a plu à Staline. J'ai prononcé
un discours. Après, le silence a régné.
(...)
Pour les Anglais, l'indépendance de la
Pologne est affaire d'honneur, bla bla.

Pour les Russes, la Pologne
est aussi une question de sécurité :
il faut que les Polonais
ne puissent plus nous attaquer.
Comme ils l'ont fait
au XVII^e siècle.
Et c'est une affaire d'honneur, car les
Russes en ont fait voir aux Polonais.
L'État soviétique veut réparer.
- C'est un problème depuis 500 ans.
Alors remédions-y. La frontière sera :
Stettin – Oder – Neisse.
- Nous les transférerons.
Et si cela déplaît aux Polonais ?
- Tant pis. »⁶⁴⁹

Pour J. Klata, les conclusions de la conférence de Yalta se résument à la rédaction des discours que les dirigeants occidentaux envisagent de prononcer

⁶⁴⁹ *Ibid.*

devant les Polonais, afin de ne pas perdre leur soutien, ou afin de cacher leur soumission à l'égard du dictateur russe.

Le volontarisme politique qui exonère de la responsabilité pour l'histoire et qui sacrifie l'histoire au prix de la réconciliation polono-allemande

L'espace dans lequel se joue la conférence de Yalta est séparé de celui de l'espace dans lequel se disent les témoignages. Nous voyons trois chefs d'État gouverner l'Europe tout entière, sans que les peuples aient une quelconque influence sur leurs actes. Entre la scène située en haut et la terre du bas aucune communication n'est mise en jeu. Le dispositif scénique symbolise un mécanisme de contrôle sans faille. Il déresponsabilise la population civile qui a pourtant été acteur de violences.

Il est, en effet, tentant de critiquer les décisions de quelques dirigeants plutôt que celles des nations qui soutiennent ces décisions. La question posée est celle du rapport entre la morale individuelle et les contraintes politiques externes. « Au milieu du XX^e siècle, procès et réflexions ont abouti à un postulat éthique fondamentalement nouveau : quelqu'un qui ne fait qu'obéir à l'État n'est pas pour autant innocent. L'être humain doit aussi obéir à sa conscience, qu'il a l'obligation d'interroger. Cela est extrêmement difficile à mettre en pratique, mais le fait même de poser la question nous a appris plusieurs choses. Les intérêts ethniques ou religieux, politique ou de l'État, ne peuvent servir de critère suprême de légitimité. Que l'on soit militaire, fonctionnaire ou agent secret, les ordres de l'État doivent être mis en regard d'une référence supérieure, mesurés à l'aune de la morale humaine. Car, si l'État que l'on a servi est un jour déclaré criminel, on ne sera pas jugé pour avoir exécuté des ordres, mais pour, finalement, les avoir exécutés sans états d'âme. »⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Andreï Arkhanguelski, « Vzgliad », *Courrier international*, n° 1061, du 3 au 9 mars 2011, p. 12.

Dans *Transfer* !, l'évacuation totale de la responsabilité éventuelle des populations civiles, dont les témoins sont les représentants vivants déterminés par les décisions de Trois Grands, est renforcée par la victimisation des populations civiles qui constitue, en effet, le fil conducteur du spectacle.

« Les Allemands sont de pauvres gens,
déplacés comme nous. Comme moi, ils ont tout abandonné.
On en a vu de toutes les couleurs,
mais c'est l'Allemagne qui
a dépossédé les Allemands. Hitler. »⁶⁵¹

Si Jan Charewicz, l'auteur de mots cités ci-dessus, compatit à la souffrance subie par les Allemands à la fin de la guerre, s'il évoque le sort partagé de toutes les populations déplacées, il n'omet pas de conclure qu'après tout, ce fut la faute de leur dirigeant et il termine son discours par le salut *Heil Hitler*. Alors qu'un vrai positionnement aurait consisté à dire comment aujourd'hui, nous pouvons nous positionner par rapports aux responsabilités des uns et des autres, dans une zone grise, entre chien et loup. Les témoins, victimes de la politique de Führer et de Trois Grands apparaissent ni comme héros, ni comme malfaiteurs. Le consensus de ce théâtre œcuménique⁶⁵² se trouve là, aussi bien dans les paroles prononcées par les témoins polonais que par les témoins allemands.

L'évacuation totale des responsabilités éventuelles des populations civiles et la vision de la punition collective prenant la forme de déplacements / expulsions empêchent tout horizon de justice. La punition collective, l'anti-horizon, constitue le message subliminal du spectacle. Comme il y a eu une punition collective nous ne pouvons pas songer faire œuvre de justice même individuelle et donc nous pouvons réécrire l'histoire. En effet, si la justice

⁶⁵¹ Citation issue du texte de la pièce qui nous a été communiqué le 7 décembre 2010 en version française par Olga Nowakowska de Wrocławski Teatr Współczesny.

⁶⁵² Nous reprenons ici le terme employé par Bérénice Hamidi-Kim dans sa thèse de doctorat *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Université Lyon 2-Lumière, soutenue et présentée publiquement le 12 novembre 2007 et nous proposons d'en faire un terme général.

individuelle a été évacuée, il en va de même pour la culpabilité d'État qu'il soit allemand ou polonais. La nouvelle vérité (en référence à « novlangue ») est ici fondée sur l'oubli de l'existence des bourreaux polonais et allemands. L'oubli au service d'une cause suprême : celle de la rédemption sociale, de la réconciliation. Ni les demandes du gouvernement polonais pour expulser les Allemands, ni « les expulsions sauvages » effectuées directement par la Seconde Armée Polonaise de Karol Świerczewski, ne sont évoquées dans le spectacle. De même, la répression nazie en Pologne n'est pas évoquée.

« Culpabilité ou non.

Mes parents étaient innocents.

Et je ne dirai rien d'autre ce soir.

Ils ne sont pas coupables.

Ils n'y pouvaient rien. Je ne veux pas entendre qu'ils étaient des nazis.»⁶⁵³

Le témoignage dans l'art et son effet déformant

Il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit ici d'un théâtre doté d'une charge émotionnelle forte, amenée par la présence de personnes jouant leurs propres rôles. C'est pourquoi sa première réception spontanée a pour résultat d'émouvoir le public. La fragilité physique des témoins, souvent très âgés, à la vie gorgée de souffrances, fait ressentir au spectateur des émotions authentiques, d'une manière plus intense, que s'il s'agissait d'acteurs endossant les rôles.

Car grâce à la présence du témoin sur scène, le public entretient avec lui un contact direct, immédiat au niveau des émotions, en lui faisant d'autant plus confiance qu'il voit simultanément les acteurs mensongers de la conférence de Yalta. Le spectateur n'échappe pas à l'émotion face à la vérité du témoignage, vérité qui lui parvient sans média. Celui qui témoigne signe avec le spectateur un « pacte compassionnel ». Dans son ouvrage *L'ère du témoin*, Annette Wieviorka remarque qu'un tel « témoignage s'adresse au cœur et non pas à la

⁶⁵³ *Idem.*

raison. Il suscite la compassion, la pitié, l'indignation, la révolte parfois »⁶⁵⁴, sentiments parfaitement honorables, surtout au théâtre.

Néanmoins, la question qui se pose aussi est : quel choix l'engagement de J. Klata laisse-t-il au spectateur ? Au-delà du choix de quitter la salle, il semble que cette forme de théâtre de témoignages, – qui véhicule des propos contradictoires mais explicites, – limite les choix laissés traditionnellement au spectateur. Est-ce qu'en imposant aux spectateurs d'écouter des témoignages – qui se veulent représentatifs (un représentant des déplacés polonais *versus* un représentant des expulsés allemands) nous ne limitons pas le champ d'interprétation du spectateur dans des pièces où le rapport à la vérité n'est pas aussi explicitement posé ?

Car si conflictualité il y a – pour qu'il y ait un engagement, il faut qu'il y ait une conflictualité – , elle n'est qu'apparente.

« La Pologne démembrée n'était la faute
ni des Russes, ni des Allemands,
mais des Polonais eux-mêmes,
incapables de constituer une nation.
Voilà pourquoi Russes et Allemands
pouvaient se partager la Pologne.

Nous ne disions jamais Polonais,
mais Polak. C'était comme ça.
Juif, pour moi, ça sonne autrement,
que Islandais, et Polonais que Danois.
Quelque chose m'est resté de cette
atmosphère. Aujourd'hui encore. »⁶⁵⁵

Dans les propos cités ci-dessus, les Polonais sont perçus comme « une tribu slave » incapable de « constituer une nation » et les comparaisons se fondent sur des stéréotypes⁶⁵⁶. Certes, la dramaturgie est un laboratoire d'idées. Elle est également cet endroit où s'exprime l'imaginaire ambiant fait aussi de stigmatisations. Mais si le metteur en scène fait le choix de garder ces témoignages, il se peut qu'il le fasse également dans le but précis de crédibiliser l'authenticité du spectacle. Le metteur en scène semble ainsi signaler au public qu'il n'intervient pas dans le contenu des messages des déplacés, qu'il n'a rien à

⁶⁵⁴ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1999, p. 179.

⁶⁵⁵ Citation issue du texte de la pièce qui nous a été communiqué le 7 décembre 2010 en version française par Olga Nowakowska de Wrocławski Teatr Współczesny.

⁶⁵⁶ Voir à ce sujet : Jean-Noël Jeanneney (sous la dir. de), *Une idée fausse est un fait vrai. Les stéréotypes nationaux en Europe*, Odile Jacob, Paris, 2000.

cache. Bien qu'à première vue de tels propos peuvent sembler contradictoires par rapport au message réconciliateur du spectacle, leur rejet est inévitable et donc, le discours rassemble encore une fois le public.

Ce dispositif théâtral qui, en apparence entretient avec le réel des relations très proches, (qui veut être comme le réel, lui « prélevant » un de ces éléments) a pour résultat que le public ne peut reprocher aux témoins le manque d'authenticité ou de raison, ni même de remettre en cause les motifs individuels de leurs actes. La force de ce théâtre et son efficacité résident dans la transgression entre la fiction et le réel.

Pourtant, bien que les scènes des témoins soient émouvantes, nous ne pouvons les considérer comme simplement « authentiques ». En effet, elles bouleversent les critères d'authenticité. Le lien entre témoignage et authenticité doit être remis en question dans une œuvre d'art. Si de tels témoignages contournent « la médiation d'un texte » et nous atteignent « avec une franchise à l'état brut » grâce à « l'immédiateté et à l'intimité »⁶⁵⁷, ils résultent de la médiation du théâtre sous la forme d'un travail de montage élaboré, d'un ensemble synchronisés qui facilitent le passage de l'intime au public. Le caractère contrôlé de ces scènes rend difficile d'évaluer leur degré de spontanéité ou de composition.

En accordant aux témoins la parole qu'on leur refuse dans l'espace public, J. Klata laisse s'exprimer les mémoires individuelles et particulières. Elles ne sont pas mises en concurrence mais s'entremêlent avec d'autres attestations et preuves en mettant en abîme la possibilité d'une certitude, d'une vérité mais aussi la possibilité d'une meilleure compréhension des déplacements. Une souffrance particulière étant incomparable avec une autre souffrance particulière. La juxtaposition de témoignages n'est pas un gage d'objectivité. « Socialement valorisée, cette collecte aboutit à une juxtaposition de récits

⁶⁵⁷ Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies : The Ruins of Memory*, Yale University Press, New Haven, 1991, pp. 12-13.

individuels, non pas à de l'Histoire. »⁶⁵⁸ Les raisons particulières présentées par les témoins créent une mosaïque qui ne répond pas à la complexité de la vérité historique. « Contrairement à une opinion assez répandue « témoignage » et « histoire » ne coïncident pas, n'ont pas les mêmes fonctions, même si « cette abondance de témoignages, leur omniprésence aujourd'hui dans l'espace public, alors qu'ils étaient auparavant confinés dans divers dépôts d'archives, confrontent l'historien à des problématiques tout à la fois anciennes et nouvelles. »⁶⁵⁹ Cette valorisation du témoignage semble signifier que toute connaissance viendrait de la confrontation au réel, au « vrai ». Or, le témoignage ne correspond pas à une étude empirique du réel.

Si nous avons décidé d'analyser une représentation théâtrale, l'ensemble du questionnement semblerait menacé par la difficulté à proposer un discours scientifique sur un produit esthétique. En effet, nous ne savons pas exactement d'où parle le témoin, quelle est son expérience de déplacements, où est-ce qu'il était en 1945 et quel était son rôle à ce moment-là. Cependant, le théâtre, qu'il soit documentaire ou non, qu'il fasse appel au témoignage ou pas, n'a pas de rapport avec la véracité.

Autrement dit, si le désir de J. Klata a été de remplir l'espace vacant dû à l'absence, en 2006, d'une publication à destination du grand public au sujet de déplacements, sa proposition et son engagement pourraient donc être considérés comme le rétablissement de la vérité. En effet, en 2006, il n'y a encore aucune publication grand public présentant de façon pertinente, la problématique de transferts de populations. Cette urgence devenait évidente au regard de la manipulation des faits historiques dans l'argumentation politique. Il a fallu l'attribution du prix du meilleur livre historique de vulgarisation scientifique 2009, pour l'ouvrage intitulé *Déplacements, expulsions et fuites 1939-1959*.

⁶⁵⁸ Yves Chevalier, « Wieviorka (Annette), *L'Ère du témoin* », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 110, avril-juin 2000, <http://assr.revues.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/20611> (dernière consultation : 05.11.2011).

⁶⁵⁹ *Ibid.*

Atlas de territoires polonais, pour que cette lacune soit comblée. L'ouvrage lauréat retrace les transferts de populations sur les territoires appartenant à la Pologne avant 1939 et après 1945. En plus d'évacuations, de déplacements, de fuites, d'expulsions et de migrations, l'*Atlas* prend en compte les déportations, les circonscriptions et les envois organisés pour le travail forcé, aussi bien en direction du territoire de l'Allemagne nazie, que celui de l'URSS.

Transfer! s'inscrit dans un contexte spatial et temporel spécifique. Concevoir cette analyse ne va pas de soi parce qu'elle demande de sonder les enjeux et les bons sentiments existant à la base de ce travail qui s'inscrit, par ailleurs, dans le projet officiel du *Büro Kopernikus* (Bureau Copernic)⁶⁶⁰. La pièce ne peut être analysée que si nous prenons aussi en compte le risque de réapparition de revendications territoriales et d'instrumentalisation politique du passé. Le spectacle part d'un débat lié au présent, de l'actualité de la politique germano-polonaise et des revendications qui l'accompagnent. Il invite à poser la question de l'engagement de ses créateurs, en combinant des éclairages transversaux autour de fondements historiques. Il invite surtout à poser la question de la réécriture de l'histoire depuis 1989, mêlée à des questions actuelles. En s'opposant aux deux *doxa* à la fois : celle de la droite polonaise qui accuse les bourreaux allemands et celle du Centre d'Erika Steinbach, J. Klata cherche à réconcilier la société polonaise avec elle-même et avec la société

⁶⁶⁰ Le Bureau Copernic est rattaché à la fondation *Kulturstiftung des Bundes* (Fondation pour la culture du gouvernement fédéral). Il soutient des initiatives germano-polonaises issues plus spécifiquement des périphéries et se situe par là même aux confins de la politique culturelle officielle. Sa mission consiste en un « dépassement des relations bilatérales pour une activité globale ». Le *Büro Kopernikus* a participé à l'organisation de l'année germano-polonaise en 2005/2006. La *Kulturstiftung des Bundes* a, de son côté, donné naissance à un comité d'experts composé de représentants allemands et polonais de différents domaines de l'art. Ce comité formule des perspectives d'échanges culturels à entreprendre que le *Büro Kopernikus* se charge par la suite de réaliser. Le projet théâtral intitulé « La fuite et l'expulsion » a été une initiative émanant principalement des membres polonais du comité d'experts « intéressés par une révision de la culture de la mémoire nationale de deux pays. » (cf. site officiel du *Büro Kopernikus* : <http://www.buero-kopernikus.org/en/project/2/30/0.html> [dernière consultation : 13.09.2014]).

allemande. C'est ainsi que nous pouvons caractériser le premier niveau d'interprétation de l'engagement de l'artiste.

L'engagement et ses limites

Au premier niveau d'interprétation, évoqué ci-haut, s'ajoute un deuxième qui dévoile le mécanisme subliminal de la pièce. En effet, l'utilisation d'éléments tirés du réel – loin d'être cependant un échantillon représentatif du réel – change la perspective. Le public aborde le spectacle non seulement comme un spectacle de théâtre, à proprement parler, mais aussi comme une source d'information. Le metteur en scène s'appuie sur cet horizon d'attente du public.

Le dispositif scénique « objectivant » déresponsabilise doublement le metteur en scène. J. Klata est silencieux sur son engagement, même s'il propose une rédemption sociale aux deux populations par adhésion à la nouvelle vérité (« novlangue »), en opposition au fantôme de l'Armée Rouge. Il prend explicitement du recul par rapport au contenu de la pièce en faisant citer une de ses interventions dans le programme du festival d'Automne à Paris en 2009 :

« Ce qui est intéressant pour moi c'est de voir comment ils [les témoins] manipulent leur mémoire, comment leur mémoire est à la dérive (...) Nous ne nous sommes pas encore tout dit. Nous devons réfléchir si nous savons comment c'était, si les Allemands le savent aussi, car il se peut que dans deux ans nous apprenions que les choses se sont déroulées complètement différemment⁶⁶¹. »

Il n'y a rien de particulièrement nouveau à l'observation de J. Klata sur les modifications des témoignages des participants à *Transfer* !. Selon Annette Wieviorka, « La parole du témoin est saisie à un moment bien précis, instrumentalisée dans un contexte politique et idéologique destiné, comme tous

⁶⁶¹ Jan Klata, « Konserwatywna prowokacja », *Gazeta Wyborcza*, le 4-5 mars 2006.

les contextes politiques, à évoluer. »⁶⁶² C'est pourquoi les historiens manifestent généralement beaucoup de méfiance envers une technique dont ils soulignent la fragilité et la malléabilité, en fonction des buts poursuivis par le témoin et le contexte dans lequel il est appelé à livrer son expérience.

Le dispositif scénique déresponsabilise doublement le metteur en scène. J. Klata se réfugie derrière l'objectivité de sa mise en scène en se positionnant comme responsable artistique.

À son irresponsabilité affirmée, qui repose sur une forme de sacralisation du dispositif, correspond son relatif conformisme social dans le contexte de l'année 2006. Il ne vise ni la justice ni la morale, mais la simple réconciliation reposant plus sur l'oubli que sur le fait d'assumer les passés contradictoires et douloureux. Le metteur en scène ne propose pas un horizon où la justice pourrait avoir un sens voire la morale. Il s'agit ici d'une décence de l'idée que la cohabitation germano-polonaise repose sur l'oubli plutôt que sur un processus permettant d'assumer des passés douloureux.

Nous aurions pu nous attarder plus longuement sur les déplacements de l'engagement des artistes de ces dernières décennies, en comparant, par exemple, l'engagement de J. Klata à celui de Peter Weiss, auteur de *l'Instruction*, ou de Claude Lanzmann, réalisateur de *Shoah*. J. Klata bénéficie d'une visibilité médiatique mais son positionnement social et politique est complexe. Le théâtre documentaire de P. Weiss prend position en attribuant des responsabilités aux uns et aux autres. Le théâtre-témoignage de J. Klata n'entre pas dans cette logique de positionnement. Son refus d'attribuer des responsabilités s'appuie avant tout sur la victimisation des populations civiles allemandes et polonaises. Dans *l'Instruction*, organisée sous la forme d'un oratorio, le combat du metteur

⁶⁶² « Quel danger recèle le recours au témoignage individuel et son instrumentation politique ? Comment traiter avec respect la souffrance d'autrui tout en gardant la liberté de jugement nécessaire à l'élaboration d'un discours scientifique sur les faits ? » : Yves Chevalier, « Wieviorka (Annette), *L'Ère du témoin* », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 110, 2000, p. 110, <http://assr.revues.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/20611> (dernière consultation : 07.09.2014).

en scène allemand procède, en effet, à un montage de propos tenus par des responsables d'extermination du camp d'Auschwitz lors du procès qui a débuté à Francfort en septembre 1963. L'auteur assiste au procès et s'appuie également sur les comptes rendus reproduits intégralement dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*⁶⁶³. P. Weiss ne met pas en scène les témoins vivants eux-mêmes. Sa démarche consiste au contraire en une opposition à la déresponsabilisation de la société allemande dans les années 1960. Il se peut que, tout comme dans le procès de P. Weiss, pour qu'il y ait un engagement, il faut qu'il y ait une conflictualité.

Si le dispositif utilisé par J. Kłata peut ressembler par certains aspects à celui de Claude Lanzmann, la différence entre les deux démarches est liée à la question de la responsabilité et aussi à celle du changement de l'engagement de l'artiste dans les dernières décennies. Tout d'abord, l'engagement de l'auteur du film *Shoah* repose sur un combat contre le négationnisme. Deuxièmement, C. Lanzmann ne prend pas pour point de départ un mythe. Si la démarche de C. Lanzmann s'avère produire une mise en cause extrêmement forte de la société polonaise, elle pose néanmoins la question nouvelle, à l'époque, de la complicité passive de la société polonaise dans l'entreprise criminelle des nazis, ainsi que de la responsabilité individuelle et historique.

Par ailleurs, il serait intéressant d'étudier la réception de *Transfer !* dans les différentes sociétés, suivant l'itinéraire de la tournée du spectacle et son évolution dans le temps (de 2006 à octobre 2011). Cette étude serait extrêmement pertinente pour une meilleure compréhension du fonctionnement du spectacle dans l'espace public.⁶⁶⁴

⁶⁶³ Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Université Lyon 2-Lumière, thèse soutenue et présentée publiquement le 12 novembre 2007, p. 664.

⁶⁶⁴ *Transfer !* met en évidence l'existence d'une frontière culturelle, qui signifie une rupture dans la perception du passé commun. L'histoire de l'Union soviétique apparaît au second plan du spectacle et sa représentation est telle qu'elle éveille un rejet et une opposition chez le

En conclusion à cette réflexion, plus d'interrogations que de certitudes fermes nous viennent à l'esprit. Est-ce qu'il n'est pas nécessaire de passer par ce stade de la rédemption immorale (la réconciliation qui fait fi de l'histoire et de la justice) ? Est-ce que cela nous fait régresser quant à la compréhension de l'histoire ? Ou est-ce que la rédemption immorale est une étape qui permet la réduction de la dissonance cognitive afin de préparer les sociétés au passage à la responsabilité individuelle ? À l'évidence, notre réflexion interroge les limites de la délégation du pouvoir, question essentielle de la démocratie. Dans le cadre de la construction européenne, *Transfer !* nous amène aussi à nous questionner sur l'usage de la véracité à des fins manipulatoires qui peuvent être orientées soit vers du « *community building* » exclusiviste, ou soit vers une société citoyenne.

public moscovite au centre Meyerhold lors du festival Novaia Drama, le 21 septembre 2008. Ainsi *Transfer !* accompagne par excellence les transformations que la perception de la frontière culturelle subit de nos jours au sein des sociétés. Ces représentations de l'autrui décident inéluctablement du caractère de notre époque.

Par ailleurs, la version française de la traduction du spectacle, présentée d'abord à Lyon et ensuite à Paris a été reformulée par Magdalena Marek et se différencie de la transcription faite pour Bruxelles. Elle a été, pour citer notre correspondante Olga Nowakowska, coordinatrice de projets internationaux au Théâtre Contemporain (*Współczesny*) de Wrocław : « "lissée" pour les besoins des Français » (cf. archives personnelles, correspondance électronique avec Olga Nowakowska, le 10 décembre 2010).

Chapitre 8

Les mots garants du réel.

De l'écart entre le réel et sa représentation

dans Requiem pour Srebrenica d'Olivier Py

Le théâtre documentaire dans la programmation du Festival d'Avignon In. Dramaturgie des guerres yougoslaves

Les spectacles relevant du théâtre documentaire, tel qu'il a été défini par Peter Weiss, sont parfois présents dans le répertoire du festival d'Avignon. Une étude de la programmation du festival In de 1947 à 2010 nous a permis d'établir une liste de ces spectacles dont l'appartenance au genre du théâtre documentaire reste cependant parfois discutable⁶⁶⁵. Le premier spectacle documentaire est programmé au festival en 1981, il s'agit de *Un Conseil de classe très ordinaire* de Patrick Boumard dont le texte est tiré de l'enregistrement pirate d'un conseil de classe, mis en scène par Jean-Louis Benoit et joué dans la Cour de la faculté des Sciences. Ensuite, ce n'est qu'en 1996 qu'Éric Vigner met en scène les minutes intégrales du *Procès de Brancusi contre les États-Unis* dans la Salle des conclaves du Palais des papes. L'année 1999, quant à elle, donne lieu à deux

⁶⁶⁵ Théâtre documentaire dans la programmation du Festival d'Avignon In 1947-2010 :

1) *Un conseil de classe très ordinaire* de Patrick Boumard, mise en scène : Jean-Louis Benoit, création 1981.

2) *Brancusi contre États-Unis. Un procès historique* – 1928, adaptation : Éric Vigner (d'après les minutes du procès publiées par Adam Biro, *Brancusi contre États-Unis. Un procès historique*, 1928, Paris, 1995), mise en scène : Éric Vigner, création 1996.

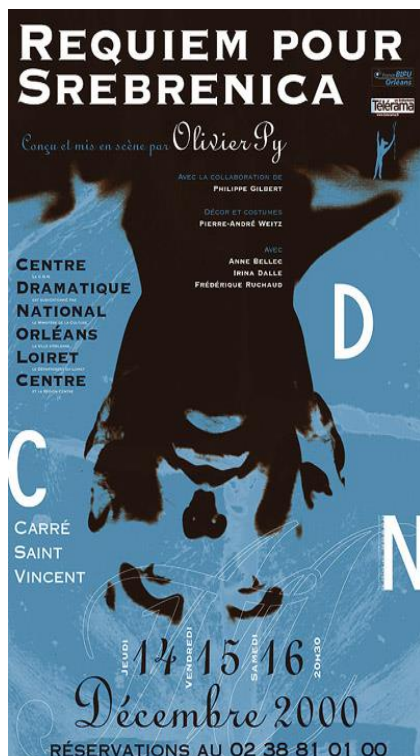
3) *Rwanda, 1994* de Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme et Mathias Simons, mise en scène : Jacques Delcuvellerie, création 1999.

4) *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*, conception : Ariane Mnouchkine, création 2003.

5) *Cargo Sofia, Un voyage en camion bulgare*, conception : Stefan Kaegi, mise en scène : Stefan Kaegi, création 2006.

6) *Mnemopark. Un monde de train miniature*, traduction : Pascal-Paul Harang, conception : Stefan Kaegi, mise en scène : Stefan Kaegi, création 2006.

représentations relevant du théâtre documentaire : celle de *Rwanda, 1994* mis en scène par Jacques Delcuvellerie et celle de *Requiem pour Srebrenica*⁶⁶⁶ mis en scène par Olivier Py, dont il sera précisément ici question.



Affiche du spectacle *Requiem pour Srebrenica*, mise en scène : Olivier Py, Centre Dramatique National Orléans, Loiret, du 14 au 16 décembre 2000 © Laboratoires CCCP = Dr Pêche et Mlle Ros. Source : http://www.cdn-orleans.com/2009-2010/index.php?option=com_morfeoshow&task=view&gallery=14&Itemid=92&lang=fr (dernière consultation : 17.09.2014).

Les conflits balkaniques des années 1990, l'éclatement de la Yougoslavie et notamment la guerre de Bosnie⁶⁶⁷ ont fourni une inspiration thématique qui a irrigué toute une décennie du théâtre occidental. Les pièces de Sarah Kane, d'Eugène Ionesco, de Matéi Visniec, de Fabrice Melquiot, d'Angélica Liddell ou d'O. Py ainsi que le

⁶⁶⁶ *Requiem pour Srebrenica*, conception et mise en scène d'Olivier Py avec la collaboration de Philippe Gilbert, décors et costumes d'André Weitz, avec Anne Bellec, Irina Dalle, Frédérique Ruchaud, Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre, représentation au Festival d'Avignon, Gymnase Aubanel, le 23 juillet 1999.

Texte de scène communiqué par l'attachée de Direction au Centre Dramatique National d'Orléans, Marie-Hélène Berthout le 9 septembre 2011.

⁶⁶⁷ Voir à ce sujet, entre autres :

John B. Allcock, *Explaining Yugoslavia*, Columbia University Press, New York, 2014.

Serge Bernstein, Pierre Milza, « Affrontements interethniques dans l'ex-URSS et dans les anciennes démocraties populaires » *Histoire de l'Europe contemporaine. De l'héritage du XIX^e siècle à l'Europe d'aujourd'hui*, Hatier, Paris, 2002, pp. 390-391.

Ibid., « La tragédie yougoslave », pp. 391-392.

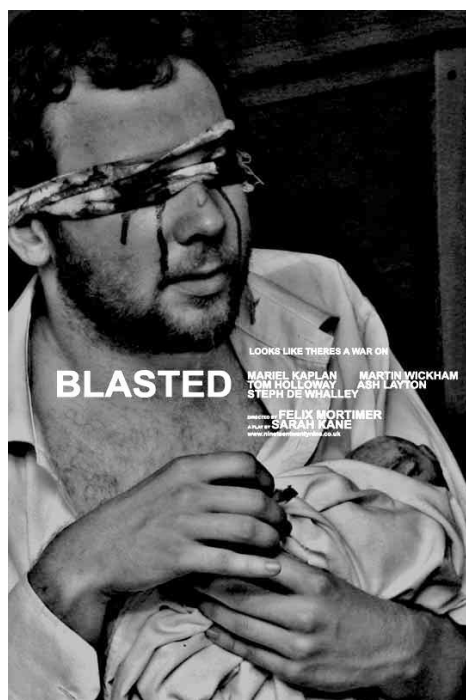
Olivier Delorme, *La Grèce et les Balkans (Tome 3): Du V^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 2013.

Isabelle Delpla, Xavier Bougarel et Jean-Louis Fournel (sous la dir. de), « Srebrenica 1995. Analyses croisées des enquêtes et des rapports », *Cultures et Conflits*, n°65, 2007.

David A. Dyker, Ivan Vejvoda, *Yugoslavia and After : A Study in Fragmentation, Despair and Rebirth*, Routledge, Oxford, 2014.

Pascal le Pautremat, « La Bosnie-Herzégovine en guerre (1991-1995) : au cœur de l'Europe », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 233, 2009, p. 67-81.

projet des « Pièces de résistances »⁶⁶⁸, créé par cinquante-deux metteurs en scène le 10 avril 1995 au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis rejoignent, entre autres, cette thématique⁶⁶⁹.



Dramaturgie des guerres yougoslaves. L'affiche de *Anéantis* de Sarah Kane, mise en scène : Felix Mortimer, West Yorkshire Playhouse, The Queens Hotel, Leeds, 2008. Source : <http://www.felixmortimer.com/> (dernière consultation : 17.09.2014).

Requiem pour Srebrenica a été monté en 1999 par O. Py aidé par Philippe Gilbert, trois ans après le massacre de la population de Srebrenica par l'armée serbe au mois de juillet 1995. Cependant, le spectacle naît de l'engagement

⁶⁶⁸ *Pièces de résistances*, créé le 10 avril 1995 au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, réunit cinquante-deux metteurs en scène pour un « chantier théâtral » autour d'un « manifeste pour tous ceux, qui en Europe et ailleurs, sous les noms de démocratie, de citoyenneté, de réalités multiculturelles indivisibles, défendent résolument les mêmes exigences vitales. » (*Manifeste* cité par Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 19.)

⁶⁶⁹ Eugène Durif, *Meurtres hors champ*, Actes Sud, Arles, 1999 ; Matei Visniec, « La femme comme champ de bataille », Matei Visniec, *Paparazzi. suivi de : La femme comme champ de bataille*, Actes Sud, Arles, 1999 ; Sarah Kane, « *Blasted* », Sarah Kane, *Complete Plays : Blasted / Phaedra's Love / Cleansed / Crave / 4.48 Psychosis / Skin*, Methuen Drama, Londres, 2001 ; Biljana Srbljanovic, « La trilogie de Belgrade », Biljana Srbljanovic, *Histoire de famille. La trilogie de Belgrade*, L'Arche, Paris, 2002 ; Fabrice Melquiot, *Le diable en partage. Kids*, L'Arche, Paris, 2002 ; Matéi Visniec, *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Lansman, Carnières / Morlanwelz, 2007 ; Angélica Liddell, *Belgrade : Chante, ma langue, le mystère du corps glorieux*, Éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2010.

d'O. Py pour la dénonciation de ce crime dès 1995. Son engagement s'exprime tout d'abord dans la *Déclaration d'Avignon*⁶⁷⁰ qui débouche sur une grève de la faim et une lecture du texte inédit, qui sera présentée pendant l'édition 1998 du Festival d'Avignon⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ Brigitte Bornemann-Blanc et Bruno Tackels (textes réunis par), *Signets contre l'abîme : Bosnie-Herzégovine : déclaration d'Avignon, juillet-septembre 1995*, Association Sarajevo, capitale culturelle de l'Europe, Saint-Thonan, 1995 (BNF, Tolbiac, 2000- 12015) :

« Nous, gens du spectacle, réunis en Avignon parce qu'un tel festival est aussi celui de la parole publique et des exigences civiques, ne nous résignant en rien à la désertion des démocraties devant le pire, donnons lecture de la Déclaration d'Avignon. [...] L'opération massive de "nettoyage ethnique" décidée par le régime fascisant de la "République autoproclamée" des Serbes de Bosnie bat son plein. Des dizaines de milliers de femmes et d'enfants sont chassés des enclaves mises sous la protection de l'ONU et jetés sur les routes, tandis que les hommes de treize à soixante ans sont emmenés prisonniers hors de tout contrôle international. Dans cette situation d'urgence, en tant que citoyens qui ont le privilège de pouvoir parler aux citoyens, nous prenons position publiquement et ensemble. Cela fait des années que nous avons perdu confiance dans la politique de l'ONU et de nos gouvernements devant leurs errements insupportables concernant la Bosnie. Nous sentons s'accumuler un malaise intolérable devant les trahisons visibles et constantes des politiques déclaratoires des démocraties, face aux triomphes successifs des milices serbes menant leur guerre au canon contre les populations civiles placées sous une "protection" mensongère. Nous rappelons que l'expression "nettoyage ethnique" signifie torture, viol, déportation et extermination c'est-à-dire crime contre l'humanité. Nous sommes convaincus que cette nouvelle épreuve de force est un tournant dramatique dans l'histoire déjà longue de la guerre en ex-Yougoslavie. Si les démocraties ne réagissent pas rapidement, on pourra bien parler d'un nouveau Munich; si ces crimes demeurent impunis, ils seront l'amorce d'une catastrophe bien plus grave qui répandra partout le consentement à l'horreur. On devra prendre acte, en effet, de l'annulation pure et simple des principes de la Charte des Nations Unies, du Droit international, et du Droit tout court. Nous entrerons dans l'époque de la barbarie triomphante. [...] »

⁶⁷¹ La grève de la faim : 4 août 1995 (Maguy Marin, Ariane Mnouchkine, Olivier Py, François Tanguy, François Verret).

« Si ces demandes*, impliquant un retournement radical de politique, ne connaissent aucun début d'exécution dans le délai d'une semaine à compter du 20 juillet 1995, un certain nombre de signataires de cette déclaration s'engagent à manifester leur exigence en organisant à l'échelle de l'Europe une grève de la faim, qui dénoncera jour après jour la complicité de nos gouvernements avec la barbarie. »

* à l'origine de : Brigitte Bornemann-Blanc et Bruno Tackels (textes réunis par), *Signets contre l'abîme : Bosnie-Herzégovine : déclaration d'Avignon, juillet-septembre 1995*, Association Sarajevo, capitale culturelle de l'Europe, Saint-Thonan, 1995 (BNF, Tolbiac, 2000-12015).

Quels documents et quelle utilisation des sources ? Entre le constat et la polémique, entre la mise en scène et la mise à distance

Le récit chronologique du spectacle commence au printemps 1992, avec le début de l'offensive serbe en Bosnie et la résistance menée par le chef bosniaque Nasser Orić⁶⁷². Il aboutit à la publication dans le journal *Le Monde*, des noms et des adresses des criminels de guerre recherchés par le Tribunal de la Haye⁶⁷³⁶⁷⁴. Le spectacle porte donc sur la période précédant, suivant et concomitante à la chute de Srebrenica.

Ph. Gilbert et O. Py ont réuni des extraits de livres, de revues, d'articles de journaux, de documents télévisuels, de déclarations d'hommes politiques, de communiqués du Tribunal pénal international, de publications diffusées entre 1993 et 1998. Ils ont écrit « avec des ciseaux ». Nous avons ainsi dénombré trente-huit sources différentes dans la liste qui figure à la fin du texte de scène. Il y a également d'autres sources qui sont communiquées directement dans la trame du spectacle.

Dans une interview parue dans *Libération*, O. Py déclare à René Solis que la réalisation du montage a pris un an⁶⁷⁵. Onze versions différentes de montage ont été faites en un an et demi, ce qui illustre peut-être la difficulté du choix de la démarche de recherche des documents lorsqu'ils portent sur des thématiques d'actualité et hautement polémiques.

⁶⁷² Chef du quartier général de la Défense territoriale de Srebrenica, Naser Orić a été accusé par l'ICTY de violations des lois ou coutumes de la guerre le 13 mars 2003 (<http://www.icty.org/fr/case/oric/4>, dernière consultation: 22.11.2015). Il a été acquitté de ces responsabilités et jugé non-coupable de ces chefs le 3 juillet 2008.

⁶⁷³ Défini sur tous les documents officiels comme « Tribunal international chargé de poursuivre les personnes présumées responsables de violations graves du droit international humanitaire commises sur le territoire de l'ex-Yougoslavie depuis 1991. »

⁶⁷⁴ « L'OTAN a arrêté deux Croates accusés de "nettoyage ethnique" » ; dans un dossier d'une page : « 52 Serbes et 3 Croates recherchés par le Tribunal pénal international », *Le Monde*, le 19 décembre 1997, p. 2.

⁶⁷⁵ Olivier Py interviewé par René Solis, « Du théâtre, de la politique, mais pas du théâtre politique », *Libération*, le 22 janvier 1999, <http://www.liberation.fr/culture/0101271065-du-theatre-de-la-politique-mais-pas-du-theatre-politique-en-1995-le-metteur-en-scene-avait-fait-la-greve-de-la-faim-contre-l-apathe-requiem-pour-srebrenica-d-olivier-py-jusqu-au-14-fevrier-mar-sam-20> (dernière consultation : 23.03.2012).

Il résulte de ce montage une messe laïque, un requiem pour les défunts, comme l'indique le titre du spectacle, divisée en neuf scènes, avec un prologue et un épilogue où trois actrices prêtent leurs voix aux récits de survivants, de journalistes, de médecins, d'hommes politique, de militaires, d'historiens. Les trois actrices précisent à chacune de leur intervention la date et les références du document qu'elles citent. Il s'agit donc ici de répéter des mots qui ont été réellement prononcés ou écrits.

L'acte d'accusation contre la République serbe de Bosnie est formulé explicitement dès le prologue. O. Py vise non seulement la République serbe de Bosnie mais les différents gouvernements des Nations Unies « coupables de n'avoir pas défendu les agressés contre les agresseurs »⁶⁷⁶. Ainsi en liminaire au spectacle, à travers la Lettre de démission de Tadeusz Mazowiecki adressée au président de la Commission des droits de l'homme de l'ONU du 27 juillet 1995, O. Py se réfère à des valeurs – les droits de l'homme – qui peuvent être considérées comme des principes moraux, voire religieux⁶⁷⁷, davantage que comme des principes politiques.

⁶⁷⁶ Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Université Lyon 2-Lumière, thèse soutenue et présentée publiquement le 12 novembre 2007, p. 331.

⁶⁷⁷ Olivier Py, interviewé par Jean-Louis Perrier, « Le théâtre de combat d'Olivier Py, chrétien horrifié par son temps », *Le Monde*, le 9 avril 2001, p. 24 : « Ma vision du monde est celle d'un chrétien horrifié par son temps. Révolté. Je n'ai pas décidé de l'être. J'ai découvert un jour que c'est ce qui me correspondait le mieux. »

Sur le caractère religieux et œcuménique du *Requiem pour Srebrenica* en tant que « messe des morts », voir : Bérénice Hamidi-Kim, *loc. cit.*, p. 332 et Jean-Sébastien Noël dans sa thèse de doctorat « *Le silence s'essouffle* ». *Les expressions de la mort, du deuil et de la mémoire chez les compositeurs de cultures juives ashkénazes. Europe centrale et Orientale, États-Unis, (1880-1980)*, Université Nancy 2, thèse soutenue et présentée publiquement en 2011, pp. 238-242.



Olivier Py – rapport à la modernité et au politique, © Alain Fonteray.

Source : O. Py, interviewé par Jean-Louis Perrier, « Le théâtre de combat d'Olivier Py, chrétien horrifié par son temps », *Le Monde*, 9 avril 2001, p. 24.

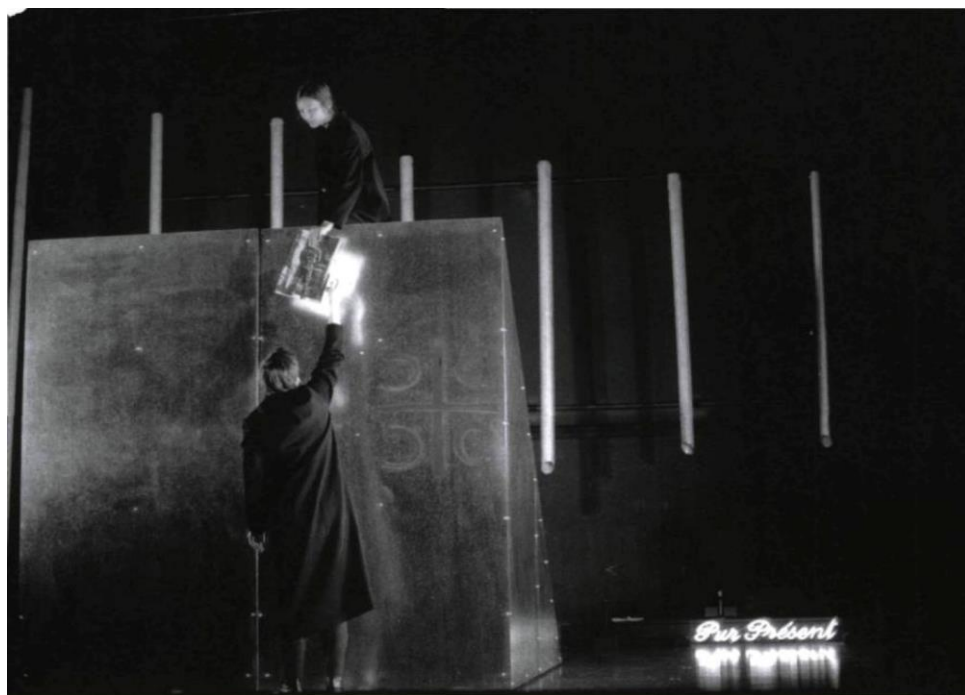
Requiem pour Srebrenica est fondé sur deux modes d'adresses au public : le constat et la polémique. D'un côté nous avons à faire à une technique de jeu extrêmement sobre, souvent de distanciation ; de l'autre à la théâtralité et parfois même à un de ses avatars satiriques. Comment ces deux modes d'adresse au public, comment le traitement théâtral de ces sources fonctionnent-ils sur scène ? Quels effets impliquent-ils ? Prenons l'exemple concret de deux scènes.

Le mode du « constat » opère dans la scène cinq qui s'intitule « La chute de l'enclave ». Cette scène commence par une chronique respectant l'ordre chronologique des événements. Ensuite, les spectateurs entendent trois témoignages : ceux de deux infirmières et d'un rescapé. Cette cinquième scène est fondée, comme tout le spectacle, sur une relation scène/salle conventionnelle. Aucune projection vidéo sur scène n'est intégrée à la trame. Tout ce travail théâtral est axé d'abord et avant tout sur la parole. Le poids du mot l'emporte sur la construction des personnages et le jeu. Les auteurs jouent la parole, non les personnages.

Les récitantes, vêtues de longs manteaux noirs, prêtent ainsi leur voix aux témoins du massacre. Leurs gestes et leurs pas deviennent instruments de résonance au milieu du décor de fer froid composé de deux volets mobiles d'escaliers symétriques avec, au fond du plateau, une rangée de tuyaux métalliques évoquant les restes d'un orgue, sur lesquels frappent, à l'aide d'un

petit marteau, tantôt les actrices, tantôt les techniciens. Lorsqu'ils manipulent les panneaux d'acier, les techniciens ne cherchent pas à se cacher. Leur action est revendiquée.

Ce théâtre sans planches de bois mais entièrement en ferraille, crée un environnement sonore particulier. Dans une interview réalisée pour *Le Magazine Littéraire*, O. Py se souvient que « Les actrices ont mis longtemps à s'habituer aux bruits de leurs pas. Même la couleur de leurs voix devenait métallique »⁶⁷⁸. Le plateau est presque vide : deux panneaux d'acier, trois projecteurs, deux chaises, un micro sur pied et les murs noirs. Côté cour est posée au sol une enseigne au néon où l'on peut lire « Pur présent », « qui souligne, si besoin, que tout cela n'est pas de la fiction mais renvoie aussi à la "purification ethnique" de sinistre actualité. »⁶⁷⁹



Requiem pour Srebrenica d'Olivier Py. Spectacle du CON/Orléans Loiret Centre, présenté à l'Espace GO en 1999, © Alain Fonteray.

Source : Diane Godin, « La guerre et nous — Tragédies récentes : *Requiem pour Srebrenica* et *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* », *Jeu : revue de théâtre*, n° 94, 2000, pp. 92-99.

⁶⁷⁸ Interview avec O. Py, « La tentation de l'irreprésentable », *Le Magazine Littéraire*, n° 378, juillet 1999, p. 30.

⁶⁷⁹ René Solis, « "Requiem pour Srebrenica" d'Olivier Py, un spectacle choc d'Olivier Py. Un cri pour la Bosnie », *Libération*, le 22 janvier 1999, p. 38.

Les témoignages de deux infirmières et du rescapé sont rapportés à travers les voix des trois comédiennes de générations différentes. L'effet de distanciation est créé, non seulement par l'absence de jeu et la sobriété du ton, mais aussi parce que les comédiennes prononcent des paroles masculines. Cet effet de distanciation peut s'interpréter comme marque de respect ou d'hommage.

Le deuxième mode d'utilisation de documents procède de la théâtralité. Un exemple de ce procédé se trouve dans la troisième scène. La conférence de presse avec l'ancien président français est le fruit d'une construction, d'un montage de sources de deuxième main. Ce dialogue est donc fictif. Les questions « Avez-vous favorisé les Serbes ? Si oui, pourquoi ? », « Quelle est votre position concernant la levée de l'embargo ? »⁶⁸⁰, mettant en cause l'attitude de François Mitterrand, sont posées par Laure Adler, sa conseillère à la culture de 1989 à 1992. O. Py utilise ici à plusieurs reprises de la théâtralité, en affublant une comédienne, Frédérique Ruchaud, d'une écharpe rouge et d'un chapeau alors que les singularités des autres personnages sont volontairement effacées. L'individuation théâtralisée souligne la responsabilité individuelle des acteurs impliqués dans le massacre de Srebrenica. Elle reprend aussi la logique de son contexte d'origine. Le fait d'effacer les singularités des individus, de les traiter en masse anonyme était justement l'objet de la nature du génocide, ciblant exclusivement les hommes appartenant à un groupe, celui de bosniens musulmans. La complicité de la France est figurée en la personne de

⁶⁸⁰ Texte de scène communiqué par l'attachée de Direction au Centre Dramatique National d'Orléans, Marie-Hélène Berthout le 9 septembre 2011. *Requiem pour Srebrenica*, conception et mise en scène d'Olivier Py avec la collaboration de Philippe Gilbert, décors et costumes d'André Weitz, avec Anne Bellec, Irina Dalle, Frédérique Ruchaud, Centre Dramatique National/Orléans-Loiret-Centre, représentation au Festival d'Avignon, Gymnase Aubanel, le 23 juillet 1999.

Les sources communiquées par les auteurs de la pièce pour l'écriture de la Scène 3 (François Mitterrand) :

Georges-Marc Benamou, *Le dernier Mitterrand*, Plon, Paris, 1996.

Laure Adler, *L'année des adieux*, Flammarion, Paris, 1995.

Haris Silajdzic (entretien avec), « Mourir en silence ? », *L'Express*, le 13 juillet 1995.

François Maspero, *Balkans-Transit*, Seuil, Paris, 1997.

F. Mitterrand se dérochant devant les impératifs de la « realpolitik » : « Il est plus difficile qu'en 1914 de trouver un archiduc... »⁶⁸¹. La parole de F. Mitterrand devient ouvertement cynique à la lumière du massacre de « plus de 7 000 hommes et garçons musulmans de Srebrenica dans le cadre d'exécutions organisées et opportunistes »⁶⁸² perpétrées notamment du 11 juillet au 1^{er} novembre 1995 dans l'enclave musulmane de Srebrenica. Le dialogue entre l'ancien président français et la journaliste se conclut par un commentaire qui accable l'ancien président. Le spectateur adhère à ce message, s'il ne veut pas assumer une médiocrité morale (lourde à revendiquer pour lui-même). Ainsi dans la scène trois « tout est plein, le jeu est saturé – l'acteur nous informe dans sa façon de parler de la manière dont nous devons percevoir ce qu'il dit, si nous devons en être émus, amusés ou effrayés (...) il n'y a rien qui ne soit visible, audible, compréhensible, dans une communication intensive et explicite. »⁶⁸³

Le premier mode d'adresse que nous avons observé (dans la cinquième scène, intitulée « La chute de l'enclave »), le mode « constat », est toujours utilisé pour le récit des victimes. Et c'est vers ce ton que s'oriente le spectacle. L'autre mode d'adresse au spectateur, « la théâtralité » est utilisé pour les paroles des bourreaux, des politiciens et de certains médias. Dans la scène deux, la polémique souligne toujours l'indifférence de la communauté internationale, l'inconscience du lieutenant-colonel hollandais Thom Karremans, commandant des forces de l'ONU dans l'enclave, ou « la banalité du mal » (Hannah Arendt) dans le cas de Radovan Karadžić. Les victimes et les bourreaux ne sont donc pas représentés de la même manière. Le traitement théâtral singularise donc bien d'un côté les victimes, de l'autre les bourreaux. Pour les victimes, on fait taire toute velléité de mise en scène, la sobriété est de rigueur. Pour les bourreaux, il s'agit de mettre en jeu leur propre théâtralité : les médias, les porte-voix, les

⁶⁸¹ *Idem.*

⁶⁸² Troisième acte d'accusation modifié de Radovan Karadžić, le 19 oct. 2009, <http://www.icty.org/x/cases/karadzic/ind/fr/091019f.pdf> (dernière consultation : 22.11.2015).

⁶⁸³ Diane Scott, *ibid.*, p. 27.

prises de parole, le lyrisme guerrier pour leur faire assumer leurs prises de position.

Ces deux modes de traitement scénique des documents créent donc une vision dichotomique : d'un côté les Serbes et tous ceux qui les soutiennent, de l'autre, la population civile victime de crimes et de violations des droits de l'homme. D'un côté les victimes, de l'autre les bourreaux.

O. Py donne au public l'impression d'être devant « un constat objectif ». C'est d'ailleurs l'expression qui revient très souvent dans la revue de presse que nous avons réalisée en recueillant plus de quarante articles sur le sujet. Alors que, bien évidemment, le metteur en scène, opère une interprétation dans l'agencement des documents, par le montage. Si on ne peut contester l'exactitude des mots (les références étant citées sur scène et dans le programme du spectacle) rapportés conjointement par O. Py et Philippe Gilbert, le spectateur est comme piégé car toute pensée contradictoire lui est interdite s'il ne veut pas se retrouver du côté des monstres absolus, avec Slobodan Milošević. Il ne s'agit pas d'une enquête de justice, la complexité historique est simplifiée et le titre de la pièce exprime clairement la prise de position de son auteur.

Les ressemblances et les différences au modèle évoqué par Peter Weiss dans les Quatorze thèses sur le théâtre documentaire

Requiem pour Srebrenica, spectacle qu'il est possible de visionner à la médiathèque Jean-Louis Barrault – centre de documentation du Théâtre national de l'Odéon, s'inscrit dans la lignée de quatorze thèses formulées par Peter Weiss. Dans le tableau ci-dessous, nous présentons les ressemblances et les différences du spectacle d'O. Py par rapport au modèle évoqué dans les *Quatorze thèses sur le théâtre documentaire*⁶⁸⁴.

⁶⁸⁴ Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Seuil, Paris, 1968, pp. 7-15.

Thèses de Peter Weiss	Réalisation éventuelle dans <i>Requiem pour Srebrenica</i>
1° « Un théâtre du compte-rendu », « le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique (...) sans en modifier le contenu, mais en en structurant la forme. »	Oui, dans le spectacle de nombreuses sources documentaires ont été utilisées.
2° « Il est élément de la vie publique. » a. « Critique du camouflage » b. « Critique de la falsification de la réalité »	Oui, le spectacle est en effet un élément de la vie publique, à un tel point que certains autres créateurs du théâtre n'ont pas participé au débat qu'a suscité <i>Requiem pour Srebrenica</i> (avec toute la dramaturgie des guerres yougoslaves). La critique du camouflage est présente dans la scène 7, dans laquelle on précise que le jour de la chute de Srebrenica, les caméras de télévision étaient braquées sur le Tour du France. La critique de la falsification est présente à la fin de la scène 7, à travers la citation d'un document diffusé par la télévision française sous la même forme que cela avait été fait par la propagande de la télévision serbe. À travers ce passage prononcé sur scène, <i>Requiem pour Srebrenica</i> rend la télévision française complice de la propagande des Serbes. La critique des médias suppose l'existence d'une « réalité masquée » ⁶⁸⁵ .
3° « Le théâtre documentaire se trouve confronté à une obscurité artificielle dont les hommes au pouvoir font usage afin de dissimuler leurs manipulations. »	Oui, le spectacle apporte, en effet, de nombreuses informations sur le déroulement des événements, notamment sur le comportement du responsable des Casques bleus hollandais, Thom Karremans.
4° « Le théâtre documentaire représente une réaction contre la situation présente qu'il exige de clarifier. »	Non, le spectacle ne traite pas de la situation présente. Il s'arrête à la fouille des charniers pour le compte du Tribunal Pénal International de La Haye par des médecins légistes de l'association Physicians for Human Rights, et à la publication des noms et adresses des cinquante-quatre criminels officiellement recherchés par le Tribunal de La Haye. Il passe sous silence la responsabilité des Croates – pourtant avérée dès 1994.

⁶⁸⁵ Expression utilisée par Bérénice Hamidi-Kim, *loc. cit.*, p. 677.

5° « La scène du théâtre documentaire ne représente plus la réalité saisie dans l'instant, mais l'image d'un morceau de réalité arraché au flux continu de la vie. »	Oui, en effet, le spectacle est une « représentation fermée » dans laquelle le document a été structuré.
6° « Le théâtre documentaire est en fin de compte un produit artistique et il doit l'être, s'il veut justifier son existence. »	Il est possible de juger <i>Requiem pour Srebrenica</i> du point de vue de son esthétique. Cependant, la polémique est possible si on pense au propos de Heiner Müller, selon lequel « un théâtre militant manque sa cible s'il veut toucher trop directement. Lorsque le message est parfaitement clair, on n'est plus à l'endroit de l'art, qui se caractérise par le trouble, mais de l'information qui simplifie, nivelle, réduit la complexité. » ⁶⁸⁶
7° « L'instrument d'une formation de la pensée politique »	Comme le diagnostique Bérénice Hamidi-Kim, <i>op. cit.</i> , p. 318, « la référence aux droits de l'homme vient se substituer à une "orientation historique défaillante", et s'inscrit dans la perspective d'une fin de l'histoire au double sens de terme et de finalité. » O. Py ne vise pas un progrès historique mais, en quelque sorte, une « fin » de l'histoire à laquelle répond l'idéal des droits de l'homme, appliqué partout au niveau européen. Son positionnement est plus moral que politique.
8° « La technique du découpage et du collage permet de faire ressortir du matériau chaotique que lui livre la réalité extérieure, des détails clairs et éloquents. (...) il [l'auteur] peut ensuite en proposer une solution, lancer un appel ou poser une question fondamentale ».	Au lieu de « proposer une solution, lancer un appel ou poser une question fondamentale », <i>Requiem pour Srebrenica</i> propose l'adhésion à une thèse selon laquelle : au nom des droits de l'homme et de la responsabilité morale de l'Occident, il est justifié de juger unilatéralement la faute serbe dans le conflit balkanique et légitimer l'absence d'alternative aux modalités d'intervention militaire de l'OTAN (l'OTAN qui passe en 1999 à l'action et bombarde la Serbie pour la contraindre à accepter un contrôle international au Kosovo).
9° « Le théâtre documentaire présente la façon différenciée dont on saisit les événements et les déclarations. Il montre les motivations qui sont à la source de ces différences. (...) La colonne des pertes voisine avec celle des profits. »	Oui, le spectacle montre les injustices. Il met en lumière les avantages que tire l'un des deux camps, au détriment de l'autre (cf. la scène 3 avec François Mitterrand).

⁶⁸⁶ Cité dans Clyde Chabot, « Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique », *Théâtre/Public*, n° 184, 2007, p. 5.

10° « Le théâtre documentaire prend parti. (...) Lorsque l'on veut peindre les expéditions de pillage et les génocides, il est justifié d'utiliser la technique du « noir et blanc » sans la moindre aménité pour les assassins, en exprimant à l'égard des exploités toute la solidarité dont on peut faire preuve. »	Oui, le spectacle dénonce à la fois les actes commis par les Serbes et la complicité de la France en la personne de François Mitterrand.
11° « Le théâtre documentaire peut prendre la forme d'un tribunal. »	Oui, deux scènes du spectacle reprennent les interrogatoires de la salle d'audience : « La déposition du colonel Karremans au Tribunal Pénal International » (scène 6) et « Le procès de Drazen Ermedovic au Tribunal Pénal International de La Haye », soldat de 23 ans accusé de crime contre l'humanité qui plaide coupable (scène 8).
12° « Quelques autres exemples de travail formel sur le matériau documentaire : a. des rapports ou des fragments de rapports peuvent être insérés (...) b. « travail stylistique sur le matériau documentaire » c. « interruption dans le déroulement des rapports : insertion d'une réflexion, d'un monologue, d'un rêve (...) Ces ruptures au sein de l'action (...) peuvent provoquer un effet de choc. »	a. Oui, le spectacle utilise : des extraits du rapport des Nations unies sur la chute de Srebrenica, rapport de Kofi Annan, novembre 1999 ; la Lettre de démission de Tadeusz Mazowiecki (rapporteur spécial sur la situation des droits de l'homme en ex-Yougoslavie) au président de la Commission des droits de l'homme du 27 juillet 1995. b. Oui, dans le spectacle le travail stylistique correspond à l'utilisation d'accessoires (par exemple de maisons en fer) et de bruitages (créés par une rangée de tuyaux en métal). c. Oui, dans une scène du spectacle un poème de Radovan Karadžić est inséré.
13° « Si la représentation se déroule sur une scène commerciale avec des places à tarif élevé, le théâtre documentaire est prisonnier du système qu'il veut combattre. (...) Le théâtre documentaire doit parvenir à pénétrer dans les usines, les écoles, les stades et les salles de meetings. »	O. Py n'a pas l'intention de combattre le système dans lequel il fonctionne. Au contraire, il cherche à le renforcer : tout d'abord en justifiant son rôle d'instance morale dans ce système ; deuxièmement, en renforçant les valeurs démocratiques de son pays qui est justement en train de mener une action militaire au nom de ces valeurs. C'est pourquoi, le spectacle fera une grande tournée dans les institutions théâtrales subventionnées par l'État : les CDN et le Festival d'Avignon.

14° « Le théâtre documentaire abandonne la conception d'un monde absurde sans issue. »	Cf. L'épilogue du spectacle s'intitule « L'optimisme anthropologique » et présente le poème <i>À nouveau, nous voici tous réunis</i> d'Abdulah Sidran.

Respectueux de la thèse 10 édictée par Peter Weiss selon laquelle « le théâtre documentaire prend parti »⁶⁸⁷, O. Py dénonce les actes commis par les Serbes et la complicité de la France en la personne de François Mitterrand.

Ainsi il utilise sa position dans l'espace public, en tant qu'artiste reconnu, pour intervenir dans le champ politique. Il se positionne en tant qu'intellectuel au sens conféré au terme depuis l'affaire Dreyfus d'un intellectuel forcément engagé. Pour cela, il faut prendre parti⁶⁸⁸. Les intellectuels français ne peuvent pas se permettre de dire « je n'ai pas compris ». Excluant le doute, ils se plongent alors dans un discours moral, ce qui se traduit par une création où domine l'émotion. C'est ainsi qu'Ariane Mnouchkine⁶⁸⁹ explique son mode de fonctionnement et l'élaboration du sujet de ses spectacles. A. Mnouchkine et O. Py, à la tête de ce mouvement, revendiquent remplir un rôle d'autorité morale dans la société. C'est ainsi qu'ils légitiment leur pratique du théâtre en tant que service-public, subventionné par l'État et son utilité dans la société.

Quel est le rapport de *Requiem pour Srebrenica* à la septième thèse de P. Weiss selon laquelle le théâtre documentaire est « l'instrument d'une formation de la pensée politique » ? O. Py prend la parole non pas au nom d'une compétence,

⁶⁸⁷ Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Seuil, Paris, 1968, p. 12.

⁶⁸⁸ Le projet d'Olivier Py, tout comme d'autres pressions parallèlement exercées par le milieu intellectuel, pouvait être ressenti par certains dramaturges comme une entrave à l'expression publique sur les guerres yougoslaves. De même, Jean-Christophe Bailly perçoit son propre silence comme une mise à l'écart face au pathos des discours ambiants. (cf. Jean-Christophe Bailly, « Les Communautés publiques », Yan Ciret, *Chroniques de la scène-monde*, La Passe du Vent, Vénissieux, 2000, p. 119.)

⁶⁸⁹ « Je ne sais pas comment il se fait que tout à coup un sujet s'impose. C'est surtout, je crois, une question d'émotions, d'affects ; d'espoirs esthétiques et théâtraux. » (propos recueillis par Mona Chollet), Ariane Mnouchkine, « Le théâtre aide à se mettre dans l'Histoire », *Périphéries*, 2000, <http://www.peripheries.net/article192.html> (dernière consultation : 23.03.2012).

d'un statut d'expert, ni au nom de principes politiques, mais au nom de sa conscience, en tant qu'élan individuel et moral. La « responsabilité de l'Occident » est donc davantage morale que politique. Dans le théâtre d'autorité morale d'O. Py, l'histoire est le lieu d'un affrontement incessant entre le Bien et le Mal. Le registre moral, voir religieux si nous prenons au pied de la lettre le titre du spectacle, est revendiqué par la référence aux droits de l'homme.

Son « idéalisme moral »⁶⁹⁰, pour reprendre la formule de Luc Boltanski, fait référence à l'universalisme et aux luttes menées, au nom d'un idéal républicain né au siècle des Lumières. En conséquence, O. Py n'est pas concerné par la lignée révolutionnaire de l'idéologie marxiste de P. Weiss. Contrairement au projet de P. Weiss, mais aussi contrairement au projet postmoderniste, O. Py constitue « le terme de l'histoire, sur le plan des valeurs, le dépassement n'est possible ni souhaitable, il s'agit donc de s'assurer de la coïncidence entre l'idéal et le réel »⁶⁹¹. La référence aux droits de l'homme vient se substituer à une « orientation historique défaillante », et s'inscrit dans la perspective d'une fin de l'histoire au double sens du terme et de la finalité. O. Py ne vise pas un progrès historique mais, en quelque sorte, une « fin » de l'histoire à laquelle répond l'idéal des droits de l'homme, appliqué partout au niveau européen. Quitte à critiquer le réel à l'aune de cet objectif idéal.⁶⁹²

L'artiste se voit ainsi doté d'une mission d'« éveilleur des consciences », et l'art, la culture, maintiennent leur vocation civilisatrice. Cet optimisme anthropologique s'exprime pleinement dans l'épilogue de *Requiem pour Srebrenica*.

Contrairement à la quatrième thèse de P. Weiss selon laquelle « le théâtre documentaire représente une réaction contre la situation présente qu'il exige de

⁶⁹⁰ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, Métailié, Paris, 1993, p. 146.

⁶⁹¹ Bérénice Hamidi-Kim, *loc. cit.*, p. 332, p. 318.

⁶⁹² Marcel Gauchet, « Quand les droits de l'homme deviennent une politique », *Le Débat*, 2000, n° 110, p. 258-288, www.cairn.info/revue-le-debat-2000-3-page-258.htm (dernière consultation: 21.09.2014).

clarifier », *Requiem pour Srebrenica* ne traite pas de la situation présente. Pourquoi, en 1999, O. Py s'oppose-t-il de manière aussi unilatérale aux Serbes, passant sous silence la responsabilité des Croates ? Si la responsabilité des forces serbes de Bosnie est indiscutable (et la pièce est écrite bien avant la publication des actes d'accusation et avant que les arrestations par le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie soient effectués⁶⁹³), la sécession de la Croatie de Franjo Tudjman en 1991 ravive le spectre des Oustachis, et elle fait craindre aux Serbes la création d'un nouvel État Croate nationaliste⁶⁹⁴.

Pourquoi, malgré ce contexte qu'il connaît, O. Py propose-t-il à son public une lecture manichéenne, « orthodoxe »⁶⁹⁵ et morale du conflit balkanique ? Il existe sans doute un facteur non-négligeable : depuis 1997 une nouvelle guerre s'est ouverte : celle du Kosovo (1997-1999). Devant la résistance de l'armée albanaise, « les pays occidentaux ne sont pas restés passifs comme en Bosnie. Après avoir essayé vainement de régler le problème par une négociation avec Serbes et Albanais (Rambouillet, février 1999), l'OTAN a engagé en mars 1999 une campagne de bombardements contre la Serbie pour contraindre celle-ci à accepter un contrôle international sur la province. »⁶⁹⁶ Cette campagne aboutit,

⁶⁹³ Paul B. Miller, « Contested memories : the Bosnian genocide in Serb and Muslim minds », *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n° 3, pp. 311-324, DOI:10.1080/14623520600950054 (dernière consultation : 22.11.2015).

⁶⁹⁴ Sur la mémoire divisée des conflits en Bosnie-Herzégovine depuis la Seconde guerre mondiale ainsi que sur la légitimation de la victimisation en 1995 et après, lire : Paul B. Miller, « Contested memories : the Bosnian genocide in Serb and Muslim minds », *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n° 3, 2006, pp. 311-324, DOI:10.1080/14623520600950054 (dernière consultation : 22.11.2015).

⁶⁹⁵ Dans son article « Genocide in the former Yugoslavia: a critique of left revisionism's denial », Marko Atila Hoare définit la division majoritaire de l'opinion publique internationale depuis 1991 entre d'un côté, les « orthodoxes » qui voient à l'origine du conflit l'agression et l'expansionnisme serbes. L'autre camp se constitue des « révisionnistes » qui interprètent la guerre en ex-Yougoslavie comme résultant de la rivalité de nationalismes serbe, croate, bosniaque musulman et albanien. Lire à ce sujet : Marko Atila Hoare, « Genocide in the former Yugoslavia: a critique of left revisionism's denial », *Journal of Genocide Research*, vol. 5, n° 4, 2003, pp. 543-563, DOI:10.1080/1462352032000149495 (dernière consultation : 22.11.2015).

⁶⁹⁶ Paul Garde, *Les Balkans. Héritages et évolutions*, Flammarion, Paris, 2010, p. 63.

en juin 1999, au retrait des troupes serbes du Kosovo. Ainsi, O. Py veut que son regard sur le passé récent de la Bosnie vaille également en 1999 pour le Kosovo. Au lieu de « proposer une solution, lancer un appel ou poser une question fondamentale », *Requiem pour Srebrenica*, de part sa mise en scène, impose l'adhésion à une thèse (relativisée par l'intelligence du spectateur), qui veut, qu'au nom des droits de l'homme et d'une responsabilité morale de l'Occident, il soit justifié de juger unilatéralement la faute serbe dans le conflit balkanique, et de légitimer l'absence d'alternative aux modalités d'intervention militaire de l'OTAN de l'époque.

Requiem pour Srebrenica s'avère être très efficace. Sur plus de quarante critiques lues, seulement deux d'entre elles mettent en cause le discours de la pièce. Le succès est au rendez-vous et le spectacle est programmé au Festival d'Avignon en 1998.



Requiem pour Srebrenica d'Olivier Py. Spectacle du CDN Orléans Loiret Centre, présenté à l'Espace GO en 1999. © Alain Fonteray.

Source : http://www.cdn-orleans.com/2009-2010/index.php?option=com_morfeoshow&task=view&gallery=13&Itemid=92&lang=fr (dernière consultation : 17.09.2014).

Le théâtre de l'autorité morale

Un autre événement, lié au théâtre et à la perception du conflit balkanique, démontre que le rôle de l'autorité morale que se donne O. Py dans l'espace public semble opératoire dans un certain milieu artistique français (*cf.* les signataires de la pétition pour la déprogrammation du spectacle de Peter Handke). « L'affaire Peter Handke »⁶⁹⁷ illustre la manière dont ce théâtre fonctionne dans l'espace public et les tensions qu'il met à l'œuvre. P. Handke s'est rendu aux funérailles de S. Milošević en déclarant ne pas avoir compris ce qui s'était passé exactement en Yougoslavie et en affirmant que sa présence participait à la recherche d'une compréhension de ces événements. Selon ses critiques, la position de P. Handke représentait un outrage aux victimes. En effet, par sa présence, P. Handke fait un geste politique qui dépasse ses seules intentions. Il se laisse instrumentaliser et en conséquence on peut lui reprocher de jouer la naïveté. En cohérence avec sa posture d'autorité morale, O. Py a choisi de tenir les doutes du dramaturge autrichien à l'écart de l'espace public. En interdisant la pièce de P. Handke, l'instance morale théâtrale a encore souligné sa propre importance au sein de l'espace public. C'est d'autant plus vrai que la pièce censurée ne posait aucun problème moral en elle-même. Seul son auteur, P. Handke, était en question.

⁶⁹⁷ En 2006, la décision prise par l'administrateur de la Comédie Française, Marcel Bozonnet, de déprogrammer *Voyage au pays sonore ou l'Art de la question* de Peter Handke (qui devait être créé du 17 janvier au 24 février 2007 au Théâtre du Vieux-Colombier, dans une mise en scène de Bruno Bayen) a été soutenue par plusieurs artistes, dont Ariane Mnouchkine et O. Py. L'annulation a été motivée par la présence de Peter Handke aux funérailles de Slobodan Milošević. Elle a été considérée comme injustifiée notamment par Renaud Donnedieu de Vabres, alors ministre de la Culture, et les signataires de la pétition contre la censure de l'œuvre de P. Handke, parmi qui il y avait, outre Elfriede Jelinek et Emir Kusturica, Luc Bondy. Ce dernier a été nommé par Frédéric Mitterrand, en mars 2012, à la direction du Théâtre de l'Odéon suite à la non-reconduction de son prédécesseur, O. Py. Pour inaugurer sa direction, Luc Bondy y monte *Les Beaux Jours d'Aranjuez* pièce dont l'auteur est Peter Handke.

Dans un article publié dans *Libération* le 5 mai 2006, Christian Salmon⁶⁹⁸, posa la question essentielle soulevée par cette affaire : « Y a-t-il de bonnes victimes de la censure et de mauvaises ? ». « L'affaire P. Handke » illustre le caractère nécessaire mais non suffisant des droits de l'homme en tant que fondation de la politique dans une démocratie. Les droits de l'homme, contrairement aux droits politiques, ne sont pas assez précis pour permettre de résoudre des conflits et ils peuvent entrer en contradiction les uns avec les autres sans qu'il soit possible de les hiérarchiser. Ainsi, la liberté d'expression peut entrer en contradiction avec la liberté de ne pas être insulté, par exemple.

Requiem pour Srebrenica s'inscrit donc dans la filiation des quatorze thèses formulées par P. Weiss mais désormais, O. Py ne défend plus les causes révolutionnaires, il soutient la démocratie. Il ne s'agit pas d'un spectacle qui s'efforce de placer les spectateurs devant des dilemmes, mais qui défend une « bonne cause ». Quant à l'écart entre le réel et sa représentation, il a été créé par l'instrumentalisation des sources, visant à imposer, dans l'espace public, l'autorité morale du théâtre et à soutenir l'intervention militaire de l'OTAN, au nom des valeurs universelles des droits de l'homme.

Au départ, O. Py affirme que les mots du spectacle sont garantis par leurs sources et que le procédé d'extraction est dûment contrôlé. Cependant, l'étude du processus de construction de la pièce nous permet de constater que, en réalité, le metteur en scène a découpé des bouts de réel en privant le spectateur du droit de percevoir le processus de montage et ainsi l'existence d'autres perspectives possibles.

Nous pouvons donc en conclure que l'affirmation du réel, et sa mise en avant, peuvent servir à le masquer assez radicalement. L'analyse des mécanismes de fabrication de l'émotion et du découpage du réel aboutit à montrer la fragilité du

⁶⁹⁸ Christian Salmon, « Interdit d'interdire Handke. Lettre ouverte à Marcel Bozonnet », *Libération*, le 5 mai 2006.

procédé et le danger qu'il recèle. Il suffirait de montrer que le Mal a pu être victime, que le Bien a pu être bourreau, et tout s'effondrerait.

Chapitre 9

Les représentations du licenciement dans le théâtre du réel

– le cas de Daewoo de François Bon et Charles Tordjman.

Reconnaissance, réparation et dette envers les générations futures

En cherchant à comprendre comment le théâtre représentait le cœur de conflits sociaux actuels ayant trait au travail, et à la répartition des produits du travail, nous avons constaté que l'une des formes, de plus en plus fréquente, de mise en scène du travailleur n'est pas de donner à voir le lieu et l'acte de son travail, mais de le montrer au moment de la perte de son emploi. Dans cette forme d'autoreprésentation sociale, nous pouvons percevoir une évolution importante de la place du travail. L'objectif de ce sous-chapitre sera de comprendre comment un nouvel espace scénique et un nouveau discours sur le rapport au travail, se sont construits au théâtre et de définir la notion suivante : « être travailleur ».

Le point d'observation choisi pour mener cette analyse sur les sociétés contemporaines – le mot société étant ici entendu comme entreprise, lieu social, mais aussi dans son sens plus large de communauté – est un spectacle. Celui-ci porte le nom de la société concernée, « Daewoo ».

La pièce *Daewoo* est le fruit d'une heureuse collaboration. Écrite par François Bon et créée au festival d'Avignon en juillet 2004 dans une mise en scène de Charles Tordjman, elle sera pour nous un miroir social – certes déformant –, où l'art, la poésie, les arts plastiques et le jeu d'acteur se confrontent à l'actualité sociale et peuvent accompagner dans le réel les ouvrières licenciées, dans un travail de deuil de leur emploi et de leur statut social.

Autrement dit, ce qui nous intéresse ici est la manière dont se construisent les représentations que les sociétés se font d'elles-mêmes à travers le théâtre. L'intérêt que le théâtre suscite auprès des historiens culturalistes n'est pas nouveau. Il est à l'origine d'une série de travaux désormais classiques, dont les plus connus en France sont ceux de Christophe Charle, Pascal Ory, Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, Emmanuelle Loyer ou encore Chantal Mayer-Plantureux. Ce chapitre souhaite s'inscrire dans la continuité de questionnements déjà soulevés.

Cependant, le risque que nous prenons, au regard de la tradition historiographique, se situe à deux endroits. Premièrement, au regard de cette tradition historiographique qui revendique que le temps s'écoule entre l'événement et son analyse. Nous tenterons donc de mettre ici en œuvre une dynamique de connaissance en conciliant les archives et les témoignages portant sur un événement relativement récent, datant du début du XXI^e siècle, afin d'en tirer le plus d'objectivité possible. L'accent sera mis sur la synchronie et visera les situations éphémères.

Deuxièmement, l'enjeu de cette analyse est lié à une volonté de multiplier les éclairages sur des questions de société. Ainsi, elle se caractérisera par l'importance donnée au contenu et à la forme de l'objet artistique.

Le spectacle *Daewoo* – qui met en scène le démantèlement d'une grande entreprise – place le travail au centre de la vie en société et identifie la perte d'emploi à « la perte de soi ». Il nous amène à une réflexion organisée autour de trois axes, que nous avons pu déterminer et que nous allons présenter maintenant. Dans un premier temps, après une rapide contextualisation des faits que la pièce met en scène, nous nous interrogerons sur les dispositifs « visibles/invisibles » du spectacle, mis en lumière de manière intrinsèque, mais aussi sur d'autres dispositifs du même genre, que *Daewoo* dénonce comme existant dans l'espace public. Cette première dimension nous amènera à une réflexion sur la

transformation de l'unité de travail en un puzzle d'acteurs et de pratiques autour du travail consistant à la fois en une parcellisation, un changement de statut, et une mise en avant de politiques de reconversion et de marchandisation du social dans un contexte où le rapport au travail est devenu plus incertain.

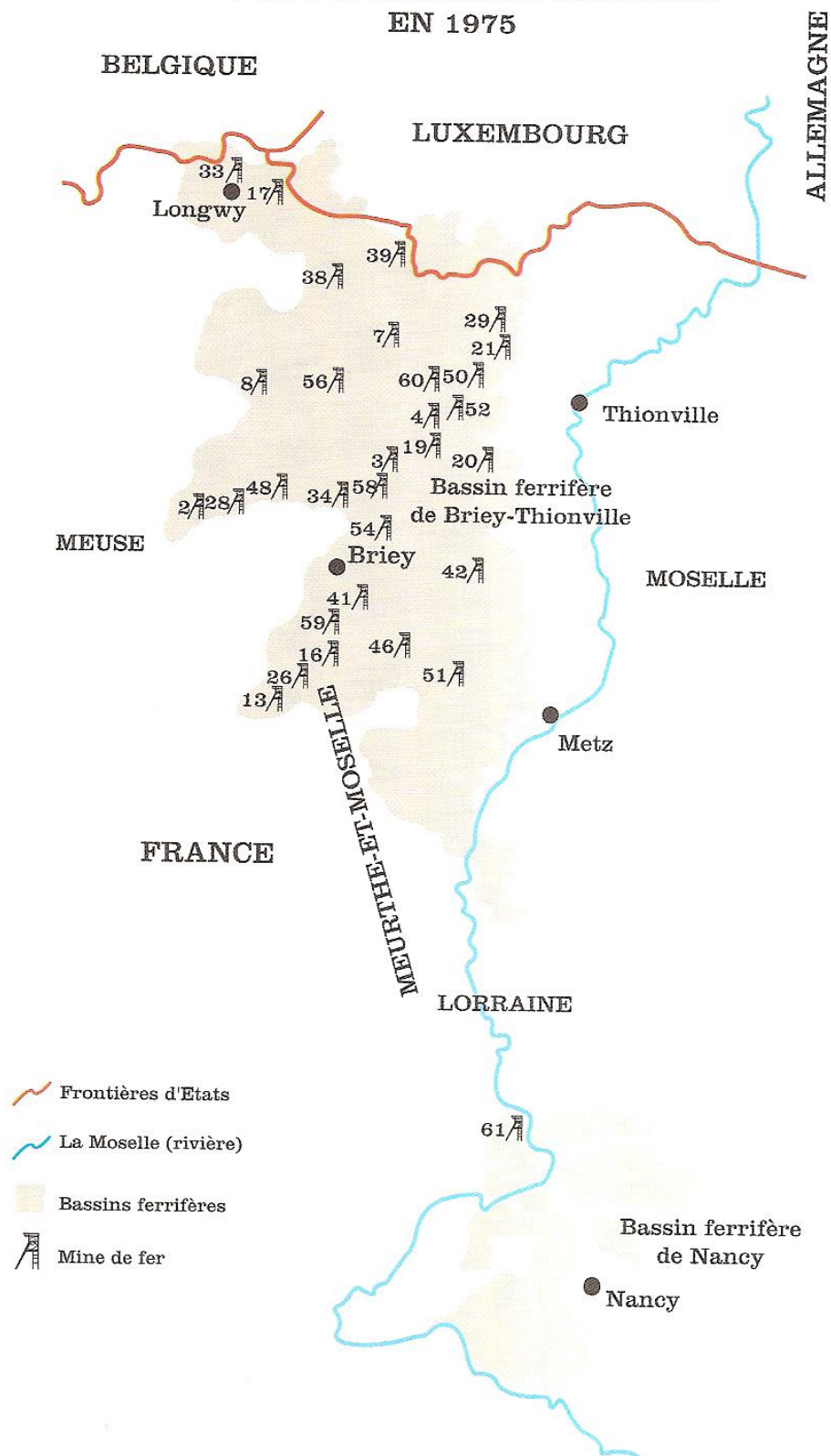
Puis, dans une seconde partie, nous aborderons la place particulière de la femme et de son rapport au travail, exposée dans *Daewoo*. Le modèle de la femme véhiculé dans le spectacle est celui d'une femme martyre et héroïne et non pas celui de la femme tractoriste ou stakhanoviste ou de la femme d'affaire qui s'épanouit dans sa carrière. Pour parler de travail, on contourne alors toute représentation de l'acte de travailler, pour se concentrer sur la lutte pour avoir du travail.

Enfin, nous suivrons l'axe temporel dans lequel le metteur en scène plonge *Daewoo*. Nous analyserons les rapports que le spectacle entretient avec la temporalité. À travers le texte de François Bon, donc à travers le contenu de la pièce écrite (mais non publiée dans sa version théâtrale), et les commentaires que Ch. Tordjman porte sur *Daewoo* (notamment dans son texte : *Un projet citoyen*), les créateurs inscrivent le spectacle dans un passé, évoquent un présent et se tournent vers un avenir. Nous observerons également comment ces rapports au temps fonctionnent pour les costumes et la scénographie, voire les lumières.

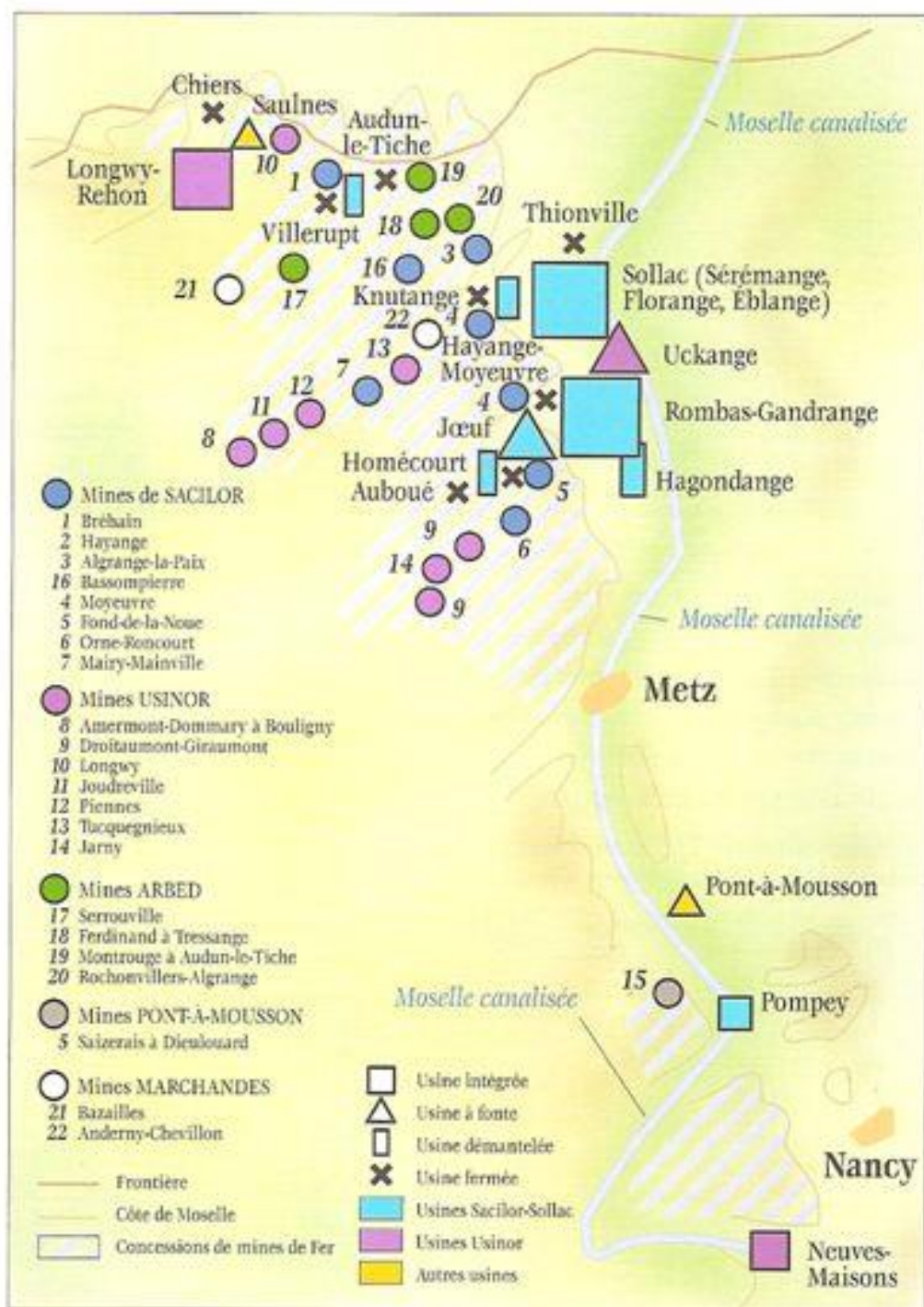
La crise sidérurgique en Lorraine et ses conséquences

Revenons brièvement sur l'histoire des trois usines du géant électroménager coréen en Lorraine. L'installation de ce groupe dans la vallée de la Fensch résulte du déclin de la sidérurgie dans cette région qui a commencé en 1963. Il est important de situer géographiquement, la région à laquelle notre source fait référence car l'activité artistique de Ch. Tordjman (directeur du CDN Nancy-Lorraine pendant dix-huit ans), a toujours été impliquée dans ce territoire.

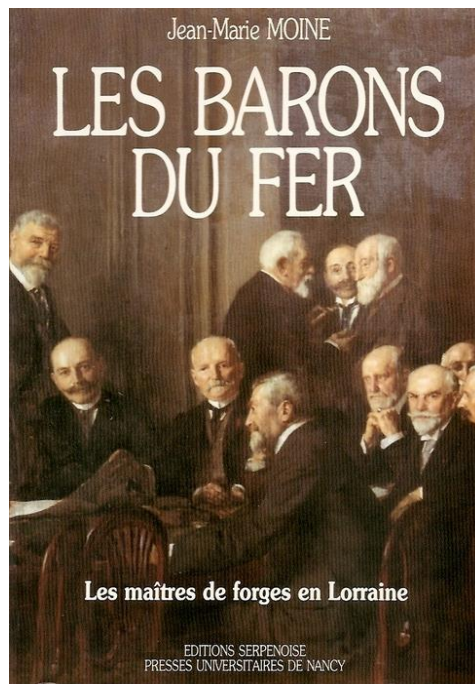
LES MINES DE FER DE LORRAINE EN 1975



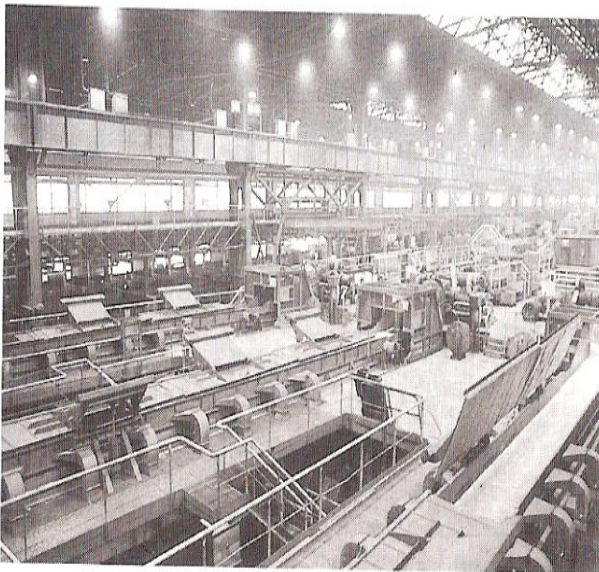
Pascal Raggi, *Les Mineurs de fer au travail*, Éditions Serpenoise, Metz, 2007, p. 161.



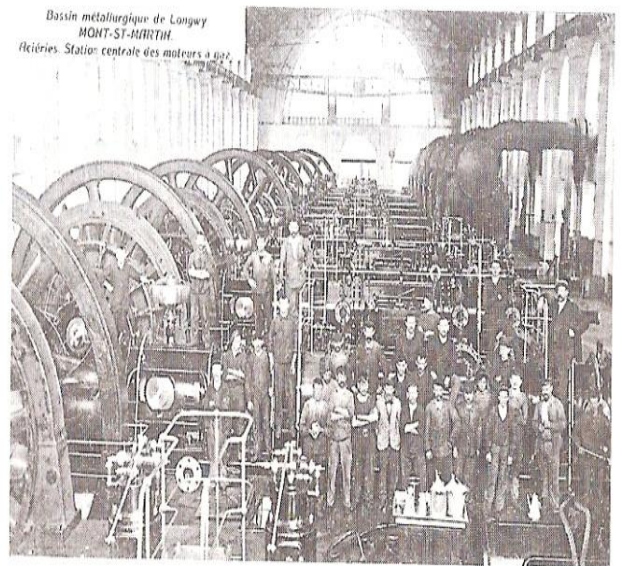
« La sidérurgie en Lorraine en 1980 ». Carte Patrick Mérienne in Michel Parisse, *Histoire de la Lorraine*, Éditions Ouest-France, Rennes, 2005, p. 57.



Jean-Marie Moine, *Les barons du fer : Les maîtres de forges en Lorraine du milieu du 19^e siècle aux années trente, Histoire sociale d'un patronat sidérurgique*, Éditions Serpenoise, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2000.



Train à fil d'Unimétal.
Drahtstraße von Unimétal.
 Photo J.P. Silighini, Unimétal



Acieries de Mont-Saint-Martin : station centrale des moteurs à gaz
 (carte postale, début du siècle).
Stahlwerke von Mont-Saint-Martin : Gasgebläsehalle
 (Postkarte, Anfang des 20. Jahrhunderts).
 Coll. Musée de l'Histoire du Fer

Anne Cook, Anne-Claire Hourte, *Patrimoine et culture industrielle en Lorraine*, Éditions Serpenoise, Metz, 1996, p. 125.



François Roth, *Histoire de la Lorraine et des Lorrains*, Éditions Serpenoise, Metz, 2006, p. 105 : « La grande évasion », sortie d'usine, poste de 14 heures aux aciéries de Longwy ».

La crise sidérurgique en Lorraine a été rythmée par des disparitions d'emplois. Le triste record de l'année 1980 où les suppressions de postes passent la barre des quinze mille, annonçait une inévitable mutation économique. La fermeture des aciéries a eu des conséquences sociales sans précédent sur la population du bassin lorrain. Il n'est pas surprenant que la crise sidérurgique ait pris la dimension d'un drame national.



François Roth, *Histoire de la Lorraine et des Lorrains*, Éditions Serpenoise, Metz, 2006, p. 98 : « Dans les années 1980, les grandes manifestations se multiplient à Longwy ».

Au-delà d'une crise économique, la disparition progressive de la sidérurgie lorraine a été perçue comme la fin d'une civilisation. Pour les historiens et les sociologues, le bassin de Longwy, car c'est de l'agglomération de Longwy dont il sera ici question plus précisément, est apparu comme « un lieu privilégié d'observation de la genèse de la classe ouvrière française et de sa disparition sous les effets de la désindustrialisation ». Des changements considérables sont intervenus dans le domaine des représentations de la sidérurgie et de l'acier. C'est là encore une mutation importante car la sidérurgie est un « lieu de mémoire » de l'histoire industrielle française.



Photo de Claude Lévêque, *Tous les soleils, MultiVision nocturne in situ Parc du haut-fourneau U4 Uckange*, 2008. © Communauté d'Agglomération du Val de Fensch.

Ainsi, l'ampleur de la récession a fait de la sidérurgie un laboratoire social. Cette branche touchée plus précocement que d'autres, a recherché plus tôt des solutions nouvelles, telles que la convention générale de protection sociale, ou la préretraite. Pour citer Philippe Mioche, « Désormais, il ne s'agissait plus de surmonter la crise, mais d'en atténuer les effets sociaux destructeurs. »⁶⁹⁹

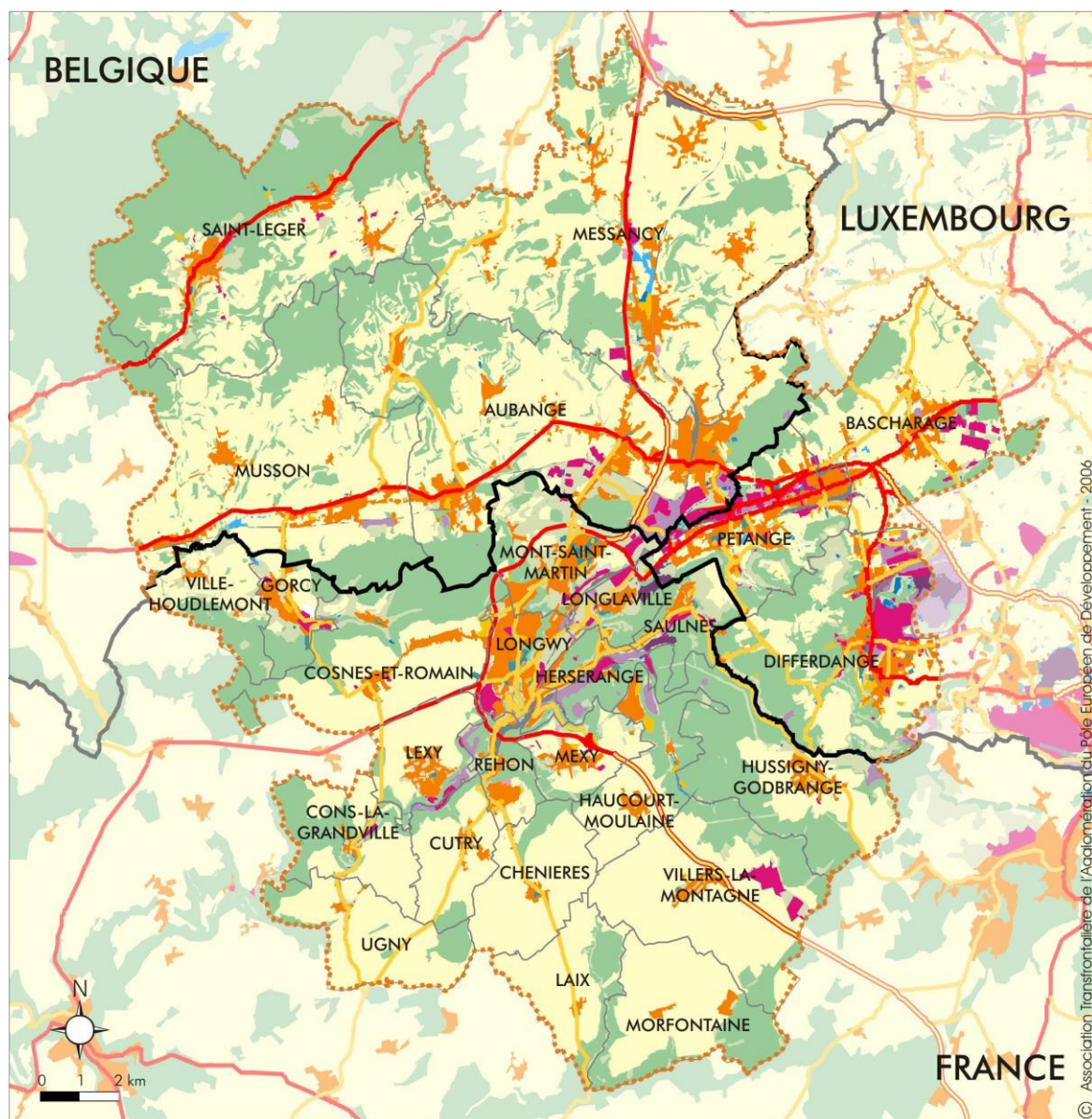
La fin des activités sidérurgiques dans le bassin de Longwy amena aussi l'ouverture de nouvelles entreprises – synonyme de reconstruction, d'innovation et de reconversion. C'est à ce moment-là également que les

⁶⁹⁹ Philippe Mioche, « La sidérurgie française de 1973 à nos jours. Dégénérescence et transformation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 42, 1994, pp. 17-28.

pouvoirs publics expriment leur volonté de préserver la Lorraine industrielle et de créer des emplois, parfois même à n'importe quel prix. Cette volonté politique a conduit à une recomposition des relations entre l'État et l'entreprise.

L'État veut attirer vers la Lorraine les entreprises multinationales, en leur offrant des facilités matérielles et financières. L'installation en 1988 de l'entreprise coréenne Daewoo est le fruit de cette politique. L'entreprise bénéficie (entre autres) des aides mises en place dans le cadre du Pôle Européen de Développement englobant la Lorraine, le Luxembourg et la Belgique. Comme le remarquent Catherine Levy et Jean Claude Feite⁷⁰⁰, l'implantation de Daewoo mobilise les subventions au niveau européen (Feder), national et régional ainsi que les aides attribuées à l'embauche d'enfants de sidérurgistes. D'autres aides « personnalisées » sont également octroyées à Daewoo, comme par exemple celles ayant trait à l'environnement ou aux aménagements des infrastructures.

⁷⁰⁰ Catherine Levy, Jean Claude Feite, *Un aspect de la reconversion des zones industrielles : Le bassin de Longwy à travers l'implantation des usines du groupe Daewoo Ou encore, comment aider le patronat à devenir délinquant*, <http://www1.msh-paris.fr/reseauemploi/Shanghai/CatherineShanghaiFR/CatherineShanghaiFr1.html> (dernière consultation : 01.07.2012).



Carte du pôle Européen de Développement de Longwy, <http://www.espaces-transfrontaliers.org/territoire/aggloped.jpg> (dernière consultation : 01.07.2012).



Photo de couverture. François Bon, *Daewoo*, Livre de Poche, Paris, 2006.



Daewoo création de Marc Grün. Film documentaire français en couleur, 2004.

La recomposition des relations entre l'État et l'entreprise s'exprime aussi dans le rapport que le pouvoir entretient avec le fondateur du groupe Daewoo, Kim Woo-choong. Il est perçu comme un héros national et comme l'homme providentiel de la réindustrialisation de la Lorraine. Kim Woo-choong devient citoyen français et la Légion d'honneur lui est attribué pour « services exceptionnels » rendus à la Lorraine.

Trois usines Daewoo sont alors ouvertes à Fameck, à Villers-la-Montagne et à Mont-Saint-Martin. Elles produisent des fours à micro-ondes et des tubes cathodiques. Mais le succès est de courte durée. Entre 2002 et 2003, une fois la vanne des aides financières coupée, les usines Daewoo ferment laissant mille cinq cents personnes sans emploi. Comme chaque fermeture, celle-ci a aussi ses motifs et son histoire, sa spécificité dans le paysage politique, économique, social.

La disparition de Daewoo est à l'origine d'un scandale financier qui plonge la Lorraine, marquée par la destruction de ses hauts-fourneaux, dans l'échec des industries de reconversions. Mais la délocalisation des usines Daewoo illustre aussi un phénomène plus large de changements économiques, sociaux et culturels.



L'Affaire ClearStream racontée à un ouvrier de chez Daewoo, film documentaire de Denis Robert et de Pascal Lorent, réalisé en 2002.

Ces changements, et la violence dont ils sont porteurs, s'expriment dans cette phrase extraite du rapport interministériel de Jean-Pierre Aubert, alors chargé des restructurations dans le secteur de la défense, phrase qui a bouleversé les créateurs du spectacle : « Il faut accepter que les emplois créés soient d'une autre nature que ceux détruits. Les nouvelles usines sont plus sensibles aux cycles économiques, elles ne sont plus installées pour un siècle. Le temps est à l'usine

jetable. »⁷⁰¹. Ce constat de Jean-Pierre Aubert trouve un écho dans l'un des personnages de la pièce, Sylvia, (absente de la scène mais présente dans les souvenirs de ses « copines »), qui se considère et considère les ouvrières licenciées comme « superflues ». « On est des superflues »⁷⁰², dit Sylvia, dans un état de dépression profonde. « Superflues » car jetables dans un ordre économique jugé injuste par Ch. Tordjman et François Bon. Nous reviendrons à ces propos par la suite.

Dispositifs visibles et invisibles. Entre les espaces réels et les espaces sélectionnés pour un théâtre du réel

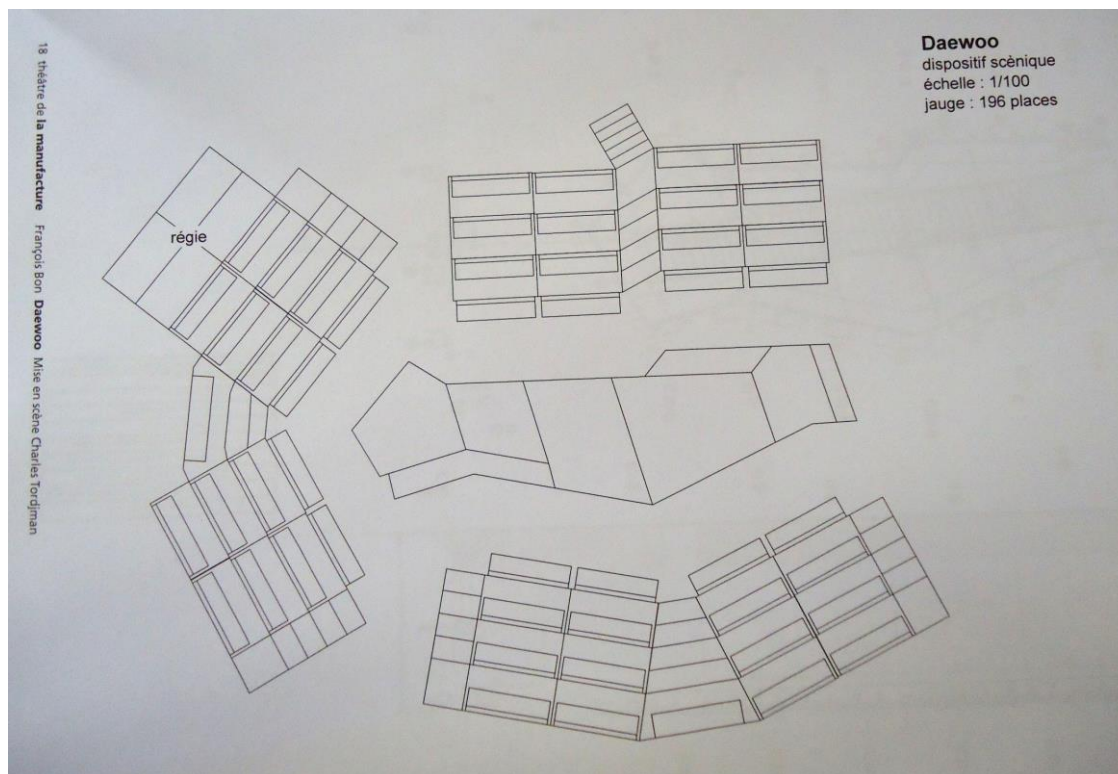
Le théâtre est un espace de dispositifs visibles et invisibles par excellence. L'espace de la représentation est imbriqué dans un autre, le plus souvent celui d'un édifice, un théâtre. La première officielle de *Daewoo* a lieu dans le Hall B du parc des expositions de Chateaublanc, dans la banlieue d'Avignon – un lieu qui ressemble à une usine. Les espaces dans lesquels *Daewoo* a été joué ne sont pas anodins. Ces lieux ne sont pas, le plus souvent, sans rapport avec le contenu de la pièce.

Le dispositif de la représentation (scène / salle) fait souvent oublier au spectateur l'espace qui le contient ainsi que tous les éléments techniques qui construisent le dispositif scénique à proprement parler. Ainsi, le spectateur de *Daewoo* n' imagine pas que le plafond accroché au-dessus des praticables de la scène, conçu par scénographe du spectacle Vincent Tordjman, pèse une tonne. Le dispositif scénique soumis à notre regard, nous fait oublier ou cache de notre vue les projecteurs, le câblage, les enceintes, la régie. À ce propos, il semble pertinent de préciser que le spectacle ne relève pas du théâtre illusionniste et ne se situe pas non plus dans la continuité du théâtre brechtien. La mise en scène ne

⁷⁰¹ Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷⁰² Citation issue du texte de la pièce inédite déposée aux Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

cherche pas à imiter un espace figuratif, ni à distancier le spectateur par rapport au drame. Le dispositif tri-frontal cherche à rapprocher le spectateur de l'action scénique.



Dispositif scénique tri-frontal. Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

Les répétitions de *Daewoo* ont eu lieu du 9 juin au 10 juillet 2004 dans un hangar-atelier de scénographie à Nancy. En effet, le metteur en scène ne voulait pas que les répétitions se déroulent au théâtre de la Manufacture CDN Nancy-Lorraine où « il manquait l'odeur des machines, l'odeur du travail »⁷⁰³.

⁷⁰³ Interview de Charles Tordjman, archives personnelles, le 23 mai 2012, Nancy.



Les répétitions de *Daewoo*, du 9 juin au 10 juillet 2004, dans un hangar-atelier à Nancy, *Daewoo création* de Marc Grün. Film documentaire français en couleur, 2004.

La première représentation de *Daewoo* en Lorraine a été donnée au théâtre de la Manufacture CDN Nancy-Lorraine uniquement aux ouvrières licenciées qui étaient venues en bus à Nancy assister au spectacle, loué pour l'occasion par le théâtre de la Manufacture. Après sa création au festival d'Avignon, le spectacle a été joué en tournée, dans les théâtres publics du réseau de la décentralisation théâtrale à laquelle Jean Vilar a ajouté la notion – appliquée par Ch. Tordjman – de théâtre service public⁷⁰⁴.

Daewoo s'est souvent produit devant un public socialement proche du drame vécu par les personnages de la pièce. À Montbéliard, à Saint-Michel-sur-Orge, à Saint-Nazaire, à Forbach, à Montreuil-sous-Bois, à Fos-sur-Mer, le public fait un parallèle entre le sujet de la pièce et les fermetures, délocalisations, licenciements locaux qui le touchent dans son quotidien. Après avoir vu la pièce au Théâtre national de Bretagne, quatre ouvrières rennaises, licenciées en juin 2004 par STMelectronics qui se délocalise à Singapour, confient à la journaliste de *Ouest France*, Even Vallerie qu'elles se sont reconnues dans les situations

⁷⁰⁴ Un service public est un organisme créé « pour assurer la satisfaction d'un besoin d'intérêt général, qui se manifeste dans la vie sociale. » (Cité d'après Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, p. 122.)

scéniques : « Tout y est : l'occupation des bureaux, le cahier "démarches" sur la toile ciré de la cuisine, le bureau moqueté des élus locaux, la "guidance sanitaire et sociale" de la cellule de reclassement, le profil bas aux caisses de Lidl, la nostalgie des voyages en car du CE... »⁷⁰⁵. La pièce a été jouée également dans les lieux très proches de l'ancienne usine Daewoo de Fameck, à Florange.



Photo de l'article « Des licenciées spectatrice de leur drame ». *Ouest France*, le 19 janvier 2006, article rédigé par Even Vallerie, photo Philippe Chérel.

Ainsi bien souvent, les membres d'une communauté se sont retrouvés, entre juillet 2004 et juin 2006, dans ce dispositif pour assister à cette représentation qui s'imbrique dans différents espaces où la réalité sociale résonne. En effet, le théâtre sélectionne ses espaces de représentation. C'est même ce choix, qu'il est contraint d'opérer, et ceci malgré les révolutions artistiques et théâtrales allant du théâtre documentaire au théâtre in-situ — qui le différencie le plus du réel, tout en l'incluant en son sein. En opposition au réel brut qui confond les

⁷⁰⁵ Even Vallerie, « Des licenciées spectatrices de leur drame », *Ouest France*, le 19 janvier 2006.

innombrables espaces, l'homme de théâtre procède à un choix en fonction des objectifs artistiques, rhétoriques et de l'engagement politique pris. Il fait ainsi apparaître certains espaces et certains acteurs au détriment d'autres, les laissant dans l'ombre de l'implicite.

S'élevant contre ce qu'ils considèrent comme une invisibilité sociale, Ch. Tordjman et François Bon revendiquent une reconnaissance pour les ouvrières, une sorte de compensation aux traumatismes du licenciement qu'elles subissent. En choisissant de mettre en scène quatre femmes, les quatre protagonistes de la pièce, ils choisissent aussi de donner un visage à l'usine. Le choix de rendre visible les ouvrières, et de leur donner un visage, est pour Ch. Tordjman un moyen de dire à haute voix, comme il le fait dans le discours qu'il porte sur *Daewoo* : « Celui-là, la violence qui lui est faite, je la vois. »⁷⁰⁶ Ce choix est une dénonciation d'éléments que les artistes jugent invisibles du public.

François Bon et Ch. Tordjman se positionnent par rapport à ce qu'ils estiment occulté dans l'espace public. *Daewoo* raconte une histoire qu'ils considèrent invisible dans la société. L'invisibilité de « destins balayés », certes, mais aussi du silence des médias qui s'emparent principalement d'événements, tels que ruptures, coups de théâtre tels que l'incendie, la séquestration, la menace d'atteinte à l'écosystème de la Moselle ou la lutte syndicale, ces faits qui ont accompagné la fermeture des usines. « Les médias ont baissé les bras, je prends le relais [dit François Bon]. De cet événement violent, il n'y a plus de traces, à peine quelques statistiques. »⁷⁰⁷ Sur scène, c'est le personnage de Saraï (Samira Sédira) qui est porteuse de cette plainte : « Tous les journaux étaient là. Nous, ça ne les intéresse pas. Mais si tu mets le feu, si tu balances de l'acide à la

⁷⁰⁶ Entretien de Charles Tordjman, le 23 mai 2012, Nancy.

⁷⁰⁷ Martine Laval, « Des hauts-fourneaux dans la tête », *Télérama*, n° 2851, le 4 septembre 2004, p. 36.

rivière, ou si tu coinces ton chef dans son bureau, alors tout d'un coup on existe. »⁷⁰⁸

Par ailleurs, les traces de l'usine disparaissent rapidement rendant impossible de conserver un lieu de mémoire. Dans un entretien avec Nicolas Truong effectué pour nourrir le dossier de presse⁷⁰⁹, François Bon se souvient de sa première visite avec Ch. Tordjman à l'usine de Fameck : « La première fois qu'on est entrés dans cette usine, c'était juste après la vente aux enchères. On s'est mis à causer avec les gars dans l'usine vide. Tout était vendu, même les murs, même le matériel de la cantine. On s'est retrouvés dans la situation elle-même, comme si on était à la fois dans un décor et dans quelque chose de complètement irréel. Il y avait un camion grue qui enlevait l'enseigne Daewoo sur le toit. (...) l'usine devenait une coque vide où il n'y avait plus aucune trace »⁷¹⁰. François Bon remarque qu'avec la crise sidérurgique et la fermeture des aciéries, les usines ont été remplacées par les champs. La nouveauté c'est qu'avant, quand on mettait fin à l'activité des usines, on voyait la destruction, et que là, il n'y avait pas de destruction visible.

Le passage du politique à l'éthique : l'esthétisation des chômeuses

Parmi d'autres dispositifs invisibles dans l'espace public et dont rend compte *Daewoo*, il y a la violence résultant de cette nouvelle logique du déplacement des usines qui a pour conséquence l'instabilité des emplois instables, logique que les travailleurs mis en scène ne parviennent pas à accepter. Dans la scène intitulée « la logique de l'argent », sont mis en cause les fonctionnements abstraits qui provoquent, en amont, les licenciements.

⁷⁰⁸ Citation issue du texte de la pièce inédite, déposée aux Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷⁰⁹ Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷¹⁰ *Idem.*

L'invisible du fonctionnement de l'usine est en plus souligné par le constat d'une des ouvrières sur l'absence du patron coréen : « Le patron on ne l'a jamais vu. (...) Le groupe qui nous enferme n'a pas de visage. Pas de visage qu'on ait pu connaître. »⁷¹¹ Une absence réelle est de plus renforcée par l'absence scénique du patronat. Le nouveau management de l'entreprise induit en effet cette invisibilité – on ne voit pas les ordres de fermetures arriver, on ne voit jamais la direction coréenne, ils sont loin, ils envoient leurs messagers.

« Le "bruit" des salariés contraste avec le silence des patrons. (...) du point de vue des salariés ou des syndicats, le silence, l'absence comme les mensonges ou les évitements appartiennent aux stratagèmes déployés par le patronat pour freiner les éventuels conflits. »⁷¹² De même François Bon et Ch. Tordjman, en choisissant de ne représenter que les ouvrières sur scène occultent tous les autres acteurs sociaux de la fermeture de l'usine. Ils neutralisent ainsi toute la conflictualité. Ce choix prend, bien évidemment, dans *Daewoo* une tonalité politique et est porté par le souci de mettre l'art au service des dominées, d'assurer la visibilité sociale des moins visibles. L'esthétisation de la condition des ouvrières licenciées leur renvoie une image positive – par laquelle elles gagnent en estime de soi. Cette esthétisation offre aussi un antidote à l'image négative de chômeuses. À l'estime de soi s'ajoute ainsi l'estime sociale. Ainsi « La théâtralisation de leur combat [celui des ouvrières], son inscription dans un texte, sur une scène donnaient à leur lutte, et même à leur défaite, une noblesse qui leur rendait la dignité. »⁷¹³ Les causes du succès⁷¹⁴ de *Daewoo* tiennent à cette portée politico-morale qui réside, pour le dramaturge et le metteur en

⁷¹¹ *Idem.*, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷¹² Anne Monjaret, « Quand les lieux de travail ferment... », *Ethnologie française*, n° 4, 2005, pp. 581-592. www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2005-4-page-581.htm (dernière consultation : 01.07.2012).

⁷¹³ D.J., « *Daewoo* du drame social au théâtre littéraire », *Marianne*, du 5-11 novembre 2005.

⁷¹⁴ *Daewoo* a été primé au palmarès du Molière 2005 du meilleur spectacle en région.

scène, « dans l'application d'un principe de parité de participation à l'interaction sociale et dans une visé d'égalité. »⁷¹⁵

Le choix de l'événement même – la fermeture d'une usine – rend invisible les ouvertures de nouvelles entreprises. Ainsi, les deux hommes de théâtre ne saisissent qu'une facette du paysage économique français. Si nous comprenons que nous ne pouvons pas tout traiter sur scène et à partir de tous les points de vue, il convient néanmoins d'examiner, sans état d'âme particulier, la nature de ces dispositifs visibles et invisibles et les effets qui en résultent.

L'objectif de rendre leur dignité aux femmes licenciées par le biais de cette visibilité concrète et personnifiée (des centaines de femmes se cachent derrière les quatre visages que nous observons sur scène) est atteint. Personne n'hésite dans *Daewoo* à désigner les coupables. L'ambivalence « méchants pouvoirs public et patronat » *versus* « pauvres ouvrières innocentes » se reflète, par ailleurs, dans les titres des articles critiques : « Le temps de barbares », « Les ouvrières laissées en plan...social ».

Le transfert compensatoire de l'économie à la culture, par le biais de la reconnaissance-réparation, et dans l'objectif d'atteindre un équilibre social symbolique

Mis à part le patron brigand, c'est surtout les pouvoirs publics qui sont mis en cause dans le spectacle. Coupables, ils le deviennent dans *Daewoo* à travers les descriptifs compromettant de leurs locaux excessivement luxueux, de leurs caractéristiques physiques et de leurs comportements. Regardons de plus près les dialogues d'une scène qui retrace la visite des ouvrières dans le bureau d'un haut fonctionnaire :

⁷¹⁵ Jean-Louis Tornatore, « Les banquets de la mémoire à l'auberge du patrimoine », Jean-Louis Tornatore (sous la dir. de), *L'invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance, politiques de la mémoire*, Riveneuve, Paris, 2010, p. 42.

« Tsilla : (...) un ascenseur où on serait montées à douze, poussettes et courses comprises. 4^e étage, et la vue panoramique. Hôtel de région, conseil général, chambre de commerce et d'industrie, mais où ils trouvent l'argent pour se loger tous ceux-là ?

Ada : Moi, c'était plutôt la moquette. Plus un bruit. On nous fait rentrer, grand bureau, des photos vues d'avion, et le pire : un service à café sur plateau inox. (...)

Saraï : C'est quoi, il nous avait dit avec son menton tout en avant et en nous regardant par dessus ses lunettes, une supplique, une revendication ? Pourquoi cette intrusion ? Il faut dire, à Longwy, la semaine d'avant, le député s'était pris un seau de fumier sur son pantalon, cadeau de la maison.

Ada : Ce n'est pas une intrusion, monsieur. Moi, les attaques personnelles, comme ils ont fait à Longwy, ce n'est pas mon truc.

Saraï : Et lui : -Mais expliquez-vous ? Vous n'avez pas de langue, ou quoi ? Avec ses yeux de merlan frit, il a ajouté quand on est parties : -Dites-moi ce que vous voulez, je peux entendre, on peut discuter.

Naama : -Tout ce qu'on voulait c'était le voir. Son bureau, et si dessus il y avait des photos comme nous on mettait nos photos d'enfants. (...) quelque chose d'humain quoi.

Ada : -Et puis savoir le prix de ses chaussures. (...)

Naama : Il nous a raccompagnées à la porte : - Comptez sur notre appui, notre bienveillance, notre soutien, notre compréhension. (...)

Saraï : On voulait vous voir travailler, a dit Sylvia, voir ce que c'était pour vous, le travail, rien que ça, pas plus : comment vous travaillez... »⁷¹⁶

Ainsi, le haut fonctionnaire est décrit avec un certain mépris. La rationalité du jugement laisse la place à des impressions. Le haut fonctionnaire n'éveille aucune sympathie. Il est plutôt repoussant physiquement et ne fait que répéter les mots de soutien auxquels, nous le savons, il ne donnera aucune suite.

À travers ce personnage les pouvoirs publics sont rendus antipathiques. La fin du spectacle fait écho à un discours prononcé par Gérard Longuet, président du Conseil régional de Lorraine qui s'est félicité d'être « rentré dans son fric »⁷¹⁷ :

« Ada : L'usine avait bénéficié d'aides publiques, ces aides terminées, l'usine déménage. Et ceux qui ont fourni l'aide publique disent qu'en huit ans ils ont retrouvé leur mise, donc tout est pour le mieux. »⁷¹⁸

Cette dernière scène présente, d'une manière ouverte et documentée, ceux qu'on rend coupables, le président de la République Jacques Chirac compris.

⁷¹⁶ *Idem.*, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷¹⁷ *Idem.*

⁷¹⁸ *Idem.*

Ch. Tordjman et François Bon choisissent les discours dont ils se font porteurs. En procédant par soustraction, ils isolent certains dispositifs qu'ils rendent visibles au détriment d'autres, désormais invisibles.

Daewoo est créé au moment où le combat de la CGT pour préserver les emplois, et les luttes de la CFDT pour un plan social et pour les congés-conversion, appartiennent au passé. L'exigence se transforme et prend la figure du transfert compensatoire de l'économie à la culture. « L'exigence de reconnaissance se manifeste là où la redistribution faillit. »⁷¹⁹ Cette reconnaissance-réparation permet de trouver un certain équilibre social et, le théâtre, en corrigeant le réel, crée du consensus. C'est d'ailleurs ici que Ch. Tordjman voit une des fonctions du théâtre en général. « "Pourquoi les hommes se représentent-ils eux-mêmes ?" demande Aristote. Peut-être pour que le théâtre donne une seconde chance à la vie, pour qu'on exige d'elle qu'elle soit plus juste, plus belle.»⁷²⁰

La réparation à l'égard des ouvrières rend envisageable le « vivre ensemble ». Les collectivités, au nom de cet argument politique qui leur est si cher, n'hésitent pas à se joindre symboliquement aux producteurs du spectacle. L'esthétisation-neutralisation des aspects conflictuels s'est accompagnée ainsi d'un engagement moral de la part de la Communauté du Val de Fensch. Ch. Tordjman tenait à ce que ces collectivités reconnaissent l'importance de mener « le combat pour la reconnaissance sur un terrain culturel aussi. On ne les a pas impliqués pour trouver de l'argent mais on avait besoin d'avoir les signatures des collectivités en pays sidérurgique. »⁷²¹

Revenons à la trame du spectacle. L'action se déroule un samedi soir, à la fois juste après la fermeture de l'usine et probablement un an après le licenciement, dans un temps double qui n'est possible que dans l'art. Quatre femmes se revoient pour une triste célébration : la fermeture de leur usine. Elles

⁷¹⁹ Jean-Louis Tornatore, *ibid.*, p. 41.

⁷²⁰ Correspondances avec Charles Tordjman, archives personnelles, le 18 juin 2012.

⁷²¹ Interview de Charles Tordjman, archives personnelles, le 23 mai 2012, Nancy.

dansent sur les ruines de la classe ouvrière, classe qui a vu son apogée au XIX^e et XX^e siècle. Elles font la fête en souvenir de leur ancienne solidarité qu'elles tentent de rétablir par le jeu « en bloc ». Cette consigne du metteur, en scène « jouer en bloc », Julie Pilod, Christine Brücher, Samira Sédira et Agnès Sourdillon, les quatre comédiennes du spectacle l'ont souvent entendu pendant les répétitions. En effet, « c'est demain qu'il sera difficile de rester ensemble »⁷²² : « On est un bloc, on est l'usine. Qu'on enlève l'usine, il n'y a plus de bloc. Des êtres éparpillés, jetés : chacune avec sa misère et sa plaie. »⁷²³

Tsilla, Ada, Naarna, Saraï. Quatre ouvrières aux noms bibliques sont présentes physiquement sur scène. La cinquième, Sylvia, s'est suicidée, elle n'est plus que souvenirs. Femmes ordinaires de tous âges, entre 22 et 50 ans, qui représentent les salariées de l'usine de Fameck. « J'avais envie que les filles soient belles, qu'elles ne soient pas le cliché misérabiliste de la classe ouvrière [dit Ch. Tordjman]. Je ne voulais pas de femmes abîmées par le travail. Je voulais des origines différentes donc il y a Samira Sédira qui est d'origine algérienne. Il y avait Christine Brücher qui est lorraine et dont le père ouvrier a été licencié. Donc je voulais des acteurs qui connaissaient cette histoire, qui l'avaient vécue aussi de l'intérieur et qui connaissaient cette région. Et puis, il y a Agnès Sourdillon avec qui c'est presque une histoire d'amour. Et j'avais aussi besoin de l'étrangeté d'Agnès Sourdillon. Je ne voulais pas qu'on cadre avec le cliché de la classe ouvrière. »⁷²⁴

⁷²² Citation issue du texte de la pièce inédite déposée aux Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷²³ *Idem.*, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷²⁴ Entretien de Charles Tordjman, le 23 mai 2012, Nancy.



Agnès Sourdillon (Tsilla), Julie Pilod (Ada), Samira Sédira (Saraï) et Christine Brücher (Naama), *Daewoo création* de Marc Grün. Film documentaire français en couleur, 2004.

Donner de la visibilité aux femmes s'inscrit dans ce même désir – que nous venons d'évoquer dans l'analyse plus large des choix de discours et du choix des acteurs sociaux mis en scène – de réparer les invisibilités qui sont le fait d'instances du pouvoir et qui sont génératrices d'inégalités. Ce choix s'explique également par la réalité de l'usine de Fameck qui embauchait majoritairement des femmes.

Un point de vue « genré » ? La division sexuelle du monde social

Selon Christine Delphy⁷²⁵, les femmes, dans une société où les rôles ont été et demeurent largement « genrés », portent un regard nécessairement différent sur les événements. Cette spécificité du discours féminin s'exprime notamment dans la sphère privée. Les protagonistes de *Daewoo* parlent amplement de la famille, elles sont présentées dans leur rôle de mère. La spécificité de leur point de vue renseigne sur leur quotidien, mobilisant les compétences réelles ou supposées des femmes dans le domaine.

⁷²⁵ Christine Delphy, *L'ennemi principal II. Penser le genre*, Éditions Syllepse, Paris, 2001.

À l'image de la majorité des femmes françaises, les femmes de *Daewoo* ont des enfants et perçoivent la famille comme « le lieu d'un possible bonheur »⁷²⁶ :

« Tsilla : - Quand on nous a invitées à *La vie comment c'est* : - Ouah, la chance, elles ont dit, les copines...

Et d'autres : - On va se ficher de vos pommes, on va vous regarder d'en haut, vous ne verrez pas les coups venir... (...) Les riches, c'était l'autre couloir. Leur maquillage, leurs jus d'orange. C'était le principe de l'émission : ne pas se rencontrer avant.

Trois contre trois, et l'animatrice au milieu. (...) C'était ça, le thème : les riches et les pauvres. (...) L'émission avait réalisé deux petits films, comment c'était chez eux, comment c'était chez nous. Les enfants qu'on emmène dans la voiture, et nous à pied parce que c'est l'école qu'on voit de l'immeuble : ce genre. Quand on vous filme, emmenant vos gosses à l'école, peignés et bien habillés, de quoi on ne serait pas fières. Qu'il y ait trois millions de personnes à regarder ou une seule, on s'en moque : c'est vous, emmenant vos enfants à l'école. (...) Celui à la BMW, il était contre le mariage, voilà, c'était ça leur philosophie. »⁷²⁷

En plus d'un regard sur les valeurs familiales, portées par les femmes, l'émission de télévision montre la division « riches / pauvres » à travers la division des sexes. La pauvreté, synonyme de la précarisation qu'affrontent les anciennes ouvrières, correspond, en effet, à la vulnérabilité à laquelle les femmes sont plus exposées que les hommes dans la société française.

Le travail est ici le facteur qui influencerait les rapports de sexe du couple en nivelant les inégalités. Cette émancipation paradoxale par le travail et la volonté masculine de réimposer le clivage entre les sexes une fois que la femme est au chômage, se lit dans un aveu d'Ada (joué par Julie Pilod) :

« C'est plus possible. Rester je ne pouvais pas. Je vais t'expliquer. Quand il était à la maison, mais je travaillais, c'était encore possible. C'est venu quand un soir il m'a dit qu'ils ne le reprenaient plus, que l'intérim c'était fini. (...) Quand je rentrais, c'était sympathique. C'est lui qui me faisait une tasse de thé, ou de café. Et l'appartement était propre. Maintenant, il me dit: il y a du café, tu peux le réchauffer. Le ménage, j'ai compris. »⁷²⁸

Cette dichotomie s'inscrit pleinement dans les constats avancés par les auteurs du tome V de l'*Histoire des femmes en Occident*, consacrés au XX^e siècle. L'entrée massive de femmes, depuis les années 1960, dans l'éducation et le

⁷²⁶ Françoise Thébaud, « Dix ans plus tard », Françoise Thébaud (sous le dir. de), *Histoire des femmes en Occident. V. Le XX^e siècle*, Perrin, Paris, 2002, p. 26.

⁷²⁷ Citation issue du texte de la pièce inédite déposée aux Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷²⁸ *Idem.*, cote du document : 135J64.

salariat se traduit par l'augmentation de leur autonomie et de leur liberté. Si les réussites et les acquis des femmes sont incontestables, la « révolution » avec sa question centrale « du travail et des inégalités professionnelles » doit se poursuivre. *Daewoo* met en scène des femmes au chômage, touchées par la précarité et qui acceptent de petits emplois à temps partiel faute de mieux. Ainsi, la division sexuelle du monde social, le noyau dur des inégalités persistantes entre les sexes, se joue dans l'assignation des femmes à la sphère domestique : entre tâches ménagères et travail parental. Cependant, les protagonistes de *Daewoo* ne peuvent être assimilés aux femmes au foyer des générations passées. N'envisageant nullement leur avenir « à la maison », elles n'ont pas abandonné les démarches, pourtant coûteuses et souvent infructueuses, de la recherche d'une activité professionnelle et souhaitent « retravailler ».

Dans *Daewoo*, il ne s'agit pas de réifier les genres et de soutenir que les femmes ont nécessairement un discours de femmes. Elles parlent aussi en tant que syndicalistes, militantes et employées. S'il y a cependant dans *Daewoo* des rapports sociaux d'inégalité(s) de sexe, ces rapports sont parfois inversés. Dans la scène de la séquestration, les femmes exercent l'autorité, elles triomphent physiquement sur un homme mais leur domination est momentanée. Il n'est pas question pour elles de prendre une revanche. La maîtrise de soi est privilégiée et les ouvrières suspectées violentes se voient exclues de la lutte.

« Tsilla : Comment ce type avait peur. La nuit dans l'usine, la radio qu'on laisse allumée, les coups de téléphone. Et qu'on découvrait cela : si on était capable de faire peur, on pourrait donc renverser le sort ? (...) »

Naama : On a retrouvé une bouteille d'eau minérale, dans les tiroirs, le lendemain : il l'a bu et remplacé. Il ne voulait pas demander ça à nous, des femmes. (...) »

Ada : Le costard froissé, de voir ça tout tomber. (...) »

Ada : Il m'a montré l'eczéma, dans le cou. - C'est pas beau, je lui ai dit. Il me répond : -Depuis le premier plan social. D'avoir fait ce plan social, voilà ce que ça m'a fait, à moi... (...) »

Tsilla : J'ai vu des filles, ça les excitait. Et vas-y les plaisanteries, à voix bien haute. Moi, j'aurais été le gars, c'est pas d'être enfermé qui m'aurait vexé, c'est d'entendre ce qu'on disait, et comment on parlait de lui.

Saraï : - Celles qui se sont comportées comme ça, on les a nous-mêmes évacuées. On a été responsables. »⁷²⁹

La scène de la séquestration, comme celle intitulée « luttas : délégation auprès des politiques » citée auparavant, s'inscrit dans la tendance moderne à rendre caduque la rhétorique sur les aptitudes des femmes et les vertus viriles et aussi à insérer les rapports de force. Cette dernière scène pourrait, d'ailleurs, servir d'exemple aux conclusions de l'article d'André Robert sur « les mobilisations de femmes [qui] se déploient, en effet, à partir de modalités d'organisation qui sont parfois inédites et autonomes »⁷³⁰.

Femme martyre et héroïne dans la lutte pour avoir un emploi

Daewoo témoigne de l'évolution de l'imaginaire collectif sur les femmes, des réalités et des pratiques qui différencient les sexes, de la féminisation de la précarité et des luttes syndicales. La femme y est à la fois héroïne et martyre. Héroïne de la vie familiale – fonction qui lui a été traditionnellement assignée – et surtout héroïne de sa lutte pour obtenir un travail. En effet, en temps de crise, la perception du travail est positive et contraste avec les deux grands systèmes de représentation qui dominent, selon l'auteur de l'article « travail » du *Dictionnaire d'histoire culturelle contemporaine*, Jean-Louis Robert, à l'époque contemporaine⁷³¹. Le discours sur le bonheur du travail prend le devant de la

⁷²⁹ Citation issue du texte de la pièce inédite, déposée aux Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷³⁰ André Robert, « Les femmes dans l'action militante, syndicale et revendicative de 1945 à nos jours », *Sens public. Revue internationale*, n° 5, 2009, p. 3, <http://www.sens-public.org/spip.php?article674> (dernière consultation : 01.07.2012).

Dans cet article André Robert résume les communications du colloque qui s'est tenu à Lyon les 28 et 29 mars 2008 et auquel a participé, entre autres, Michelle Perrot. L'objet du colloque a été « Les mobilisations et l'engagement des femmes dans le monde du travail, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle et jusqu'au temps immédiatement présent » et « L'appropriation militante par les femmes de cet aspect de la sphère publique que constitue le monde du travail salarié, sous l'angle de leur engagement syndical, associatif, politique et de leur implication dans des mouvements de revendication et de grève. ».

⁷³¹ Jean-Louis Robert, « Travail », Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli (sous la dir. de), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, PUF, Paris, 2010, pp. 811-813.

scène et le non travail devient la pire des aliénations. Héroïne de deux valeurs, sacrées et donc sacralisées. Mais si hier la famille pouvait avoir le caractère central dans la vie individuelle féminine (modèle de la femme-mère-ménagère), aujourd'hui, l'accomplissement personnel, le revenu, la construction de l'identité, l'intégration sociale des femmes passent par l'univers du travail. Martyre d'un système économique, la femme dans *Daewoo* redonne un visage à la souffrance de la population active à la recherche d'un emploi. Nous sommes donc ici dans une stratégie de légitimation et de valorisation des ouvrières-victimes.

Les régimes de temporalité de Daewoo. Temps de la perte et du processus d'acceptation

« Dis-moi comment tu traites le présent et je te dirai quelle philosophie tu es. », François Hartog emprunte cette formule à Charles Péguy⁷³². L'objectif de l'analyse de cette dernière et troisième partie est, de comprendre les mécanismes à l'œuvre dans l'autoreprésentation sociale des régimes de temporalité qui fonctionnent dans *Daewoo* aussi bien dans ce qui appartient au discours explicite du spectacle, que de ce qui relève de l'implicite des signes théâtraux.

Nous observerons comment la multiplicité de différents régimes de temporalité se trouve être un trait constitutif du présent tracé par les créateurs. Une double temporalité tout d'abord est représentée explicitement dans le texte et par les comédiennes sur scène. Nous l'avons dit, *Daewoo* se déroule un samedi soir, juste après la fermeture de l'usine et probablement un an après les licenciements. Nous sommes donc dans le temps précis des actions menées contre la fermeture de l'usine, et dans le temps plus long de la reconversion.

D'un côté, le temps de la perte exprime un sentiment d'injustice. De l'autre, le temps du processus d'acceptation – en d'autres termes, du travail de deuil –

⁷³² François Hartog, *Régimes d'historicité*, Seuil, 2003, Paris, p. 208.

est tourné vers l'avenir. Pour parler du rituel scénique d'accompagnement dans l'acceptation de la perte, Ch. Tordjman évoque l'influence, sur *Daewoo*, du théâtre de Tadeusz Kantor, théâtre où la mort et le chagrin sont des sujets fondamentaux. Pour mener à bien leur rituel (scénique d'accompagnement dans l'acceptation de la perte), le metteur en scène et le dramaturge essayent de remplacer le sentiment d'injustice économique par une reconnaissance sociale. Cette double temporalité n'est pas l'unique régime de temporalité de la pièce. En effet, le spectateur ne cesse de regarder en avant et en arrière. Pour reprendre le diagnostic fait par François Hartog, nous pourrions avancer que « Ainsi le présent s'est étendu tant en direction du futur que du passé. »⁷³³

Sur scène, se déroule un événement passé extrêmement proche, qui porte encore les traces du présent, à savoir la lutte des femmes licenciées pour retrouver un autre emploi. Les récits des anciennes ouvrières constituent une forme de mémoire incorporée, un rappel du passé récent, la volonté de le rendre présent. « Lorsque les anciennes ouvrières de *Daewoo* ont vu cette pièce pour la première fois, elles ont demandé qu'on la joue le plus longtemps possible. »⁷³⁴ — se souvient Christine Brücher. Il y a donc bien une action thérapeutique sur le temps présent.

Tout d'abord, y faire durer un passé proche, le donner à voir, ne pas permettre que ce passé se perde dans la masse d'informations ; et consoler dans le processus de la reconnaissance. Ensuite, le rite de fin ou de passage véhiculé par le théâtre-rituel inclut un autre côté : un côté festif. La scène de la fête de fermeture, qui ouvre *Daewoo* a été intégrée à la pièce suite à l'enquête sur le terrain de François Bon. Le dramaturge découvre que les fêtes de ce type ont été organisées à Fameck, à Villers-la-Montagne et à Mont-Saint-Martin. En effet,

⁷³³ François Hartog, *Régimes d'historicité*, Seuil, Paris, 2003, p. 216.

⁷³⁴ Jean-Claude Rapiengeas, « "Daewoo", une tragédie contemporaine », *La Croix*, le 26 novembre 2005, p. 18.

nous sommes ici dans un système circulaire caractéristique pour le théâtre du réel : ce n'est pas que du théâtre, c'est aussi la vie.

La fermeture de l'usine semble ne jamais finir et se prolonge bien après l'évacuation des locaux de travail. « La recherche d'une continuité dans le temps soigne les blessures de la rupture dans l'espace, »⁷³⁵ de la perte d'un lieu, de la perte d'un emploi et de la « perte de soi ».⁷³⁶ Cette fête agit comme un remède : « Alors oui, danser, tourner, rire – pour une fois, on leur dit merde. Ça soigne quoi, ça console quoi (...)»⁷³⁷ En outre, la fête aide aussi aux changements, à la « transmutation », à appréhender donc un avenir. Elle permet de transgresser le lieu de travail, lieu de mort-licenciement en lieu de fête et de renaissance.

Le présent comme lieu de résistance

Par sa réplique, « Moi je dis le droit de faire la fête ça ne leur appartient pas. »⁷³⁸, Naama (Christine Brücher) dans les premiers dialogues de *Daewoo* – définit cette pratique conviviale et rituelle qui se tient à la suite du dernier jour de travail, comme un contre-rituel, organisé par le groupe restreint de travailleurs en signe d'opposition aux célébrations officielles et autres directives qui émanent de la direction. Introduire ce contre-rituel dans *Daewoo*, c'est aussi se placer en opposition aux discours dominant car, bien évidemment, le théâtre n'est pas le seul à produire du récit sur le passé récent de l'échec de l'entreprise coréenne. L'État et les médias en font également des usages politiques.

⁷³⁵ Christian Hottin, « Les délices du campus ou le douloureux exil », Anne-Marie Châtelet, Marc Le Coeur (sous la dir. de), *L'architecture scolaire, essai d'historiographie internationale*, numéro spécial de la Revue d'histoire de l'éducation. n° 102, 2004, pp. 267-293,

http://hal.inria.fr/docs/00/07/87/49/PDF/christianhottin_2004_transfertdesgrandesecoles.pdf (dernière consultation : 01.07.2012).

⁷³⁶ Anne Monjaret « Quand les lieux de travail ferment... », *Ethnologie française*, n° 4, 2005, p. 581-592, www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2005-4-page-581.htm (dernière consultation : 01.07.2012).

⁷³⁷ Citation issue du texte de la pièce inédite déposée aux Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷³⁸ *Idem.*, citation issue du texte de la pièce, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

Le théâtre s'offre ici comme un lieu de résistance au libéralisme économique dont le seul objectif est la rentabilité et où l'homme n'est considéré que comme une ressource. En outre, dans cette résistance, le théâtre se positionne à la fois par rapport à l'avenir et par rapport au passé. Par rapport à l'avenir, contre les ruptures imposées de la délocalisation, la reconversion et le plan social – notions qui pourraient constituer les mots clefs de la pièce – et contre les menaces pesant sur les ouvrières licenciées. Il se positionne également par rapport au passé – à la déshumanisation de l'esclavage et des camps de concentration. Un des régimes de temporalité mis en scène par *Daewoo* est un présent qui n'est ni indexé sur un passé exemplaire, ni sur un futur toujours meilleur. Un présent à la fois fait de ruptures, d'injustices et d'incertitudes.

C'est par la singularisation du parcours de cinq personnages féminins, à qui le théâtre donne un visage, par l'humanisation de ce que les artistes jugent inhumain, dans le passé comme dans l'avenir, que s'expriment précisément les régimes de temporalité dans *Daewoo*.

Rapports ambivalents vers le passé

Si le présent est ambivalent, le passé l'est autant. Nous venons de dire que le rapport de la pièce avec le passé renvoie à la déshumanisation de l'homme – traité comme simple ressource. La référence au sous-développement dans le passé s'y fait aussi par les renvois à *Germinal* d'Émile Zola : à sa société injuste, non-égalitaire et à la condition misérable des ouvriers de la mine.

Mais du passé émane aussi la lumière de l'époque, celle de l'épanouissement de la classe ouvrière. Au moment de la création du spectacle, un quart de siècle s'est écoulé depuis le déclin de la sidérurgie lorraine durant l'hiver 1978-1979 à Longwy. *Daewoo* naît sur le fond d'un patrimoine qui promeut une culture lorraine fondée sur la reconnaissance du siècle industriel. « Ni le passé pour le passé – une valeur refuge, comme cela a été souvent dit, de crainte de rendre à

l'évidence des menaces sur le futur –, ni le passé comme lieu de l'identité jusqu'à l'enfermement »⁷³⁹. Le traitement du passé dans *Daewoo* ne peut pas être réduit à ces deux mobiles.

En effet, les prénoms bibliques de quatre protagonistes – Ada (Julie Pilod), Tsilla (Agnès Sourdillon), Saraï (Samira Sédira) et Naama (Christine Brücher) – évoquent dans la tradition judéo-chrétienne les noms se rattachant au commencement de l'humanité. Ils pourraient faire penser – comme le suggère Julie Birmant dans un article intitulé *Daewoo des voix*⁷⁴⁰ – aux « Hébreux libérés des Égyptiens ». Ces femmes auraient-elles une « Terre promise » à l'horizon ?

La crise de l'avenir

À la première lecture du texte de *Daewoo*, le rapport du présent vers l'avenir paraît surtout être marqué par la crise et déterminé par le sentiment de rupture associé à l'inéluctable des mutations imposées. Le futur ne disparaît pas mais il apparaît obscur et menaçant : « On aimerait tellement croire, pour ce que vous avez encore ici à faire, à un peu plus ou un peu mieux et puis c'est cela qui casse. Après, tout gris. Le ciel et les immeubles : monochromes »⁷⁴¹ – c'est ainsi que le décrit une des protagonistes. Et plus loin, les espoirs d'un changement se heurtent à la réalité d'un nouveau départ impossible :

« Ada : Moi je pars, je m'en vais. On vend le pavillon, déjà que mon mari fait les 60 kilomètres chaque matin.

Naama : A l'ombre des immeubles, l'autoroute à 25 mètres et vue sur les usines, tu vas le vendre à qui, ton pavillon ? »⁷⁴²

⁷³⁹ Jean-Louis Tornatore, « Les banquets de la mémoire à l'auberge du patrimoine », Jean-Louis Tornatore (sous la dir. de), *L'invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance, politiques de la mémoire*, Riveneuve, Paris, 2010, p. 13.

⁷⁴⁰ Article publié dans *Théâtres*, juillet-août 2004.

⁷⁴¹ *Idem.*, Citation issue du texte de la pièce, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

⁷⁴² *Idem.*, Citation issue du texte de la pièce, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

L'extension du présent dans la direction du futur s'exprime par le rejet de la rentabilité au prix de la dignité humaine. Ch. Tordjman s'oppose à ce qu'il juge inhumain et qui menace l'avenir. Il exprime cette idée dans une interview donnée au cœur du Festival d'Avignon 2004 : « Moi, ce qui m'intéresse le plus dans cette affaire, c'est m'attacher à l'humanité quand l'économie nous pousse justement vers l'inhumain. L'idée de base était de s'opposer à la comptabilisation du chômage, voire même à la divinisation de l'économie vers laquelle on nous pousse. »⁷⁴³ Ainsi, les artistes procèdent par anticipation et le cœur du projet d'avenir qu'ils proposent, pour les générations futures, se focalise sur la notion de l'humain. Le rapport humain / inhumain qui traverse les temporalités est visible dans la scénographie, dans les jeux des lumières et dans la conception des costumes.

Le dispositif scénique. Le futurisme des décors de Vincent Tordjman

La scénographie de Vincent Tordjman réussit à exacerber le rapport de l'art du théâtre qui le lie à la fois au réel et au documentaire de l'événement. Elle met en évidence la tension entre le féminin et le masculin et enfin, elle traduit les régimes de temporalité dont la pièce est porteuse.

Vincent Tordjman opte pour des décors futuristes, avec toute la charge connotative qu'il contient par rapport à l'avenir inhumain et aux scories du passé véhiculée par le mouvement artistique, celui qui avait contribué à armer idéologiquement le fascisme.⁷⁴⁴

Un dispositif à angles multiples représente une longue passerelle percée de grilles d'évacuation peintes en orange. La scène ressemble à la fois à « un

⁷⁴³ Claude Neu, « ...Avignon refait le pont », *Le Jeudi*, le 29 juillet 2004. Claude Neu cite Charles Tordjman.

⁷⁴⁴ Sur la théorie esthétique de Filippo Tommaso Marinetti et sur la pratique artistique du groupe futuriste dans la période 1909-1916, nous nous rapporterons au travail de Fanette Roche-Pézar, *L'aventure futuriste 1909-1916*, École française de Rome, Rome, 1983.

morceau d'usine découpé au cutter », à une piste de danse électro et à une autoroute. L'art plastique souligne le ton poétique amorcé dans le texte et le jeu d'acteur et règle la tension entre la dénonciation et l'esthétique. C'est à partir de la scénographie qu'il serait, peut-être, le plus facile d'expliquer en quoi consiste le miroir déformant, esthétisant, métaphorisant de l'art dans le sens que lui donne Sarah Kane dans sa fameuse pièce *4.48 Psychose* : « the defining feature of a metaphor is that it's real »⁷⁴⁵. Ainsi l'univers scénique de *Daewoo* est construit et réécrit par rapport au réel. Une trajectoire ascendante donne à la scénographie son dynamisme. La plateforme se décompose en quatre séquences aux orientations systématiquement contrastées. Si la sensation de mouvement constitue une donnée immédiate de la perception, il en va de même de la vitesse. L'impression de la vitesse est amenée par le détour des jeux des lumières abstraites sur la rampe lumineuse accrochée au plafond. « Tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Le mouvement est la première donnée sensorielle concrète concernant la temporalité futuriste. »⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ Sarah Kane, « 4.48 Psychosis », Sarah Kane, *Complete Plays*, Meuthuen Drama, Londres, 2001, p. 211.

⁷⁴⁶ Claude Frontisi, « Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste », *Images Re-vues*, n° hors-série, 2008, mis en ligne le 22 avril 2011, <http://imagesrevues.revues.org/1081> (dernière consultation : 01.07.2012).

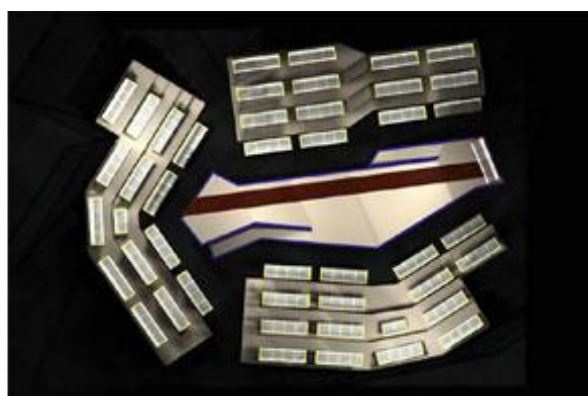


Daewoo création de Marc Grün. Film français documentaire en couleur, 2004.

Vincent Tordjman a aussi emprunté au futurisme, et à d'autres avant-gardes artistiques, la place tenue par le public. Les spectateurs très proches physiquement des acteurs sont impliqués dans l'action scénique. Assis devant et de chaque côté du praticable tri-frontal, ils échappent ainsi la frontalité du théâtre à l'italienne. Tout comme dans la peinture futuriste, « Ce préalable entraîne de fait la multiplicité des points de vue et réalise la juxtaposition utopique de la synchronie et de la diachronie. »⁷⁴⁷ Le dispositif scénique, rapproche les actrices-témoins des spectateurs, et fait que le public se sent affecté, concerné. Il a donc pour objectif d'entraîner le public, tout comme l'une des obsessions du futurisme fut la mise en mouvement des « masses ». Mais ce dispositif constitué de « lignes-forces » colorées, signes de masculinité créent aussi une double tension avec la féminité des actrices et leurs costumes.

⁷⁴⁷ Claude Frontisi, *ibid.*

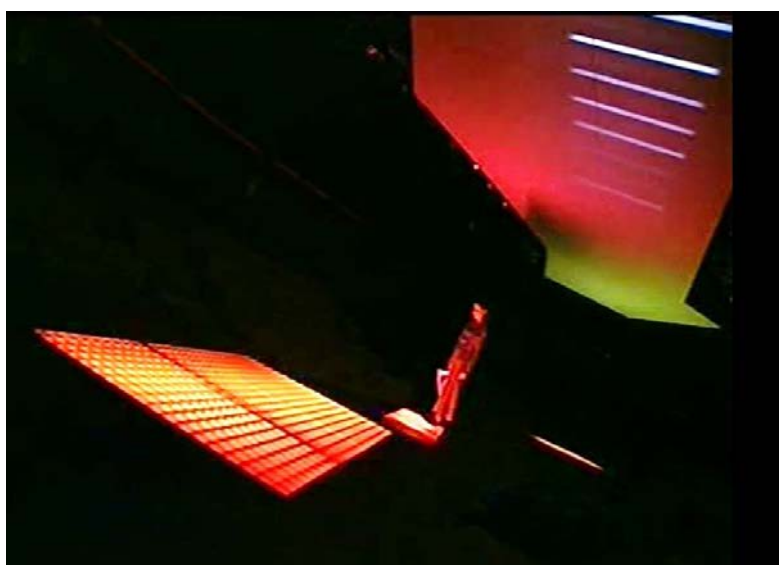
Paradoxalement, le futurisme affichait un mépris de la foule. La foule répond « au mépris de la femme proclamé par Marinetti selon le topo élaboré au XIX^e siècle du caractère « féminin » de toute foule (c'est-à-dire impressionnable, suggestible et sensible à l'ordre des images), ce mépris de la foule féminine n'empêchait pas les artistes [futuristes] de s'adresser à elle, bien au contraire »⁷⁴⁸. Vincent Tordjman utilise ces connotations pour créer une tension visuelle entre l'humanité des actrices et l'inhumanité d'un système figuré ici par le dispositif scénique.



Dispositif scénique, Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

Dans la scène finale du spectacle, c'est la scénographie qui devient l'unique protagoniste. Les actrices couvrent la scène d'une bâche grise en signe d'emballage de l'usine. *Daewoo* finit par un incendie, imité par le jeu des lumières, incendie qui en janvier 2003 dévaste l'usine Mont-Saint-Martin.

⁷⁴⁸ Éric Michaud « Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, 2003, pp. 21-42, www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-21.htm (dernière consultation : 01.07.2012).



Daewoo création de Marc Grün. Film documentaire français en couleur, 2004.

Les costumes atemporels de Cidalia da Costa sur l'axe temporel du passé / présent / futur

Si la scénographie fait référence à une auto-destruction d'« un art fasciste », les costumes affirment la possibilité d'un avenir. Dans un entretien téléphonique⁷⁴⁹, Cidalia da Costa les qualifie d'« atemporels ». L'adjectif dont une des définitions – et qui nous semble la plus appropriée pour parler des

⁷⁴⁹ L'entretien téléphonique réalisé avec Cidalia da Costa, le 18 mai 2012, France.

costumes dans *Daewoo* – est la suivante : « atemporel » c'est celui « qui est de toutes les époques ».

L'axe temporel du présent notamment exprimé par les costumes conçus par Cidalia da Costa, se manifeste dans la prise en compte du contexte – et tout d'abord du contexte artistique de la scénographie. Les costumes tiennent compte de la lumière et des lignes graphiques de décors, tout en restant en tension avec ces décors du point de vue de leurs significations implicites. Nous l'avons dit, les costumes soulignent les formes féminines du corps des actrices ; les couleurs choisies, surtout le bleu pâle des blouses de travail, rendent les ouvrières attendrissantes et sensibles.



Daewoo création de Marc Grün. Film documentaire français en couleur, 2004.



Daewoo création de Marc Grün. Film français en couleur, 2004.

Les costumes ne s'éloignent pas du sujet de la pièce, sans être pourtant totalement réalistes. En effet, les habits des ouvrières paraissent très réalistes et pourtant, ne le sont pas. Il s'agit des vrais vêtements et de vraies blouses de travail mais de modèles plus anciens. La « métaphorisation » mise en œuvre par la costumière consiste à les placer sur l'axe temporel du passé / présent / futur. La référence au passé des blouses des années 1940 les rend plus efficaces. Ainsi, les blouses de travail des années 1940 fonctionnent d'avantage dans la mémoire collective, en renvoyant non seulement au présent direct de la lutte des ouvrières de la société coréenne, mais aussi aux combats passés, plus anciens de tous les mouvements syndicaux ouvriers. Quant à leur rapport vers le futur, le choix des couleurs vives donne une impression de joie et est donc, peut-être, porteur d'espoir.



Archives de Meurthe-et-Moselle, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

Ainsi *Daewoo* se trouve à la jonction du passé, du présent et de l'avenir, oscillant entre rupture et continuité. Les temporalités que nous avons évoquées coexistent et communiquent entre elles. Formulée à partir du présent et pesant sur lui, cette double invention, aussi bien en direction du passé que du futur, marque l'expérience contemporaine du présent multiple, qui par sa dimension

éthico-politique n'est pas exactement celle que nous propose François Hartog lorsqu'il évoque le présentisme.

L'histoire du passé / présent effectuée à partir de sources théâtrales et dans l'objectif d'une meilleure compréhension des transformations contemporaines

En quoi l'analyse de *Daewoo* s'inscrit-elle dans l'idée de « faire de l'histoire par le théâtre » ? Gérard Noiriel qui considère le présent moins comme une période que comme un problème, pose ainsi la problématique : « Quelles relations le passé et le présent entretiennent-ils entre eux ? »⁷⁵⁰. En raison de la proximité de l'objet d'étude, l'histoire du passé / présent est une histoire qui vise « à mettre au jour tous les présupposés que véhicule le passé fixé dans le présent »⁷⁵¹, qui veut comprendre « comment le passé pèse inconsciemment sur nos croyances, nos représentations, nos fantasmes »⁷⁵² et qui englobe toutes les traces que « les hommes du passé ont laissées en héritage »⁷⁵³ et dont l'historien du passé / présent s'attache à faire la genèse.

Le théâtre est un lieu privilégié pour comprendre comment une société se représente. *Daewoo*, spectacle consacré à la représentation d'un des mondes du travail, nous permet de saisir les divisions sociales et le rapport de la société au temps. Dans l'entrelacs d'histoires singulières se dessinent les mutations de notre époque : la réorganisation mondiale de la production, l'internationalisation du capital.

Le nombre important d'expositions, de publications, et de documentaires relatifs aux fermetures d'usines témoigne qu'il est difficile de rester indifférent face à ces bouleversements. Ainsi, se pose la question des conséquences humaines de la fermeture des usines, qui sont réellement sur le devant de la

⁷⁵⁰ Gérard Noiriel, *État, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Belin, Paris, 2001, p. 50.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 18.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 61.

scène politique dans une société où le travail reste une des valeurs fondamentales.

Un projet d'avenir fondé sur la notion de l'humain. Une morale politique de substitution aux grands projets de transformation sociale, après les utopies transformatrices et modernisatrices du XX^e siècle⁷⁵⁴

La pièce *Daewoo* s'inscrit dans ce mouvement d'indignation opposant l'humanité des actrices sur scène (qui donnent aux ouvrières licenciées des visages concrets) à la logique d'un système technocrate, apparaissant ici comme totalement inhumain (*cf.* décor futuriste).

Daewoo s'inscrit dans la tradition du théâtre militant qui chez Erwin Piscator, et même chez Bertolt Brecht, avait pour objectif une mobilisation visant un changement. Cette fonction du théâtre semble aujourd'hui impossible. *Daewoo* rend compte de la difficulté que nous avons, nous – la société d'aujourd'hui – à nous adapter à une nouvelle situation économique, à trouver une solution appropriée aux mutations d'emploi. La pièce rend compte de l'impuissance des sociétés d'aujourd'hui devant la croissance de chômage. Avons-nous encore une capacité d'organisation efficace ? La réponse suggérée par *Daewoo* semble être négative. La victimisation des ouvrières n'est qu'un palliatif face à un combat perdu d'avance. Devant l'impossibilité de la victoire, le théâtre, tout comme les pouvoirs sociaux-démocrates, à défaut de mobiliser les masses, cherche à limiter les conséquences de ces effets néfastes sur la psychologie des individus.

Ainsi, le choix opéré par Ch. Tordjman et François Bon ne diffère pas des discours dominants et converge avec l'état de la social-démocratie face aux nouvelles divisions du travail.

⁷⁵⁴ Ce titre fait référence à l'article de Luis Velasco Pufleau, « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide », *Relations internationales*, n° 156, 2014, pp. 109-123.

« Entre les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. »⁷⁵⁵

Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980.

Conclusion

Le théâtre du réel au carrefour entre la pratique culturelle, la pratique politique et le sentiment de non-accès à la réalité

La question initiale de cette thèse était celle de l'existence d'une esthétique européenne commune, à travers une réflexion sur le théâtre du réel en France, en Pologne et au Royaume-Uni. Il s'agissait de tenter une approche du théâtre du réel dans ces trois pays européens pour essayer de discerner les contours d'une esthétique commune et de comprendre ce qu'elle signifie sur les sociétés locales, régionales, nationales et européennes. La conception selon laquelle (1) la production théâtrale, (2) un sentiment aigu de non-accès à la réalité et (3) une intervention du politique ou de la morale entrent en relation triangulaire a alors été proposée. Puis, l'hypothèse a été avancée que l'étude du système que ces trois éléments véhiculent permettrait, grâce aux outils de l'histoire culturelle, de mieux comprendre les évolutions des sociétés française, polonaise et britannique.

La démarche scientifique mise en œuvre a consisté, tout d'abord, à décroiser le corpus. Dans un premier temps, le contenu de la création théâtrale, parallèlement à d'autres sources, a été observé sans aucune attente particulière et a été systématisé en six postures face au réel. Nous abordons en

⁷⁵⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 37.

ces six postures – sans prétention de les épuiser – plusieurs questions qui se posent dans la tentative d'identification des traits convergents d'une tendance théâtrale puisant dans le réel (à l'état de traces ou du réel matériel). Ce corpus d'objets a été ensuite contextualisé en intégrant une approche des supports et des canaux de diffusion. Cette approche a démontré que le théâtre doit se repositionner, y compris pour des raisons institutionnelles, économiques et techniques, dans le champ des pratiques culturelles ; qu'il évolue dans un contexte de politiques de décentralisation, de démocratisation et de commercialisation. À la recherche de nouveaux publics, le théâtre oscille entre les thématiques de l'unicité et de la multiplicité. Enfin, une analyse des artefacts relevant de la création théâtrale a été entreprise dans l'objectif de contribuer à l'étude des auto-représentations des trois sociétés concernées et de la construction sociale des réalités (artefacts). De cet examen dont les résultats sont rappelés ci-dessous, se dégage la signification historique du « théâtre du réel », c'est-à-dire l'inscription dans le temps, dans une société du moment du « théâtre du réel » donc de l'exemple d'une attitude face au réel dans l'histoire des trois sociétés considérées. Le parcours de recherche au sein de ces pays, où le théâtre du réel a profondément marqué les scènes contemporaines, a permis d'identifier les différentes articulations entre l'art du théâtre et « des modes de discours, des formes de la vie, des idées de la pensée et des figures de la communauté »⁷⁵⁶, pour reprendre les termes du projet de recherche de Jacques Rancière. Il a permis d'envisager comment le théâtre du réel au tournant du XX^e et du XXI^e siècle peut aider à comprendre les grandes évolutions culturelles, sociales et politiques de l'Europe.

⁷⁵⁶ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 11.

Une autre perception de l'accessibilité du réel

Notre première observation des expériences sociales devenues plus visibles, plus hégémoniques que d'autres est l'émergence d'une autre perception vécue de l'accessibilité du réel. Cette expérience sociale est liée à la croissance de la réalité matérielle et technologique ou plutôt aux modalités de la représentation du réel que l'Internet et les technologies des écrans véhiculent. Il a alors été possible de distinguer, en filigrane des analyses d'objets théâtraux, la relation entre l'évolution des techniques et la transformation des formes théâtrales ou des « goûts »⁷⁵⁷. Le « bouleversement induit par la télévision dans nos façons de voir et de représenter »⁷⁵⁸ a conduit à un désir d'immédiateté des créateurs comme du public.

Le réel auquel donnent accès ces médias est toujours un réel découpé, forcément partiel. Ce découpage provoque un sentiment de nonaccès au réel qui lui (le réel auquel font appel les mass-médias) est ailleurs, inaccessible et donc impensable. Mais ce n'est pas dans cette partialité que réside leur différence par rapport à d'autres formes de codification du réel mais dans leur « immédiateté ». Prenons l'exemple de représentations audiovisuelles des journaux télévisés. Le réel proposée prend souvent la forme d'une transmission en direct. Cette représentation répond avec ambivalence à une attente sociale vécue comme une terreur. Une telle transmission trouble violemment l'esprit, l'effraye, sans lui laisser le temps d'aviser ; cette modalité de communication ne laisse pas au récepteur suffisamment de temps pour faire face à chaque information qui lui arrive. Il n'est pas en capacité de se retourner, de se positionner face à ce réel qui le frappe subitement. Ce qui manque à cette représentation, que nous

⁷⁵⁷ Pascale Goetschel, Jean-Claude Yon, « L'Histoire du spectacle vivant : un nouveau champ pour l'histoire culturelle ? », Laurent Martin, Sylvain Venayre, *L'histoire culturelle du contemporain*, Nouveau monde éditions, Paris, 2005, p. 204.

⁷⁵⁸ Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, 2005, p. 40.

pourrions qualifier de « représentation panique »⁷⁵⁹, est l'appoint de temps mais également d'émotion et de contact physique. En effet, la connaissance du réel « ne se donne ni simplement, ni immédiatement à la conscience »⁷⁶⁰, le réel paraissant toujours incohérent au premier abord.

Les résultats de notre étude montrent comment le théâtre, à la recherche d'une place qui lui assurerait une forme d'autonomie par rapport à d'autres langages codifiant le réel, prend pour objectif de diminuer ce sentiment de nonaccès au réel qui est perçu comme une violence sociale. C'est donc sur cette grande évolution sociale d'une autre perception de l'accès au réel que porte le premier des trois axes problématiques transversaux de notre recherche.

*« Le mimétisme est un très mauvais concept, dépendant d'une logique binaire, pour des phénomènes d'une tout autre nature. »*⁷⁶¹

Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980.

Les représentations de la réalité et la réalité des représentations. Pour dépasser la notion de la représentation

Le théâtre du réel semble impliquer un paradoxe. Il est à la fois lui-même et un double. Lui-même, il est réel. Que le spectateur soit au théâtre, assis dans un fauteuil, sur un banc ou placé dans un élément du décor, dans un Centre Dramatique National, installé dans une petite salle conventionnée par la ville, en plein air dans la Cour du Palais des Papes ou *in situ*, là où l'action se déroule, il est immergé dans un réel. Il regarde la scène sur laquelle un acteur interprète un personnage, joue un texte, improvise ou encore prend part à une performance,

⁷⁵⁹ Terme qu'utilise Clément Rosset pour parler de la coïncidence du réel et sa représentation. Voir : Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2004, p. 136.

⁷⁶⁰ Clément Rosset, p. 129.

⁷⁶¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 18.

agissant, créant l'ici et maintenant d'une situation donnée. Là, devant lui – un spectacle, relevant, peut-être, du théâtre du réel. La scène, l'acteur, le décor, la musique, le bruitage, les lumières, le texte, les autres spectateurs assis à ses côtés sont réels.

Le théâtre du réel est un double. Un ingrédient du réel et son métatexte, il participe au paysage culturel et le préfigure à la fois. Mais la dualité du théâtre n'est qu'une apparence. Depuis que ses artistes se placent explicitement à la fois dans le régime d'*ars poetica* et dans le régime de vérité, le théâtre se donne dans le cadre transcendantal de l'espace, du temps et de la causalité⁷⁶², éléments qui servent la méthodologie mise en œuvre dans cette thèse. Autrement dit, il n'est plus possible de s'enfermer dans les oppositions entre réel et artifice où se perdaient aussi bien les positivistes que les déconstructionnistes, comme remarque Jacques Rancière⁷⁶³. L'intérêt de ce travail réside aussi dans le fait que ces champs ne sont plus tellement séparés, que les mutations économiques, politiques et sociales sont imbriquées dans les mutations culturelles.

Nous assistons au passage d'un siècle à l'autre à un tournant esthétique, éthique et politique. Le théâtre comme d'autres pratiques culturelles doit se repositionner, y compris pour des raisons institutionnelles, économiques et techniques. En quête d'une certaine autonomie, il projette de parvenir à une compréhension du réel autre que celle, souvent chiffrée, parfois désincarnée ou transmise à travers des images insoutenables disparaissant de l'écran avant même qu'on puisse leur attribuer une signification rationnelle de journaux télévisés. Dans la période considérée, le théâtre, qui a survécu au cinéma,

⁷⁶² La séparation entre le théâtre lui-même et le théâtre comme « esthétique transcendantale » paraphrase la distinction opérée par Kant entre la chose en soi et le phénomène. Voir : Emmanuel Kant, « Esthétique transcendantale », *Critique de la raison pure*, Presses universitaires de France, Paris, 2012, pp. 53-68. Nous avons, cependant, donné une autre définition aux trois éléments constitutifs de ce que Kant appelle le phénomène. Aussi bien le temps que l'espace sont pour nous des données qui renvoient aux phénomènes d'imbrications. Quant à la causalité, elle se trouve au croisement de facteurs politiques, économiques, institutionnels, culturels et artistiques.

⁷⁶³ Jacques Rancière, *ibid.*, p. 61.

affronte des mutations techniques qui rendent le monde apparemment plus accessible. En cherchant à rétablir une autre forme de présence du réel, il témoigne du caractère illusoire de l'apparente accessibilité du monde par le biais de la télévision ou d'Internet. Sur la scène, les données regagnent tout à coup leur matérialité, à travers le corps de l'acteur, un personnage physiquement proche. Mais aussi, les informations traitées par les médias d'une manière superficielle peuvent ici être amenées plus lentement. Le spectateur peut observer les personnes qui y sont impliquées et surtout ressentir leurs émotions. Ce à quoi, ni la presse ni les journaux télévisés n'offrent l'accès.

Ainsi, ce qui rend le réel pensable au théâtre c'est d'abord l'émotion. Si le théâtre ne peut nous offrir des certitudes quant à la compréhension du réel extra-artistique, il permet néanmoins d'élaborer une connaissance provisoire et révisable fondée sur la recherche d'un lien entre l'intime et le social. Notre méthode d'analyse a cherché à prendre en compte cette intensité émotionnelle de la situation théâtrale, en la considérant sous son aspect de construction sociale et donc comme un objet historique⁷⁶⁴.

Ce qui nous amène à une pensée phénoménologique du théâtre, l'idée que le théâtre entretient avec le réel une relation dynamique. D'une part, en puisant ses sources dans le monde extérieur à l'art et d'autre part, en les intégrant de façon à créer sur scène un présent. Il le fait à travers ses nouvelles conceptions de rôles attribués à l'acteur et en provoquant des effets réels dans le monde hors du théâtre. À cet égard, le théâtre du réel n'est pas une exception en

⁷⁶⁴ L'histoire des émotions s'inscrit dans le sillage de l'article programmatique fondateur de l'histoire des sensibilités, rédigé dès 1941 par Lucien Febvre (« Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? La Sensibilité et l'Histoire », *Annales d'histoire sociale*, III, 1941). Sur les émotions considérées comme faits sociaux, « la variabilité culturelle et au cours du temps du vocabulaire et des pratiques émotionnels », « la valorisation sociétale de l'émotion et l'historiographie qui lui fait écho », voire par exemple : Anne-Claude Ambroise-Rendu, Anne-Emmanuelle Demartini, Hélène Eck, Nicole Edelman (sous la dir. de), *Émotions contemporaines - XIX^e-XXI^e siècles*, Armand Colin, Paris, 2014. L'article programmatique fondateur de l'histoire des émotions a été rédigé dès 1941 par Lucien Febvre (« Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? La Sensibilité et l'Histoire », *Annales d'histoire sociale*, III, 1941.)

comparaison d'autres représentations codifiées. Il est surtout un certain langage que nous avons choisi d'étudier.

L'acteur au croisement du passé et du présent. L'entrelacement du signe et de l'expression

En puisant ses sources dans le monde extérieur à l'art et en les intégrant de façon à créer sur scène un présent, le théâtre entretient avec le réel une relation dynamique. Cette relation pluridimensionnelle nous amène à une pensée phénoménologique du théâtre. Revenons sur le rapport dynamique entretenu entre le comédien et le personnage à travers l'exemple de *(A)pollonia* (2009).

Apolonia Machczyńska, le personnage éponyme du spectacle de K. Warlikowski, a été une figure historique. Selon Maurice Merleau-Ponty, la représentation se fonde sur l'idée « qu'il y a un personnage qui était là et ne l'est plus »⁷⁶⁵. Apolonia Machczyńska a été là et a disparu, laissant la place libre, un vide dans l'espace de *hic et nunc*. L'actrice, Magdalena Cielecka, peut prendre sa place et la re-présenter. La séparation entre A. Machczyńska et l'actrice qui joue son rôle est la condition de la représentation. Mais la phénoménologie de la perception de M. Merleau-Ponty nous aide à penser qu'il n'y a pas sur scène de Magdalena Cielecka sans Apolonia Machczyńska, tout comme il ne peut y avoir d'Apolonia Machczyńska sur la scène du théâtre sans l'actrice. « Le personnage et l'acteur empiètent l'un sur l'autre »⁷⁶⁶ et Magdalena Cielecka ne représente plus Apolonia, qui n'est plus là, mais l'exprime. Le corps de Magdalena Cielecka – le visible – n'est visible que grâce à l'invisible de son personnage qui le structure. Le passé et le présent se confondent dans le personnage d'Apolonia

⁷⁶⁵ L'analyse de l'empiètement est une paraphrase de l'article de Marcello Vitali Rosati, « La profondeur du théâtre : au-delà du sujet, vers une pensée métaontologique », *Sens Public*, n° 6, 2011, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=846 (dernière consultation : 04.10.2014) et de *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty, Gallimard, Paris, 1976.

⁷⁶⁶ Marcello Vitali Rosati, « La profondeur du théâtre : au-delà du sujet, vers une pensée métaontologique », *Sens Public*, n° 6, 2011, p. 5, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=846 (dernière consultation : 04.10.2014).

Machczyńska incarnée par M. Cielecka. Le « phénomène » Machczyńska tel qu'il se manifeste sur scène est constitué par le sujet, Cielecka, c'est à dire qu'il est corrélé à sa subjectivité. Quand le spectateur voit M. Cielecka, il s'aperçoit qu'il y a derrière le corps de l'actrice quelque chose qui le rend visible. Il voit, comme en profondeur, A. Machczyńska. Il ne peut voir M. Cielecka qu'en percevant Apolonia. Le signe et l'expression sont entrelacés.

Dans le spectacle de K. Warlikowski, cette confusion entre le passé et le présent permet de véhiculer une question sur la nature du sacrifice humain qui est difficile à appréhender sans un contexte d'énonciation. Ce jeu entre le passé et le présent amène une question qui relève du présent. Elle se pose *post factum* et se confronte aux conséquences présentes du geste héroïque d'A. Machczyńska. K. Warlikowski situe la réception de l'acte héroïque d'Apolonia à l'époque contemporaine. Il interroge le sens du sacrifice dans une société où donner sa vie pour l'autre, est devenu obsolète.

Un acteur qui répète les mots réellement dits ou écrits

Requiem pour Srebrenica (1999) est un spectacle dans lequel Olivier Py tente de répondre au désir supposé d'un public qui chercherait à mieux comprendre une situation complexe, source d'un chaos de communication médiatique : les conflits balkaniques, contemporains de la création du spectacle, et le caractère de l'intervention militaire française sous pavillon de l'OTAN et de l'ONU.

Ce travail met en évidence, de trois manières différentes, la dynamique entretenue entre l'art du théâtre et le monde extérieur à l'art :

- (1) O. Py demande à ses actrices de répéter ce qui a été réellement dit ou écrit. Par là, il puise dans le réel tout en le soumettant à son agencement.
- (2) Le résultat de ce travail renforce une représentation sociale (celle qui stigmatise les Serbes) au détriment d'autres, qui démontreraient par exemple la

complexité des violences venant de toutes les parties du conflit et la responsabilité individuelle qui en découle.

(3) Nous avons observé, à travers l'« affaire Peter Handke », comment le positionnement moral radical du metteur en scène a partagé le milieu artistique, en participant à la création d'identifications collectives au moins partiellement de nature artistique, relevant de l'art qui détermine sa place dans les grands débats de sociétés.

Dans *Requiem pour Srebrenica*, ce sont les trois actrices répétant des mots réellement prononcés ou écrits qui apportent ce positionnement. Elles annoncent à chaque fois la date et les références. O. Py se réfère à différents matériaux historiques comme la Lettre de démission de Tadeusz Mazowiecki adressée au président de la Commission des droits de l'homme de l'ONU, datée du 27 juillet 1995, ou les travaux du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie. Il omet de préciser, cependant, que le sujet de la Lettre et des investigations du Tribunal de la Haye est le non-respect des droits de l'homme par toutes les parties du conflit. Il en découle deux conséquences :

(1) *Requiem pour Srebrenica* est un découpage de bouts de réel qui prive le spectateur du droit de percevoir (a) le processus de découpage et (b) l'existence d'autres perspectives possibles.

(2) O. Py ne vise pas un progrès historique mais, en quelque sorte, une « fin » de l'histoire à laquelle répond l'idéal des droits de l'homme, appliqué à l'échelle européenne. Son positionnement est plus moral que politique.

Le corps de l'acteur engendre la vérité

La Casa de la fuerza d'Angélica Liddell sollicite la matérialité du corps de l'acteur réellement mis à l'épreuve. Les trois protagonistes du spectacle se racontent des histoires de souffrances intimes. À la demande de la dramaturge-metteuse en scène-performatrice du spectacle, celles-ci travaillent avec leurs

propres sentiments, par exemple des ruptures affectives. Angélica Liddell, elle-même, lit sur la scène les fragments de son journal intime, tout en fumant et buvant de l'alcool, s'enduisant la peau de citron ou mangeant des tiramisus. Le spectacle est long (4h30 avec deux entractes). La danse et le chant laissent, au fur et à mesure, la place à d'autres pratiques physiques qui épuisent le corps, le marquent, le saignent. Les cris, les larmes et le sang sont là « pour de vrai » sur le plateau. À trois heures du matin, dans la cour du Cloître des Carmes, le 10 juillet 2010, une des six actrices du spectacle, réellement enceinte est toujours sur scène. Le corps de l'acteur, mis en danger, devient un don au public. Chez A. Liddell, il n'y a plus de « si magique » comme c'était le cas chez Constantin Stanislavski. L'acteur souffre sur scène comme dans la vie.

Pourquoi ce procédé ? Angélica Liddell invite sur scène des jeunes femmes mexicaines qui témoignent de ce que la sociologue Jules Falquet appelle le « féminicide ». En partant de la souffrance individuelle qui passe par la matérialité du corps, le spectacle vise une dénonciation d'ordre collectif. La douleur de l'être de chair et d'os est mise en scène pour aboutir – par la figure stylistique de la synecdoque – à la souffrance collective, à une souffrance plus universelle. La mise en scène de la matérialité du corps sert à créer le lien entre l'intime et le social.

Alors que le même degré de violence à la télévision n'aurait presque plus aucun effet sur les téléspectateurs, dans *Casa de la fuerza*, tous les éléments du spectacle sont au service d'un travail qu'on pourrait qualifier de sensibilisation. Les plus petites comme les plus grandes souffrances sont convoquées pour raconter les meurtres commis au Mexique. Le résultat que l'artiste vise ouvertement est d'éveiller de la compassion, « se mettre à la place de l'autre, faire en sorte que la douleur d'autrui nous semble aussi réelle que la nôtre. »⁷⁶⁷ C'est à travers ce partage de l'émotion que A. Liddell perçoit la possibilité de

⁷⁶⁷ Entretien avec Angélica Liddell, propos recueillis par Christilla Vasserot, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force/ensavoirplus/> (dernière consultation : 21.10.2014).

l'accès au réel, de la révélation du réel à la connaissance ou, pour parler en ses propres termes, de la « transformation de l'information en connaissance. »⁷⁶⁸

L'acteur qui construit son rôle en convergence avec un modèle et dit ce qui aurait pu réellement être dit sans faire appel au réalisme

La quatrième modalité du jeu d'acteur que nous avons observée et qui accompagne les procédés utilisés par le théâtre en réaction au sentiment de non-accès à un réel – ici induit par les médias occultant les travailleurs licenciés de l'usine Daewoo – consiste en la construction du rôle par contact avec les acteurs réels des événements et en une médiation esthétique de ce matériau premier.

Daewoo (2004) met en scène quatre ouvrières qui se retrouvent un an après le démantèlement de la grande entreprise coréenne. Les personnages semblent relever du réel, donc donnent sur scène l'impression de se référer à une réalité hors du plateau. Les actrices visitent l'usine fermée, jouent dans les endroits marqués par la reconversion, rencontrent les ouvrières. Mais leur jeu n'est pas du tout réaliste. Quatre actrices dans ces rôles d'ouvrières aux noms bibliques fêtent leur ancienne solidarité qu'elles tentent de rétablir par le jeu « en bloc », consigne que Julie Pilod, Christine Brücher, Samira Sédira et Agnès Sourdillon ont souvent entendue de la part du metteur en scène pendant les répétitions. C'est Agnès Sourdillon qui l'exprime sur scène : « On est un bloc, on est l'usine. Qu'on enlève l'usine, il n'y a plus de bloc. Des êtres éparpillés, jetés : chacune avec sa misère et sa plaie. »⁷⁶⁹

François Bon et Charles Tordjman se positionnent par rapport à ce qu'ils estiment comme occulté dans l'espace public. Ils reprochent aux médias de s'être rapidement désintéressés du sort des anciens employés de Daewoo. « Les

⁷⁶⁸ *Idem.*

⁷⁶⁹ *Idem.*, fonds Tordjman, cote du document : 135J64.

médias ont baissé les bras, je prends le relais [dit François Bon]. De cet événement violent, il n'y a plus de traces, à peine quelques statistiques. »⁷⁷⁰

En choisissant de ne représenter que les ouvrières sur scène, le dramaturge et le metteur en scène occultent tous les autres acteurs sociaux de la fermeture de l'usine et neutralisent toute conflictualité. L'esthétisation de la condition des ouvrières licenciées leur renvoie une image positive – par laquelle elles gagnent en estime de soi. Cette esthétisation offre également un antidote à l'image négative de chômeuse et, à l'estime de soi s'ajoute ainsi l'estime sociale. « La théâtralisation de leur combat [celui des ouvrières], son inscription dans un texte, sur une scène donnaient à leur lutte, et même à leur défaite, une noblesse qui leur rendait la dignité. »⁷⁷¹ La réparation à l'égard des ouvrières rend envisageable le « vivre ensemble », argument politique cher aux collectivités qui n'hésitent pas à se joindre aux producteurs du spectacle. L'esthétisation-neutralisation des aspects conflictuels s'est d'ailleurs accompagnée d'un engagement de la part de la Communauté du Val de Fensch. Ch. Tordjman tenait à ce que ces collectivités reconnaissent l'importance de mener « le combat pour la reconnaissance sur un terrain culturel aussi. »⁷⁷²

La quatrième modalité du jeu d'acteur est ainsi construite par rapport à une visibilité donnée à ces chômeuses que les artistes du théâtre considèrent insuffisante dans les autres médias. L'espace théâtral se rattache à l'espace de solidarité alors que le langage télévisuel renverrait, peut-être davantage à cet égard, le spectateur à sa solitude⁷⁷³. La question, posée initialement dans le travail préparatoire à la thèse, de la reconnaissance n'est ainsi jamais oubliée. L'acte politique de rétablir la visibilité sociale d'un groupe et de reconstruire un réel fragmenté est présente dans *Daewoo* et procède à la fois du politique dans le

⁷⁷⁰ Martine Laval, *Télérama*, n° 2851, le 4 septembre 2004, p. 36.

⁷⁷¹ D.J., « *Daewoo* du drame social au théâtre littéraire », *Marianne*, du 5 au 11 novembre 2005.

⁷⁷² Interview avec Charles Tordjman, archives personnelles, le 23 mai 2012, Nancy.

⁷⁷³ Robert Abirached, *ibid.*, p. 41.

sens de Jacques Rancière de distribution du temps et de l'espace et d'un parcours de reconnaissance au sens de Paul Ricoeur.

Un régime contemporain du politique : glissement vers l'éthique

Dans les exemples des trames esthétiques étudiées et évoquées ci-dessus, se profile le glissement qui s'opère dans l'ordre du symbolique : un glissement du politique vers l'éthique. Quand *Daewoo* apporte une réponse esthétique à l'exclusion sociale des chômeuses, perçue comme une violence sociale insupportable et néanmoins tolérée, il joue en même temps une fonction sociale. Il propose une morale politique de substitution aux grands projets de transformation et de modernisation des utopies du XX^e siècle. En ce sens, le terrain esthétique est celui où se poursuit « une bataille qui porta hier sur les promesses de l'émancipation »⁷⁷⁴.

L'acteur-témoin

Un autre exemple est celui de *Transfer* où le volontarisme politique sacrifie l'histoire – entre autres en réhabilitant le mythe de Yalta, en oubliant « les expulsions sauvages » de la Seconde Armée Polonaise de K. Świerczewski ou l'action des nazis lors de la répression en Pologne – et décharge du poids de la responsabilité historique en contrepartie de la réconciliation polono-allemande. La question du rapport entre la morale individuelle et les contraintes politiques externes est évacuée par un dispositif scénique où W. Churchill, F. D. Roosevelt et J. Staline gouvernent l'Europe sans que les peuples aient une quelconque influence sur leurs actes. L'obnubilation des responsabilités éventuelles des populations civiles, dont les témoins sont les représentants

⁷⁷⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 8.

vivants, et la vision de la punition collective prenant la forme de déplacements / expulsions, empêchent tout horizon de justice.

Le spectacle est porté par les témoins. Leur fragilité – ils sont souvent très âgés – fait ressentir au public des émotions authentiques, d'une manière encore plus intense peut-être, que s'il s'agissait de personnages fictionnels. Le spectateur ne peut pas échapper à l'émotion éprouvée face à la vérité du témoignage, vérité qui lui parvient sans média. Au premier abord, il ne lui est pas possible de taxer les témoins de manque d'authenticité ou de raison, de motivation individuelle à ses actions. Le dispositif théâtral qui, en apparence, entretient avec le réel des relations très proches et qui veut être tout comme le réel en « prélevant » sur lui l'un de ses constituants, se situe dans la transgression entre la fiction et le réel. Mais une souffrance particulière étant incomparable avec une autre souffrance tout aussi particulière, la juxtaposition des témoignages ne rend pour autant pas possible une meilleure compréhension des déplacements. Des raisons particulières présentées par les témoins créent une mosaïque qui ne satisfait pas à la complexité de la vérité historique. Cependant, la valorisation du témoignage⁷⁷⁵ à l'époque contemporaine semble signifier que pour les sociétés contemporaines, toute connaissance viendrait de la confrontation immédiate au réel, au « vrai ». Or, le témoignage ne correspond pas à une étude empirique du réel. En effet, nous ne savons pas exactement d'où parle le témoin, quelle est son expérience des déplacements, où était-il en 1945 et quel était son rôle à ce moment-là. Le théâtre, qu'il soit « du réel » ou pas, qu'il fasse appel au témoignage ou pas, ne révèle pas son rapport avec la véracité.

Dans le contexte de l'époque (2006), les usages dans l'argumentation politique réduisent l'histoire des déplacements à l'opposition entre deux doxa : celle de la droite polonaise qui accuse les bourreaux allemands et celle du Centre d'Erika Steinbach. En réponse à ces deux doxa, J. Klata cherche à réconcilier la société

⁷⁷⁵ Voir : Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1999.

polonaise avec elle-même et avec la société allemande. Le public aborde le spectacle non seulement comme un spectacle de théâtre à proprement parler mais aussi comme une source d'information. J. Klata propose une rédemption sociale aux deux populations par adhésion à la nouvelle vérité qui refuse d'attribuer des responsabilités, tout en s'appuyant sur la victimisation de toutes les populations civiles.

Ainsi le théâtre du réel attribue à l'esthétique la fonction d'amener un consensus social qui peut être atteint par l'unanimité que donne l'indignation. L'effacement du politique au profit d'un sentiment d'évidence morale, du partage de l'indignation ne caractérise pas seulement les objets théâtraux. C'est un certain état politique des sociétés contemporaines qui ne savent plus penser le conflit politique et social selon un modèle binaire. Ainsi, le théâtre du réel étudié à partir de trois pays où il a profondément marqué les scènes contemporaines aide à comprendre une autre évolution culturelle, sociale et politique de l'Europe au tournant du XXI^e siècle. Celle d'un autre rapport entre les sociétés et leurs instances politiques, largement effacées au profit d'un consensus éthique.

La remise en cause d'absolus culturels

Dans la deuxième partie de cette thèse, il s'agissait tout d'abord d'examiner des problématiques de ruptures spatiales et temporelles. L'analyse de *Tue-les tous* (1999) nous a conduit à penser l'année 1989 non plus seulement comme l'une des formes prises par la décomposition des anciens modes de domination et de reconstruction, tant en termes de populations que de frontières de l'Europe. La chute du mur de Berlin a ainsi en partie remplacé « dans l'imaginaire de l'oppression et de la libération »⁷⁷⁶ la prise de la Bastille. Il est par ailleurs intéressant de souligner que les rapports « dedans / dehors »

⁷⁷⁶ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 1994, p. 50.

prennent un sens différent en Europe médiane et dans les anciennes puissances coloniales.

La deuxième partie se penchait également sur les articulations entre le théâtre du réel et les figures de la communauté. L'examen des pratiques discursives et des représentations autour de l'alimentation dans le théâtre contemporain a donné lieu à un questionnement sur l'identification. Cette réflexion nous porte à admettre le théâtre du réel comme révélateur. Il découvre l'imaginaire collectif de l'évolution perçue par une communauté des modes de coexistence des sociétés en mutation : qu'elles soient arabe, israélienne, française ou polonaise.

Les deux premiers chapitres de la deuxième partie reposaient notamment sur les dispositifs scéniques permettant de réunir en un même espace des réalités territoriales (*Arab-Israeli Cookbook*, 2004) et temporelles (*England People Very Nice*, 2009) éclatées et aux échelles discordantes dans le monde réel. Les procédés scéniques particuliers à *England People Very Nice*, *Le brognet* (2000) et *Daily Soup* (2007) nous faisaient basculer dans une remise en cause du système binaire, de volonté quasi-totalitaire de l'opposition « dedans / dehors », sans alternative possible.

Mais revenons sur l'analyse de *Métamorphoses* (1997), dernier exemple de la deuxième partie de nos recherches. Ce spectacle riche ne tendait pas à mettre en scène une diversité non-maîtrisable qui fascine la postmodernité⁷⁷⁷, « ni le langage de la fin, ni le langage du retour »⁷⁷⁸. Il n'incarnait pas non plus une vision homogénéisante du monde « à l'image de l'Occident, un monde où tous les peuples ne feraient plus qu'un seul peuple, pleinement moderne, (...) parlant un anglais diversement accentué mais tout à fait compréhensible »⁷⁷⁹. Si le contexte de la diffusion des images et de l'information, des espaces de la

⁷⁷⁷ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 1994, pp. 31-37.

⁷⁷⁸ *Idem*, p. 37.

⁷⁷⁹ Merrill Singer, « Postmodernism and medical anthropology : words of caution », *Medical Anthropology*, vol. 12, 1990, p. 291.

circulation associés à l'expansion mondiale du libéralisme économique⁷⁸⁰ ne peut limiter l'imaginaire collectif au contexte national, l'accent mis dans *Métamorphoses* sur une pluralité culturelle s'oppose aux discours catastrophistes sur la globalisation. Dans le spectacle mis en scène par W. Staniewski, l'Autre est à la fois différent et semblable. Il n'est pas un étranger et se trouve lié, intégré à travers la trame esthétique du spectacle où les éléments hétérogènes sont traités sur le plan esthétique dans une même approche stylistique. La troupe de Gardzienice reprend des fragments d'autres cultures, des composants parfois extra-européens, et provoque des espaces de dialogue. Le théâtre, porteur de signes des mécanismes de transformations sociales, s'ouvre à des pratiques venues d'ailleurs et met en évidence des phénomènes de croisement, de métamorphoses, animés par la recherche d'une identité complexe. Le théâtre devient alors un dispositif symbolique s'efforçant de créer un langage pour parler de l'Autre, pour tendre un fil symbolique et reformer le lien social. Lien qui dans les démocraties pluralistes est constitué par la concomitance de deux objectifs qui ne sont pas ici opposés : l'aspiration à la fois à une société universelle (et ce, au moins depuis la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen⁷⁸¹) et à la diversité. De ce fait, la relativisation culturelle se tisse dans ce mouvement entre l'universalisme et la diversité. Dans les sociétés contemporaines soucieuses de vivre une crise identitaire – alors qu'elles provoquent le durcissement des catégories [hommes / femmes, nationaux / immigrés]⁷⁸² –, le théâtre du réel remplit le rôle du dispositif symbolique de redéfinition des notions de pureté et d'impureté. Il devient un laboratoire de « dénationalisation » s'éloignant progressivement, comme le montre le fil des analyses de la deuxième partie, des paradigmes de l'état et des

⁷⁸⁰ Marc Augé, *ibid.*, p. 87.

⁷⁸¹ Jean-François Lyotard analyse cette ambiguïté propre à la Révolution française et qui se perpétue dans *Le Différend* (Éditions de Minuit, Paris, 1984). Ici, c'est une communauté qui parle au nom de l'humanité toute entière alors que nous avons affaire à un mécanisme inverse de la relativisation culturelle.

⁷⁸² Marc Augé, *ibid.* p. 88.

formes institutionnelles de domination. En filigrane de cette évolution, le théâtre rétablit la relation à l'Autre (le lien social), fluctuante et constitutive de toute identité. A. Mencwel appuie cette idée en remarquant que la règle de la civilisation siège en l'existence simultanée de cultures variées. D'après lui, la coexistence, la compréhension et le rapprochement des sociétés « ne sont jamais donnés, ils sont toujours à faire. »⁷⁸³

L'acteur social

C'est donc en organisant, en reconfigurant la manière dont le monde est perçu que le théâtre du réel provoque des effets politiques. Il est un instrument visant à atteindre une cible extérieure à lui-même. R. Abirached, dans un chapitre intitulé « Un nouveau type d'acteur », note que les comédiens d'aujourd'hui « n'ont pas d'effort à faire pour comprendre la différence entre art et engagement social, qu'ils savent réunir les deux dans la même démarche. »⁷⁸⁴ Pendant que le capitalisme « annexe tous les secteurs de la société, n'incluant surtout pas l'humain »⁷⁸⁵, le théâtre maintient une exigence esthétique non marchande et place l'humain au centre de son intérêt. Tout au long de cette thèse, la cinquième modalité du jeu d'acteur, qui englobe toutes les autres, se profilait : celle d'un comédien qui dans son art devient un acteur social, à part entière. Les trois axes problématiques transversaux, les trois paradigmes de cette thèse, se rejoignent en un point précis, le rôle du comédien – et plus généralement celui de la trame esthétique que compose le théâtre du réel – dans les sociétés contemporaines. Fondé sur une non-coïncidence entre le désir de

⁷⁸³ Nous nous rapporterons à la traduction de la « Postface : pourquoi le culturalisme ? » (« Posłowie. Dlaczego kulturalizm ? », Andrzej Mencwel, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Varsovie, 2006, pp. 417-428).

⁷⁸⁴ Robert Abirached, *Le Théâtre et le Prince. Volume 2, Un système fatigué (1993-2004)*, Actes Sud, Arles, 2005, p. 71.

⁷⁸⁵ Tanguy Wuillème, « "L'Ornement de la masse" : Kracauer et la modernité weimarienne », *Contretemps*, <http://www.contretemps.eu/lectures/ornement-masse-kracauer-modernite-weimarienne> (dernière consultation: 30.12.2014).

changer le monde et l'incapacité à trouver les outils appropriés pour opérer ce changement, le théâtre du réel apporte un consensus mais aussi un agencement réfléchi (parfois dissimulé) qui réduit le désordre empirique de ce qui advient (le réel). S'il ordonne, découpe le réel, il n'a cependant pas pour fonction d'augmenter la compréhension historique des conflits. L'urgence de son action l'emporte sur une justice sociale durable. Dispositif symbolique, le théâtre du réel, donne à penser, non pas à savoir⁷⁸⁶. Nous avons observé, dans la deuxième partie de cette thèse, que le théâtre du réel occupe une position d'arrière-garde, cherchant des langages pour parler de la relation à l'Autre alors que penser l'Autre est précisément la condition sociale *sine qua non* à la vie en commun. Dans cette même partie, P. Wojcieszek laissait aux comédiens interprétant sa pièce-scénario le rôle d'acteurs dans le travail collectif d'élaboration du projet de la société polonaise post-communiste. Là encore, la portée du comédien sur les rouages extérieurs au théâtre se dégage.

Dans la troisième partie, le lien social est rétabli, soutenu par un accord d'ordre éthique. La stratégie du théâtre comprise de la sorte met en question la rupture qui interviendrait entre le théâtre et la vie réelle. Elle suppose des effets réels dans un monde réel, en intégrant l'art à l'espace public. Il se peut que la mission sociale d'arrière-garde du théâtre soit un passage obligé avant d'envisager de nouvelles voies de changements sociaux. Il se peut aussi que cette mission soit une étape nécessaire au fondement d'un choix politique axé sur des exigences supérieures, et, en ce sens, le théâtre du réel reste une utopie anti-pragmatique.

L'histoire croisée, comme on croise un fil, maillée, comme un filet, a conduit dans cette thèse non pas à un traitement paritaire de trois espaces géographiques mais à une complémentarité et une juxtaposition des questionnements. L'analyse de pièces singulières, tirées d'un large corpus,

⁷⁸⁶ Nous faisons allusion à la Conclusion de *Finitude et Culpabilité II, La Symbolique du Mal*, Aubier, 1960, p. 331.

comme l'est tout objet artistique, nous a amené à constater que le théâtre du réel n'est pas une réinvention du réalisme théâtral mais le signe de l'irruption d'un autre réel et un nouveau mode de représentation du monde : chiffré, transcrit, retranscrit, représenté, réinventé, morcelé, non-linéaire et connecté de médias des masses. *A contrario* de ces derniers, le théâtre du réel ne touche qu'une minorité de spectateurs ; alors que la « grand public » accède à l'« ornement » (Siegfried Kracauer), au futile et aux produits de grande consommation de l'industrie culturelle.

Cette analyse s'est donné une portée générale : mettre en évidence les connexions entre exigences sociales et exigences esthétiques. De l'examen de ces dynamiques d'influences et d'inter-connectivité émerge la nécessité d'observer non seulement comment le théâtre du réel circule (et ceci, à l'aide d'outils d'une histoire des transferts) mais également ce qui est structurellement commun et qui relève d'une histoire des réseaux et des maillages. L'histoire croisée n'est donc pas celle d'un transfert entre des entités figées mais l'étude des échanges entre des entités évolutives et mobiles.⁷⁸⁷

Au terme de ce parcours de recherche, il est rendu possible la conclusion que le théâtre du réel n'est pas seulement une esthétique commune mais qu'elle révèle un certain état politique des sociétés en ce qu'elles portent sur scène leur environnement, selon des modèles communs de ce qui fait le réel⁷⁸⁸. Si cette enquête peut prétendre à un résultat positif, ce dernier s'inscrit dans la conviction que le mode d'analyse proposé – qui est celui de la

⁷⁸⁷ Cf. : Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 1, 2003, pp. 7-36.

URL : www.cairn.info/revue-Annales-2003-1-page-7.htm (dernière consultation : 03.01.2015).

⁷⁸⁸ Marc Augé nomme ces modèles « un certain nombre de schèmes organisateurs, de repères idéologiques et intellectuels qui ordonnent le social. » (Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 1994, p. 14.) Gilles Deleuze et Félix Guattari parlent d'« un agencement collectif d'énonciation, [d'] un agencement machinique du désir, l'un dans l'autre, et branchés sur un prodigieux dehors qui fait multiplicité de toute manière. » (*Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 34.)

quadrangulation⁷⁸⁹ – représente trois invariants, trois paradigmes caractérisant les évolutions des sociétés contemporaines : (1) une autre perception de l'accessibilité du réel, (2) la relativisation d'absolus culturels et (3) un autre rapport entre les sociétés et leurs instances politiques, largement effacées au profit d'un consensus éthique.

⁷⁸⁹ Ce modèle d'analyse comprend : une relation entre un pôle pratique culturelle (production théâtrale en l'occurrence), un pôle pratique politique (activisme politico-moral); un pôle sur le sentiment de non-accès à la réalité (rapport plus ou moins faussé au réel). Dans cette triangulation, l'esthétique a été intégrée comme carrefour entre les trois pôles, le passage entre : pratique culturelle/pratique politique/rapport plus ou moins faussé au réel.

SOURCES

I – Fonds d’archives

A - National Theatre Archive de Londres :

1) *Democracy* de Michael Frayn, mise en scène : Michael Blakemore, Royal National Theatre, Londres, le 9 septembre 2003, durée : 145 minutes

Cote : RNT/SO/2/2/177

2) *The History Boys* d’Alan Bennett, mise en scène : Nicholas Hytner, Lyttelton Theatre, Londres, le 18 mai 2004, durée : 81 minutes

Cote : RNT/SO/2/1/223

3) *The History Boys*, West End, Wyndhams Theatre, Londres, de 07/01/2008 à 26/04/2008, Perf. 7525, Press box 1

B - V&A Theatre & Performance Archive de Londres :

1) *Blasted* : prompt copy and production paperwork de Sarah Kane

Cote : PLAYS KAN PROMPT

2) *Theatre of catastrophe : new essays on Howard Barker* / edited by Karoline Gritzner and David Ian Rabey, Oberon Books Ltd, London, 2006

Cote : PR6052.A64

3) *Talking to terrorists* de Robin Soans, mise en scène : Max Stafford-Clark, Royal Court Theatre, Londres, le 29 juillet 2005, durée : 162 minutes

Cote : VIDEO 05/10/A/9000

4) Les coupures de presse des spectacles suivants :

- Michael Frayn, *Democracy*
- Robin Soans, *A state affair*
- Robin Soans, *Arab-Israeli Cookbook*
- Richard Norton-Taylor, *Called to account*
- Richard Norton-Taylor, *Bloody Sunday*

5) *Cloud nine* de Caryl Churchill, mise en scène : Thea Sharrock, Almeida Theatre, Londres, le 3 décembre 2007, durée : 162 minutes

Cote : VIDEO 07/11/A/9000

6) *Top girls* de Caryl Churchill, mise en scène : Thea Sharrock, Aldwych Theatre, Londres, le 1^{er} février 2002, durée : 130 minutes

Cote : VIDEO 02/03/A3/9000

7) *Bloody Sunday : scenes from the Saville Inquiry* de Richard Norton-Taylor, mise en scène : Nicolas Kent, Tricycle Theatre, Londres, le 6 octobre 2005, durée : 135 minutes

Cote : VIDEO 05/14/A/9000

8) *Called to account* de Richard Norton-Taylor, mise en scène : Nicolas Kent, Tricycle Theatre, Londres, le 9 juin 2007, durée : 130 minutes

Cote : VIDEO 07/07/A/9000

9) *A state affair* de Robin Soans ; mise en scène : Max Stafford-Clark, Soho Theatre, Londres, le 12 janvier 2001, durée : 67 minutes

Cote : VIDEO 01/02/A/9000

C - Library of the Faculty of Humanities and Social Sciences at Treforest :

1) *One for the road* de Harold Pinter ; mise en scène : Harold Pinter, London's West End Ambassadors Theatre for Arena, du 26 octobre au 9 novembre 2002, durée : 30 minutes

Cote : 822.914/PIN

2) *The Collection* de Harold Pinter ; mise en scène : Michael Apted, BBC4, London, 1976, durée : 110 minutes

Cote : 822.914/PIN

3) *The Homecoming* de Harold Pinter ; mise en scène : Christopher Morahan, BBC2, London, le 22 octobre 1975, durée : 110 minutes

Cote : 822.914/PIN

4) *Tales from Hollywood* de Christopher Hampton ; mise en scène : Howard Davies, BBC2, London, le 19 octobre 1992, durée : 113 minutes

Cote : 822.914/HAM HAM

5) *The Dumb Waiter* de Harold Pinter ; mise en scène : Harry Burton, Trafalgar Studios, London, du 2 février au 24 mars 2007, durée : 55 minutes

Cote : 822.914/PIN

6) *Caught On A Train* de Stephen Poliakoff ; mise en scène : Peter Duffell, BBC2, London, le 10 octobre 1980, durée : 80 minutes

Cote : 822.914/POL CAU

7) *Olly's Prison* de Edward Bond ; mise en scène : Roy Battersby, BBC, London, 1993

Cote : 822.914/BON

8) *Hotel in Amsterdam* de John Osborne ; réalisation : Julian Jarrold, BBC, London, le 9 mars 2004, durée : 105 minutes

Cote : 822.914/OSB

9) *Pygmalion* de Bernard Shaw ; réalisation : Anthony Asquith and Leslie Howard, 10 mars 1939, durée : 96 minutes

Cote : 822.912/SHA PYG

10) *Hamlet* de William Shakespeare ; mise en scène : Rodney Bennett, BBC, London, 2005, durée : 212 minutes

Cote : 822.33/SHA SHA

D - Cardiff School of Creative & Cultural Industries Library :

1) *The birthday party* de Harold Pinter ; mise en scène : Harold Pinter, London, BBC2 2002, durée : 110 minutes

Cote : 791.457/BIR

2) *Talking heads* de Alan Bennett ; mise en scène : Alan Bennett, London, BBC 1988 et 1998, durée : 40 minutes

Cote : 791.457/TAL

3) *Look back in Anger* de John Osborne ; mise en scène : Tony Richardson, London, 1959, durée : 98 minutes

Cote : 822.914/OSB

4) *The Falklands play* de Ian Curtis ; mise en scène : Michael Samuels, London, BBC 2006, durée : 90 minutes

Cote : 791.457/FAL

E - The British Library Sound Archive :

Performing the Real (l'enregistrement vidéo du colloque « Performing the real » organisé au Chelsea Theatre à Londres du 21 octobre au 22 novembre 2009)

- « A Lecture Demonstration » ; Thomas Frank, Chelsea Theatre, London, le 23 octobre 2009

Cote : 1DVDR 001819 (durée : 98 minutes)

- « Economics & Aesthetics » ; Nick Ridout, Chelsea Theatre, London, le 3 novembre 2009

Cote : 1DVDR 0001833 (durée : 93 minutes)

- « The Geo-Politics of Daily Life : Running an International Arts Institution » ; Barbara Van Lindt, Chelsea Theatre, London, le 3 novembre 2009

Cote : 1DVDR 0001833 (durée : 58 minutes)

- « Rehearsing the Future...for Real » ; Ivana Müller, Chelsea Theatre, London, le 3 novembre 2009

Cote : 1DVDR 0001834

F - Institut théâtral de Zbigniew Raszewski de Varsovie :

1) *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu (Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos)* de Werner Schwab, mise en scène : Anna Augustynowicz, Théâtre Contemporain (Teatr Współczesny), Szczecin, le 21 mars 1997, durée : 80 minutes

Cote : IT/236/DVD/ABM

2) *Niech żyje wojna !!! (Vive la guerre !!!)* de Paweł Demirski, mise en scène : Monika Strzępka, Théâtre Dramatique de Jerzy Szaniawski, Wałbrzych, le 12 décembre 2009, durée : 110 minutes

Cote : IT/1359/DVD/ABM

3) *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill, mise en scène : Paweł Łysak, Théâtre Rozmaitości / TR Warszawa, Varsovie, le 16 avril 1999, durée : 117 minutes

Cote : IT/1129/DVD/ABM

4) *47 sezonów – historia teatru polskiego lata 1945-1992*, réalisation : Tadeusz Pawłowicz, Warszawa, 1992, durée : 41 minutes

Cote : IT/1956DVD/A

5) *Tęczowa trybuna (L'arc-en-ciel tribune)* de Paweł Demirski, mise en scène : Monika Strzępka, Théâtre Polski, Wrocław, le 5 mars 2011, durée : 176 minutes

Cote : IT/2504/DVD/B

6) *Utwór o Matce i Ojczyźnie (Œuvre sur la Mère et la Patrie)* de Bożena Keff, mise en scène : Jan Klata, Théâtre Polski, Wrocław, le 6 janvier 2011, durée : 84 minutes

Cote : IT/2023/DVD/ABM

G - Archives du Théâtre Wybrzeże (Littoral) à Gdańsk :

Pamiętnik z dekady bezdomności de Anna Łojewska (adaptation pour la scène : Paweł Demirski) mise en scène : Romuald Wicza-Pokojski, Théâtre Wybrzeże, Gdańsk, le 7 janvier 2005

H - Biblioteka Narodowa - Zakład Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych (La Bibliothèque Nationale de Pologne – Département d'Archives Sonores et Audiovisuelles) :

Ślub (Le Mariage) de Witold Gombrowicz, mise en scène : Jerzy Jarocki, Théâtre Stary de Cracovie, le 20 avril 1991, durée : 165 minutes

Cote : Fon.V.2.579 A

I - Archives départementales de Meurthe-et-Moselle :

1) Fonds Tordjman (135J64)

2) Fonds de Mlle Christiane Michel :

- Cote : PER 372, 1965

- Cote : PER 372 n°5, février 1966

- Cote : PER 372 n°7, avril-mai 1966

- Cote : PER 372 n°8, octobre-décembre 1966

- Cote : PER 372 n°11, septembre-octobre 1967

- Cote : PER 372 n°12, janvier 1968

- Cote : PER 372 n°14, avril 1968

- Cote : PER 372 n°15, octobre-novembre 1968

- Cote : PER 372 n°17, avril 1969

- Cote : 68J5

- Cote : 68J9

- Cote : 68J12

- Cote : 68J13

- Cote : 68J15

- Cote : 68J17

J - Bibliothèque Nationale Française :

a) Institut national d'audiovisuel (Ina, Paris)

1) *60 ans Festival d'Avignon. La trilogie de la villégiature de Carlo Goldoni*, mise en scène : Jean-Louis Benoit, Avignon, Cour d'honneur du Palais des papes, le 9 juillet 2002, durée : 3 h 15 min

Cote : NUMAV- 133412

2) *60 ans Festival d'Avignon. Woyzeck* d'après Georg Büchner, mise en scène : Thomas Ostermeier, Avignon, Cour d'honneur du Palais des papes, le 8 juillet 2004, durée : 2 h 55 min

Cote : NUMAV- 133412

3) *60 ans Festival d'Avignon. Avignon : cour d'honneur et champs de bataille*, réalisateur : Michel Viotte, ARTE, INA, 2006, durée : 1 h 15 min

Cote : NUMAV- 133412

b) Département des Arts du spectacle (Paris)

-Titre : Festival d'Avignon : recueil de presse

Cote : Tolbiac - Rez-de-jardin – magasin, MICROFICHE M- 8710 (1, 1947)

c) La Maison Jean Vilar (Avignon)

Fonds Jean Vilar :

1) Préparation Semaine D'art : notes mise en scène, répétitions, Cote : 4-JV-65,11

* Croquis jeu d'orgues, Cote : 4-JV-65,12

* Programme, Cote : 4-JV-65,14

2) Spectacles 1947:

- *Richard II* de William Shakespeare :

* Note d'intention Vilar, Cote : 4-JV-67,5

* Plateau-éclairage-relevé de scène G. Amoyel, Cote : 4-JV-67,9

- *La Terrasse de Midi* de Maurice Clavel

* Note d'intention Maurice Clavel, Cote : 4-JV-69,5

* Croquis et décor, Cote : 4-JV-69,7

* Album Photo, Cote : 4-JV-69,9

3) Spectacles 1948 :

* Programmes, Cote : 4-JV-70,12

- *La Mort de Danton* de Georg Büchner

* Note d'intention de Jean Vilar, Cote : 4-JV-71,4

- *Richard II* de William Shakespeare

* Enregistrement BBC, Cote : 4-JV-73,3

4) Festival 1949:

* Costumes et accessoires, Cote : 4-JV-74,7

- *Le Cid* de Pierre Corneille, Cote : 4-JV-75,1

5) Festival 1950:

* Programmes, Cote : 4-JV-77,12

* Photos, Cote : 4-JV-77,13

6) Festival 1951 :

* Programmes, Cote : 4-JV-80,18

- Album photos : Agnès Varda, 86 rue Daguerre Paris SEG 57.17, Société Henry & Fils / 133, rue de Rennes – Paris :

* Avignon, 1951, *Le Cid* de Pierre Corneille, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cote : AV.51-53, AV.51-58, AV.51-82

* 1951, *Le Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cote : AV.51-71 (Vilar), AV.51-66 (Gérard Philippe)

7) Festival 1952 :

* Le salut du public, Cote : AV.52-150

* Cour d'honneur, Cote : AV.52-5

* 1952, *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, mise en scène : Gérard Philippe, costumes Gischia, Cour d'honneur, Cote : AV.52-42, AV.52-51, AV.52-77, AV.52-170, AV.52-189

8) Festival 1953 :

* Cour d'honneur, Cote : AV.53.2, AV.53.6

* *Don Juan* de Molière, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cote : AV.53.21, AV.53.28, AV.53.60, AV.53.62

Festival 1954 :

* *Macbeth* de William Shakespeare, mise en scène : J. Vilar, Cour d'honneur, Cote : AV.54.36, AV.54.37, AV.54.42, AV.54.43, AV.54.50, AV.54.53, AV.54.81, AV.54.82, AV.54.84

9) Festival 1955 :

* *Marie Tudor* de Victor Hugo, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cour d'honneur, Cote : AV.55.9, AV.55.64, AV.55.72, AV.55.97

10) Festival 1956 :

* *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cour d'honneur, Cote : AV.56.34, AV.56.42, AV.56.56, AV.56.63

* Rencontres internationales, Cote : AV.56.121

11) Festival 1957 :

* *Henri IV* de Luigi Pirandello, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cour d'honneur, Cote : AV.57.10, AV.57.16, AV.57.80 bis, AV.57.87

12) Festival 1958 :

* *Les caprices de Marianne* d'Alfred de Musset, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cour d'honneur, Cote : AV.58.54, AV.58.81, AV.58.137

13) Festival 1959:

* *Le songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cour d'honneur, Cote : AV.59.11, AV.59.67

* *Mère Courage* de Bertolt Brecht, mise en scène : J. Vilar, costumes : Pignon, Cour d'honneur, Cote : AV.59.94, AV.59.126

14) Festival 1960 :

* *Antigone* de Sophocle, mise en scène : J. Vilar, costumes : Singier, Cour d'honneur, Cote : AV.60.6, AV.60.28, AV.60.50

* *Erik IV* d'August Strindberg, mise en scène : J. Vilar, costumes : Prassinis, Cour d'honneur, Cote : AV.60.92, AV.60.99

- Agnès Varda, livre I de 1951 à 1956, TNP I :

15) Festival 1953 :

* *La Tragédie du Roi Richard II* de William Shakespeare, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cour d'honneur, Cote : 838, 852, 863, 872

16) Festival 1954 :

* *Cinna* de Pierre Corneille, mise en scène : J. Vilar, Cour d'honneur, Cote : 1188, 1191

17) Festival 1955 :

* *La Ville* de Paul Claudel, mise en scène : J. Vilar, costumes Gischia, Cour d'honneur, Cote : 1406, 1441

18) Festival 1957 :

* *Meurtre dans la cathédrale* de T.S. Eliot, mise en scène : J. Vilar, costumes : Gischia, Cour d'honneur, Cote : 910, 933

- Agnès Varda, livre II de 1951 à 1956, TNP :

Cote : SEG.57.17

19) Festival 1957 :

* *Meurtre dans la cathédrale* de T.S. Eliot, mise en scène : J. Vilar, Cote : 2088

- Album photos : Agnès Varda, TNP III, 86 rue Daguerre Paris SEG 57.17 ,

Société Henry & Fils / 133 , rue de Rennes – Paris :

* *La résistible ascension d'Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, mise en scène : Jean Vilar et Georges Wilson, Cote : 3379, 3383, 3389, 3397, 3407, 3431, 3439, 3451

- Album photos, Suzanne Fournier FA 1963 n°3644, Cote : 3689A

- Album photos, Suzanne Fournier FA 1963 n°3899

- Album photos, Mario Atzinger, Cote : AB163, W144, W132, A561, H21, K223, 56

- Album contacts, Agnès Varda

* 1^{er} feuillet : Cote : AV. 49.5 (*Richard II* de William Shakespeare), AV.48.2 (*La Mort de Danton* de Georg Büchner), AV.48.7 (*La Mort de Danton* de Georg Büchner)

* 2^{ème} feuillet, Cote : AV. 49.35 (*Le Cid* de Pierre Corneille), AV. 49.54 (*Le Cid* de Pierre Corneille)

* 3^{ème} feuillet, Cote : AV. 49.78 (*Le Cid* de Pierre Corneille), AV. 50.9 (*Henri IV* de William Shakespeare), AV. 50.15 (*Henri IV* de William Shakespeare), AV. 50.20 (*Henri IV* de William Shakespeare)

* 4^{ème} feuillet, Cote : B.1203 – B.1214 (affiches) jusqu'au B.1229

* 5^{ème} feuillet, Cote : 68 (1951, *Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist)

* 17^{ème} feuillet, Cote : 102 (1853) (public)

- Album contacts, Agnès Varda, *Don Juan* de Molière, 1953, Cote : 14 (la vue sur la scène), 18 (sur la terrasse d'un café)

K - Médiathèque Jean-Louis Barrault de l'Odéon – Théâtre de l'Europe à Paris :

Requiem pour Srebrenica, mise en scène et conception : Olivier Py ; dramaturgie : Philippe Gilbert, Avignon (France) : Gymnase Aubanel, le 23 juillet 1999

L - Archives du Centre Dramatique National d'Orléans :

Olivier Py, *Requiem pour Srebrenica*, texte de scène non publié

II – Entretiens

La recherche sur les représentations du licenciement dans le théâtre du réel m'a conduit à interviewer les personnes suivantes :

- François Bon (auteur de pièces de théâtre), correspondance du 28 mai 2012 ;
- Pascale Brencklé (responsable des relations publiques au Théâtre de la Manufacture, CDN Nancy Lorraine), entretien public effectué à l'occasion de la manifestation « Les Mercredis de Lunéville », le 22 janvier 2014 dans la Chapelle du château de Lunéville ;
- Michel Didym (directeur de la MEEC et Théâtre de la Manufacture, CDN Nancy Lorraine, acteur, metteur en scène), communication à la journée d'études sur « Les transferts d'idées et de styles dans les théâtres français, polonais et russe de la première décennie du XXI^e siècle », organisée à l'Université Nancy 2 (actuelle Université de Lorraine) et au Grand salon de l'Hôtel de Ville, le 18 avril 2011 ; entretien dans le cadre de l'émission Aller-Retour, 2010 ;
- Cidalia da Costa (costumière), entretien téléphonique réalisé le 18 mai 2012 ;
- Roland Grünberg (scénographe), entretien du 5 septembre 2008, Nancy ;
- Janusz Jarecki (chargé de la programmation au Théâtre National Stary de Cracovie), correspondance électronique du 11 août 2014 ;
- Maciej Kowalewski (ancien directeur du Théâtre Na Woli à Varsovie, acteur, dramaturge), communication à la journée d'études sur « Les transferts d'idées et

de styles dans les théâtres français, polonais et russe de la première décennie du XXI^e siècle », *Idem.* ;

- David Lescot (dramaturge), correspondance électronique du 7 juillet 2014 ; entretien dans le cadre de l'émission Aller-Retour, 2010 ;

- Gilles Losseroy (metteur en scène), entretien du 3 mai 2007 et dans le cadre de l'émission Aller-Retour, 2010 ;

- Maciej Nowak (ancien directeur du Théâtre Littoral de Gdańsk et de l'Institut théâtral de Varsovie), communication à la journée d'études sur « Les transferts d'idées et de styles dans les théâtres français, polonais et russe de la première décennie du XXI^e siècle », *Idem.* ;

- Olga Nowakowska (secrétaire du festival Dialog de Wrocław), correspondance électronique du 10 décembre 2010 ;

- Przemysław Nowakowski (dramaturge), entretiens menés lors de la Mousson d'été 2014, le 23 et 24 août 2014 à la MEEC ;

- Julia Ostrowska (chargée des relations avec le public au Théâtre Littoral de Gdańsk, correspondance électronique du 28 et du 29 mai 2012 ;

- Lionel Spycher (dramaturge), entretien du 11 mai 2007, Paris ;

- Jacques Téphany (directeur de la Maison Jean Vilar à Avignon), l'interview public du 12 mars 2012 à l'Institut d'histoire culturelle européenne-Bronisław Geremek ;

- Charles Tordjman (metteur en scène, ancien directeur du CDN de Nancy-Lorraine, directeur du festival Passage), entretiens du 20 mars 2007, du 12 avril 2007 au Théâtre de la Manufacture ; correspondance électronique du 4 juillet 2014 ;

- Vincent Tordjman (scénographe, compositeur), correspondance du 16 juin 2012 ;

- Michał Walczak (dramaturge), communication à la journée d'études sur « Les transferts d'idées et de styles dans les théâtres français, polonais et russe de la première décennie du XXI^e siècle », *Idem.* ;

- Przemysław Wojcieszek (dramaturge, metteur en scène), entretien du 5 avril 2007, à Wrocław ;
- Agnieszka Zgieb (traductrice), entretien téléphonique du 20 juillet 2014 et entretiens menés lors de la Mousson d'été 2014, le 23 et 24 août 2014 à la MEEC.

III – Collections d'archives sonores, audiovisuelles et numériques publiées sur Internet

A - *Theatre Archive Project* :

<http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/Theatre-Archive-Project>

B – *Theatre VOICE* – portail d'archives sonores consacré au théâtre en Grande Bretagne :

<http://www.theatrevoice.com>

C - Les services du Département de la Documentation de l'Institut Théâtral de Zbigniew Raszewski à Varsovie :

<http://www.e-teatr.tv>

<http://www.e-teatr.pl>

D - Site de ressources sur le théâtre français des XX^e et XXI^e siècles :

<http://www.theatre-contemporain.net/>

<http://www.lesarchivesduspectacle.net/>

<http://www.theatre-video.net/>

BIBLIOGRAPHIE

I. Histoire générale

Histoire d'Europe après 1945 (de l'échelle locale à l'échelle européenne)

- Chantal Antier, Pascal Balmant, Régis Bénichi, Collectif, *Une histoire du monde contemporain*, Larousse, Paris, 2008.
- Jean-Jacques Becker, Pascal Ory (en collaboration avec), *Nouvelle Histoire de la France contemporaine, tome 19. Crises et alternances : 1974-2000*, Seuil, Paris, 2002.
- Serge Berstein, Pierre Milza, *Histoire de l'Europe*, Hatier, Paris, 1996.
- Marina Chauliac, Pascal Raggi (dir.), *Le dire pour le fer*, Éditions Serpenoise, Metz, 2010.
- Antoni Czubiński, *Historia Polski XX wieku [Histoire de la Pologne au XX^e siècle]*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań, 2012.
- Antoni Dudek, *Pierwsze lata III Rzeczypospolitej : 1989-1995. Zarys historii politycznej Polski [Les premières années de la III^e République de Pologne : 1989-1995. Une brève histoire politique de la Pologne]*, Wydawnictwo Geo, Cracovie, 1997.
- Aurélié Filippetti, *Les derniers jours de la classe ouvrière*, Stock, Paris, 2003.
- Paul Garde, *Les Balkans. Héritages et évolutions*, Flammarion, Paris, 2010.
- Roland Marx, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Perrin, Paris, 2004.
- Philippe Mioche, « La sidérurgie française de 1973 à nos jours. Dégénérescence et transformation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°42, 1994, pp. 17-28.
- Kenneth O. Morgan, *Britain Since 1945 : The People's Peace*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- François-Charles Mougel, *Une histoire du Royaume-Uni*, Perrin, Paris, 2014.
- Gérard Noiriel, *Atlas de l'immigration en France*, Éditions Autrement, Paris, 2002.
- Pascal le Pautremat, « La Bosnie-Herzégovine en guerre (1991-1995) : au cœur de l'Europe », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 233, 2009.
- Jan M. Piskorski, *Wygnańcy : przesiedlenia i uchodźcy w dwudziestowiecznej Europie [Les expulsés : déplacements et réfugiés en Europe du XX^e siècle]*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsovie, 2010.
- Christophe Prochasson, Olivier Wieviorka, *Nouvelle histoire de la France contemporaine : tome 20. La France du XX^e siècle*, Points, Paris, 2011.
- Wojciech Roszkowski, *Cień Jalty. Raport [L'ombre de Yalta. Rapport]*, Muzeum Powstania Warszawskiego, Varsovie, 2005.
- Wojciech Roszkowski, *Historia Polski (1914-2005) [Histoire de la Pologne (1914-2005)]*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie, 2006.

- Witold Sienkiewicz, Grzegorz Hryciuk (dir.), *Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki 1939-1959. Atlas ziem Polski : Polacy, Żydzi, Niemcy, Ukraińcy* [Déportations, expulsions et fuites de 1939 à 1959. L'atlas des territoires de la polonais : Polonais, Juifs, Allemands, Ukrainiens], Demart, Varsovie, 2008.
- Jerzy Topolski, *Historia Polski* [Histoire de la Pologne], Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2012.
- Jean-Louis Tornatore (dir.), *L'invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance, politiques de la mémoire*, Riveneuve, Paris, 2010.
- Laetitia de Warren, *L'emploi au cœur. L'histoire de la CFDT sidérurgie Lorraine*, Éditions Serpenoise, Metz, 2009.
- Olivier Wieviorka « Guerre civile à la française ? Le cas des années sombres (1940-1945) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 851, 2005.

Ouvrages de référence et questions de méthode historique

- Agnès Chauveau, Philippe Tétart (dir.), *Questions à l'histoire des temps présents*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1992.
- Didier Francfort (entretien avec), Luis Velasco Pufleau, « La musique comme voie possible d'une histoire comparée des conflits armés. Entretien avec Didier Francfort », *Transposition. Musique et sciences sociales*, n° 4, 2014, <http://transposition.revues.org/512> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Marta Kurkowska-Budzan, *Historia zwykłych ludzi : współczesna angielska historiografia dziejów społecznych* [L'histoire de gens ordinaires : l'historiographie de l'histoire sociale anglaise du contemporain], Towarzystwo Wydawnicze Historia Jagellonica, Cracovie, 2003.
- Claire Lemerrier, Claire Zalc, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, La Découverte, Paris, 2008.
- Jacques Revel, *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Éditions de l'EHESS, Paris, 1996.
- Henry Rousso, *La dernière catastrophe : l'histoire, le présent, le contemporain*, Gallimard, Paris, 2012.
- Jean-François Soulet, *L'histoire immédiate historiographie, sources et méthodes*, Armand Colin, Paris, 2012.
- Zofia Stefanowska, Janusz Sławiński (dir.), *Dzieło literackie jako źródło historyczne* [L'œuvre littéraire comme source historique], Varsovie, 1978.
- Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 1, 2003, pp. 7-36, www.cairn.info/revue-Annales-2003-1-page-7.htm (dernière consultation : 03.01.2015).

II. Histoire culturelle

Méthodologie et historiographie d'histoire culturelle

- Peter Burke, *What is cultural history ?*, Polity Press, Cambridge, 2008.
- Rosalind Crone, David Gange, Katy Jones, *New Perspectives in British Cultural History*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007.
- Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses. Les objets et les choses*, vol. 17, 1994, pp. 112-114, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/genes_1155-3219_1994_num_17_1 (dernière consultation : 03.01.2015).
- Anna Green, *Cultural history*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2008.
- Alexandre Marchant, *Qu'est-ce que l'histoire culturelle ?*, ENS Cachan, Cachan, 2010.
- Laurent Martin, Sylvain Venayre (dir.), *L'histoire culturelle du contemporain : actes du colloque de Cerisy*, Nouveau monde éditions, Paris, 2005.
- Pascal Ory, *La culture comme aventure : treize exercices d'histoire culturelle*, Complexe, Paris, 2008.
- Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Presses universitaires de France, Paris, 2007.
- Philippe Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Seuil, Paris, 2004.
- Jörg Rogge (dir.), *Cultural history in Europe : institutions - thèmes - perspectives*, Transcript, Bielefeld, 2011.
- Wojciech Wrzosek, *Historia-kultura-metafora : powstanie nieklasycznej historiografii* [*Histoire-culture-métaphore : l'émergence de l'historiographie non-classique*], Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2010.

Histoire des circulations culturelles et histoire des festivals

- Diana Cooper-Richet, Jean-Yves Mollier, Ahmed Silem, *Passeurs culturels dans le monde des medias et de l'édition en Europe (XIX^e et XX^e siècles)*, Presses de l'enssib, Villeurbanne, 2004.
- Diana Cooper-Richet, Michel Rapoport (dir.), *L'Entente cordiale. Cent ans de relations culturelles franco-britanniques (1904-2004)*, Éditions Créaphis, Paris, 2006.
- Anne Dulphy, Robert Frank, Marie-Anne Matard-Bonucci, Pascal Ory (dir.), *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Éditions Peter Lang, Bruxelles, 2008.
- Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidirolou, Sophie Jacotot, Caroline Moine, Julie Verlaine (dir.), *Une histoire des festivals XX^e-XXI^e siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2013.
- Didier Francfort, *Le chant des nations : musiques et cultures en Europe, 1870-1914*, Hachette littératures, Paris, 2004.
- Antoine Marès, Pierre Milza, *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1995.

Jean-Sébastien Noël, « *Le silence s'essouffle* ». *Les expressions de la mort, du deuil et de la mémoire chez les compositeurs de cultures juives. Europe Centrale, Orientale, États-Unis (1880-1980)*, thèse de doctorat, Histoire contemporaine, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Université Nancy 2, Nancy, 2011, à paraître.

Histoire culturelle du spectacle

Christophe Charle, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Albin Michel, Paris, 2008.

Roland Huesca, *Danse, art et modernité : Au mépris des usages*, Presses universitaires de France, Paris, 2012.

Kristen Guest, « Culture, Class, and Colonialism: the Struggle for an English National Theatre. 1879-1913 », *Journal of Victorian Culture*, Leeds, n° 11:2, 2006, pp. 281-300.

Chantal Meyer-Plantureux, *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris Audiovisuel, Paris, 1992.

Chantal Meyer-Plantureux (dir.), *Un siècle de critique dramatique : de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2003.

Jane Moody, « The State of the Abyss : Nineteenth Century Performance and Theatre Historiography in 1999 », *Journal of Victorian Culture*, n° 5, 2001, pp. 112-128.

Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre, politique*, Agone, Marseille, 2009.

Pascal Ory, *Théâtre citoyen. Du théâtre du peuple au théâtre du Soleil*, Association Jean Vilar, Avignon, 1995.

Susie L. Steinbach, « From Redress to Farce : Breach of Promise Theatre in Cultural Context. 1830-1920 », *Journal of Victorian Culture*, n° 13, 2008, pp. 247-276.

Jean-Claude Yon (dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Nouveau Monde, Paris, 2008.

Jean-Claude Yon, *Une Histoire du Théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Flammarion, Paris, 2012.

Ouvrage de référence en histoire culturelle

Jérôme Bazin, « Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 109, 2011, pp. 72-87.

Roger Chartier, *Publishing drama in early modern Europe*, British Library, Londres, 1999.

Christian. Delage, Vincent. Guigueno, *L'historien et le film*, Gallimard, Paris, 2004.

Christian. Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinnelli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Presses universitaires de France, Paris, 2010.

- Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1993.
- François Hache-Bissette, Denis Saillard, *Gastronomie et identité culturelle française. Discours et représentations (XIX^e-XXI^e siècles)*, Nouveau Monde, Paris, 2007.
- François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris, 2003.
- Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *L'invention de la tradition*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.
- Jean-Noël Jeanneney (dir.), *Une idée fausse est un fait vrai. Les stéréotypes nationaux en Europe*, Odile Jacob, Paris, 2000.
- Gérard Noiriel, *État, nation et immigration. Vers une histoire du pouvoir*, Belin, Paris, 2001.
- Pierre Nora, « Présentation, Histoire et roman : où passent les frontières? », *Le Débat*, n° 165, 2011, pp. 6-12.
- Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France. 4 : Le temps des masses. Le XX^e siècle*, Seuil, Paris, 2005.
- Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident. V. Le XX^e siècle*, Perrin, Paris, 2002.
- Robert Traba, *Przeszłość w teraźniejszości : polskie spory o historię na początku XXI wieku* [Le passé dans le présent : les différends polonais au sujet de l'histoire au début du XXI^e siècle], Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2009.
- Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Hachette, Paris, 2002.

Histoire des politiques culturelles

- Stanislaw Witold Balicki, *La Politique culturelle en Pologne*, UNESCO, Paris, 1972.
- Cécile Doustaly, « Les Politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990 : "exception britannique", dirigisme ou modèle hybride? », *Revue LISA/LISA e-journal*, n°1, 2007, <http://lisa.revues.org/1505> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Laurent Martin, Philippe Poirrier (sous la direction de), *Démocratiser la culture ! Une histoire comparée des politiques culturelles*, Actes de la journée d'études organisée par le Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication le 9 février 2012, *Territoires contemporains*, n° 5, avril 2013.
- Laurent Martin, *L'enjeu culturel. La réflexion internationale sur les politiques culturelles, 1963-1993*, La Documentation Française, Paris, 2013.
- Philippe Poirrier, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Bibliest, Dijon, 1996.
- Philippe Poirrier, « Pour une histoire locale des politiques culturelles », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, janvier-mars 1997, n° 53, pp. 129-146.
- Philippe Poirrier, *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles. France*

- XIX^e-XX^e siècles*, Comité d'histoire du Ministère de la culture, Travaux et Documents n° 9, Paris, 1999.
- Philippe Poirrier, « L'État et la culture en France au XX^e siècle », Philippe Tronquoy (dir.), « Culture, État et marché », *Cahiers français*, janvier-mars 2003, n° 312, Livre de Poche, Paris, 2000.
- Philippe Poirrier (dir.), *Les Politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, Comité d'histoire, CNFPT, 2002.
- Philippe Poirrier (dir.), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde*, La Documentation Française, Paris, 2011.
- Philippe Poirrier (dir.), *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar 1964-1970*, La Documentation française, Paris, 2012.
- Philippe Tronquoy (dir.), « Les Politiques Culturelles », *Cahiers français*, n° 348, 2009.
- Philippe Urfalino, « L'histoire de la politique culturelle », Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997.
- Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse, Paris, 2001.

III. Autres approches de la culture en sciences humaines et sociales

Histoire et études de la culture

- Didier Francfort, Paul Gradwohl, Michel Masłowski, (dir.), *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et vision de l'histoire*, Institut d'études slaves-Masarykova Univerzita, Paris-Brno, 2011.
- Didier Francfort (dir.), *Culture de la provocation. Réflexions pluridisciplinaires*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2007.
- Claude Frontisi, « Mouvement, vitesse, dynamisme. L'espace-temps futuriste », *Images Re-vues*, hors-série n° 1, 2008, <http://imagesrevues.revues.org/1081>.
- Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, *Art, perception and reality*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1972.
- Ernst Hans Gombrich, Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Arléa, Paris, 2010.
- Piotr Korduba, *Ludowość na sprzedaż [Le peuple en solde]*, Narodowe Centrum Kultury, Varsovie, 2013.
- Piotr Marecki (dir.), *Tekstylii bis. Słownik młodej polskiej kultury [Les textiles bis. Dictionnaire de nouvel art polonais]*, Korporacja ha!art, Cracovie, 2007.
- Adam Mazur, *Nowi dokumentaliści [Les nouveaux documentaristes]*, Centrum Sztuki Współczesnej, Varsovie, 2006.

Éric Michaud « Le présent du futurisme. Les vertiges de l'auto-destruction », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 21, 2003, pp. 21-42.

Luis Velasco Pufleau, « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la Guerre froide », *Relations internationales*, n° 156, 2014, pp. 109-123.

Anthropologie culturelle

Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, Paris, 2005.

Marc Augé, *Le sens des autres : actualité de l'anthropologie*, Fayard, Paris, 1994.

Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 2010.

Andrzej Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne : próby i studia [L'imaginaire anthropologique : essais et études]*, WUW, Varsovie, 2006.

Philosophie et autres approches disciplinaires du réel

Catherine Allamel-Raffin, *La raison et le réel*, Éditions Ellipses, Paris, 2007.

Olivier Dekens, *Philosophie de l'actualité*, Éditions Ellipses, Paris, 2008.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éditions de minuit, Paris, 1980.

Jean-Luc Lioult, *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*. Presses de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 2004.

Daniele Lorenzini, Ariane Revel, Arianna Sforzini (dir.), *Michel Foucault : éthique et vérité (1980-1984)*, Vrin, Paris, 2013.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 2002.

Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Éditions Verdier, Paris, 2014.

Jacques Rancière, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Fabrique, Paris, 2000.

Clément Rosset, *Le réel : Traité de l'idiotie*, Minuit, Paris, 2004.

Sociologie, ethnologie, études de migrations et de relations internationales, sciences de l'information et de la communication

Alain Bertho, *Nous autres, nous-mêmes. Ethnographie politique du présent*, Le Croquant, Saint-Laurent-d'Agny, 2008.

Hadley Candril (dir.), *Tensions that Cause Wars*, University of Illinois Press, Urbana, 1950.

Christine Delphy, *L'ennemi principal II. Penser le genre*, Éditions Syllepse, Paris, 2001.

Jean-Luc Deshayes, Didier Francfort, *Du barbelé au pointillé. Les frontières au regard des sciences humaines et sociales*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 2010.

- Mirosława Drozd-Piasecka, « Społeczne funkcje sztuki ludowej. Sztuka ludowa w polityce kulturalnej, myśli społecznej oraz praktyce działania w okresie Polski Ludowej [Les fonctions sociales de l'art populaire. L'art populaire dans la politique culturelle, la pensée sociale et la pratique sous la Pologne populaire] », *Etnografia Polska [Ethnographie polonaise]*, n° 2, vol. 27, 1983.
- Aleksandra Jasińska-Kania, Sławomir Łodziński (dir.), *Obszary i formy wykluczenia etnicznego w Polsce: mniejszości narodowe, imigranci, uchodźcy [Espaces et formes de l'exclusion ethnique en Pologne: les minorités nationales, les immigrants et les réfugiés]*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Varsovie, 2009.
- Ewa Kępicka, « Recent Trends in International Migration. The 2007 SOPEMI Report for Poland », *CMR Working Papers*, n° 29/87, Université de Varsovie, Varsovie, 2007.
- Michel Masłowski, « La société civile en Pologne et l'Union Européenne. Les enjeux identitaires », *Revue Transitions* n° 2, Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles et Institut européen de l'Université de Genève, 2001, http://dev.ulb.ac.be/cevipol/dossiers_fichiers/10-maslowski.pdf (dernière consultation : 03.01.2015).
- Anne Monjaret, « Quand les lieux de travail ferment... », *Ethnologie française*, n° 4, 2005, pp. 581-592, www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2005-4-page-581.htm (dernière consultation : 03.01.2015).
- Karine Rivière-De Franco, *La communication électorale en Grande-Bretagne. De M. Thatcher à T. Blair*, L'Harmattan, Paris, 2008.
- Patrick Savidan, *Le multiculturalisme*, Presses universitaires de France, Paris, 2009.
- Mieczysław Stolarczyk (dir.), *Problemy polityki zagranicznej Polski i stosunków międzynarodowych na początku XXI wieku: wybrane aspekty [Les problèmes de la politique étrangère polonaise et des relations internationales au début du XXI^e siècle: aspects choisis]*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2008.
- Christophe Soule, *Les violences urbaines*, Milan, Toulouse, 2006.
- Piotr Sztompka (dir.), *Imponderabilia wielkiej zmiany. Mentalność, wartości i więzi społeczne czasów transformacji [Les imponderables du grand changement. Mentalité, valeurs et liens sociaux au temps de la transition]*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie-Cracovie, 1999.

Études littéraires

- Roland Barthes, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982.
- Przemysław Czapliński, *Efekt bierności: literatura w czasie normalnym*, Wydawnictwo Literackie [L'effet de la passivité: la littérature en temps

- ordinaires*], Cracovie, 2004.
- Maria. Dąbrowska-Partyka, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury* [*La littérature de la frontière, les frontières de la littérature*], Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2004.
- Gabriela Matuszek (dir.), *Literatura wobec nowej rzeczywistości* [*La littérature face à la nouvelle réalité*], Księgarnia Akademicka, Cracovie, 2005.

Politiques culturelles et politiques d'État, ouvrages de référence sur la dévolution en Grande- Bretagne

- Alain-Gérard Cohen, « Une nouvelle façon de gérer l'État et l'Administration : contrôle interne et audit publics », *Politiques et management public*, vol. 27/2, 2011, pp. 103-108.
- Cécile Doustaly, Clive Gray, « Labour and the Arts : Managing Transformation? », *Observatoire de la société britannique*, n°1, 2006, pp. 319-338.
- Rod Fisher, Andrew Ormston, *United Kingdom/ 1. Historical perspective: cultural policies and instruments*, 2011,
<http://www.culturalpolicies.net/web/unitedkingdom.php?language=en>
 (dernière consultation : 03.01.2015).
- Moya Jones, *Le royaume désuni : Angleterre, Irlande, Ecosse, Pays de Galles, Introduction à la dévolution*, Ellipses, Paris, 2003.
- Michael Keating, « La dévolution au Royaume-Uni », *Annuaire des collectivités locales*, n° 24, 2004, pp. 321-334.
- Nam-Kook Kim, *Deliberative multiculturalism in Britain : a response to devolution, European integration, and multicultural challenges*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2011.
- Gilles Leydier, *Le modèle britannique à l'épreuve de la dévolution*, Éditions Universitaires d'Avignon, Avignon, 2008.
- Celina Ribeiro, *Arts Council responds to McIntosh Review*, le 12 septembre 2008,
http://www.civilsociety.co.uk/fundraising/news/content/731/arts_council_responds_to_mcintosh_review (dernière consultation : 03.01.2015).
- Frédérique Roux, *La dévolution en Grande-Bretagne. Contribution à la réflexion sur l'autonomie institutionnelle*, thèse de doctorat, Droit constitutionnel, Université d'Auvergne, Clermont-Ferrand, 2007.

Autres articles en sciences humaines et sociales

- Isabelle Delpla, Xavier Bougarel, Jean-Louis Fournel (dir.), « Srebrenica 1995. Analyses croisées des enquêtes et des rapports », *Cultures et Conflits*, n° 65, 2007, <http://conflits.revues.org/2189> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Jean Claude Feite, Catherine Levy, *Un aspect de la reconversion des zones industrielles : Le bassin de Longwy à travers l'implantation des usines du*

groupe Daewoo. *Ou encore, comment aider le patronat à devenir délinquant*, <http://www1.msh-paris.fr/reseauemploi/Shanghai/CatherineShanghaiFR/CatherineShanghaiFr1.html> (dernière consultation : 01.07.2012).

Christian Hottin, « Les délices du campus ou le douloureux exil », Anne-Marie Châtelet, Marc Le Coeur (dir.), *L'architecture scolaire, essai d'historiographie internationale*, numéro spécial de la Revue d'histoire de l'éducation. n° 102, 2004, pp. 267-293.

André Robert, « Les femmes dans l'action militante, syndicale et revendicative de 1945 à nos jours », *Sens public. Revue internationale*, n°5, 2009, <http://www.sens-public.org/spip.php?article674> (dernière consultation : 03.01.2015).

IV. Histoire générale du théâtre et études théâtrales

Ouvrages généraux consacrés aux études théâtrales

Florence Baillet, *Heiner Müller*, Belin, Paris, 2003.

Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, La fabrique éditions, Paris, 2003.

Erika Block, Gabriele Griffin, Julie Wilkinson, *Subversions playing with history in women's theatre*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1997.

Chantal Boiron, Collectif, « Théâtre & Argent. Theatre and Money », *Revue UBU, Scènes d'Europe*, n° 54-54, 2013.

Bertold Brecht, *Écrit sur le théâtre*, Gallimard, Paris, 2000.

John Russell Brown (dir.), *Historia teatru*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie, 2007.

Collectif, « Le réalisme au théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 85, Montréal, 1997.

Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas, Paris, 2008.

Kiki Gounaridou (dir.), *Staging nationalism : essays on theatre and national identity*, McFarland, Jefferson, 2005.

Joe Kelleher, Nick Ridout (dir.), *Contemporary theatres in Europe : a critical companion*, Routledge, Londres, 2006.

Dennis Kennedy, *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

Dennis Kennedy, *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Oxford University Press, Oxford, 2010.

Marie-Claire Méry (dir.), *Littérature, esthétique, histoire dans l'œuvre de Peter Weiss*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1993.

Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), « La réinvention du drame : sous l'influence de la scène », *Études théâtrales*, n° 38-39, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2007.

- Thomas Ostermeier, Sylvie Chalaye, *Thomas Ostermeier*, Actes Sud-Papiers, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Arles, Paris, 2006.
- Jean-Michel Palmier, Maria Ley-Piscator, *Piscator et le théâtre politique*, Payot, Paris, 1983.
- Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Armand Colin, Paris, 2012.
- Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris, 2014.
- Michel Pruner, *Fabrique du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Armand Colin, Paris, 2010.
- Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, Paris, 2011.
- Jean-Pierre Sarrazac (dir.), « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », *Études théâtrales*, n° 15-16, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 1999.
- Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Circé, Paris, 2006.
- Armelle Talbot, Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtre du pouvoir; théâtres du quotidien retour sur les dramaturgies des années 1970*, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2008.
- Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Seuil, Paris, 1968.
- Peter Weiss, *Discourse on Vietnam*, Calder and Boyars, Londres, 1971.
- Peter Weiss, « Hölderlin », *L'avant-scène théâtre*, n° 550, 1974.

Politiques théâtrales

- Robert Abirached, *Le théâtre et le prince*, Plon, Paris, 1992.
- András Beck, « A Stage of One's Own: The Artistic Devolution of Contemporary Scottish Theatre », *International Journal of Scottish Theatre and Screen*, East Lothian, 2012, pp. 48-54.
- Chantal Boiron, Collectif, « La décentralisation théâtrale en Europe », *Revue UBU, Scènes d'Europe*, n° 39, 2006.
- Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, PUF, Paris, 2004.
- Anwen Jones, « The Dynamics of Devolution: An Enquiry into the Role and Significance of Wales's Post-Devolution National Theatres », *North American Journal of Welsh Studies*, Huddersfield, 2013, pp. 84-99.
- Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989-2009* [Les changements dans la gestion du théâtre en Pologne de 1989 à 2009], Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Varsovie, 2009.

Études de réseaux dans le domaine du théâtre

- Anne-Marie Autissier (dir.), *L'Europe des festivals : de Zagreb à Edimbourg, points de vue croisés*, Attribut, Toulouse, 2008.

- Dragan Klaic, *Mobility of Imagination. A Companion Guide to International Cultural Cooperation*, Central European University Press, Budapest, 2007.
- Emmanuel Wallon (dir.), « Europe, scènes peu communes », *Études théâtrales*, n° 37, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2007.
- Emmanuel Wallon (dir.), « Théâtre, fabrique d'Europe », *Études théâtrales*, n° 46, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2009.

V. Approches monographiques et nationales

Théâtre français, études théâtrales et études sur l'histoire du théâtre publiée en France, politiques théâtrales en France, études de réseaux culturels

- Laure Adler, Alain Veinstein, *Avignon, 40 ans du Festival*, Hachette, 1987.
- Mario Atzinger (photos de), Georges Wilson (préface de), *Atzinger, Trente ans de festival en Avignon (1947-1977)*, Edisud, Saint-Remy-de-Provence, 1999.
- Anne-Marie Autissier, Georges Banu, Bruno Tackles (dir.), *Le cas Avignon 2005 : regards critiques*, L'Entretemps éditions, Vic-la-Gardiole, 2005.
- Antoine de Baecque, Emmanuelle Loyer, *Histoire du Festival d'Avignon*, Gallimard, 2007.
- Georges Banu, Bernard Debroux (dir.), « Festival d'Avignon, 1980-2003 événements, fidélités, découvertes », *Alternatives théâtrales*, n° 78-79, Bruxelles, 2003.
- Georges Banu, Collectif, « Extérieur cinéma », *Alternatives théâtrales*, n° 101, Bruxelles, 2009.
- Georges Banu, Catherine Naugrette, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre », *Études théâtrales*, n° 51-52, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2011.
- Georges Banu, *Les mémoires du théâtre : essai*, Actes Sud, Arles, 2005.
- Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris, 2002.
- Christian Biet, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Paris, 2006.
- Dominique Buisine, Julien Téphany, *Le festival d'Avignon une école du spectateur*, SCÉRÉN-CRDP d'Aix-Marseille, Marseille, 2006.
- Gérard Bonal, *Gérard Philippe, biographie*, Seuil, Paris, 1994.
- Anne Bouvier Cavoret (dir.), *Théâtre et mémoire : actes du colloque international (Avignon, les 17, 18 et 19 novembre 1999)*, Ophrys, Paris, 2002.
- Olivier Cadiot, Christoph Marthaler, Hortense Archambault, Vincent Baudriller, *Mélanges pour le Festival d'Avignon 2010*, P.O.L., Avignon, 2010.
- Collectif, « La figure d'Israël », *Cahiers Paul Claudel*, n°7, Gallimard, Paris, 1968.
- Collectif, « Michel Vinaver », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 924, 2006.

- Collectif, « Jean-Luc Lagarce », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 969-970, 2010.
- Clyde Chabot (dir.), « Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique », *Théâtre/Public*, n° 184, 2007.
- Mona Chollet (propos recueillis par), Ariane Mnouchkine, « Le théâtre aide à se mettre dans l'Histoire », *Périphéries*, 2000, <http://www.peripheries.net/article192.html> (dernière consultation : 03.01.2015)
- Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Scérén CNDP, Montreuil-sous-Bois, 2007.
- Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Éditions Médiannes, Rouen, 1995.
- Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud, Arles, 2013.
- Gilles Declercq, Catherine Naugrette (dir.), « Dramaturgie au présent », *Registres. Revue d'études théâtrales*, n° 14, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2010.
- Monique Demerson, Roland Grünberg, *Nancy sur scènes : au carrefour des théâtres du monde*, Festival mondial du théâtre de Nancy, Imprimerie de la Ville de Nancy, Nancy, 1984.
- Hélène de Saint Aubert, « Il y a soixante ans, L'Histoire de Tobie et de Sara au festival d'Avignon », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°188, 2007.
- Bernard Dort, *Théâtre en jeu : 1970-1978*, Seuil, Paris, 1979.
- Florence Dupont, *Aristote, ou, Le vampire du théâtre occidental*, Aubier, Paris, 2007.
- Bernard Faivre d'Arcier, *Avignon, vue du pont, 60 ans de festival*, Actes sud, Arles, 2007.
- Julie de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles*, l'Entretemps, Montpellier, 2010.
- Eric Fassin, Collectif, « Pouvoirs de l'émotion », *OutreScène. La revue du théâtre national de Strasbourg*, n°11, Besançon, 2008.
- Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, thèse de doctorat, Lettres et Arts Université, Lyon 2-Lumière, 2007.
- Bérénice Hamidi-Kim, « Post-Political Theatre versus the Theatre of Political Struggle. Differing Interpretations of What is "political" in French Theatre Today », *New Theatre Quarterly*, vol. 24, n° 93, Cambridge University Press, Cambridge, février 2008, pp. 41-50.
- Bérénice Hamidi-Kim, Armelle Talbot (dir.), « L'usine en pièces : du travail ouvrier au travail théâtral », *Théâtre/Public*, n° 196, Paris, 2010.
- Jeffrey Hopes, Hélène Lecossois (dir.), *Théâtre et Nation*, PUR, Rennes, 2011.
- Pierre Larthomas, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, PUF, Paris, 2005.

- Jean-Jacques Lebel, entretiens avec Julian Beck et Judith Malina, *Living Theatre*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1969.
- David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Circé, Belfort, 2001.
- Michel Masłowski, *Kordian et Lorenzaccio, héros modernes : essai*, Espaces 34, Montpellier, 1999.
- Michel Masłowski, *Solitude et conscience politique sur la scène romantique : Musset, Slowacki, Kleist*, Sedes, Paris, 1999.
- Chantal Meyer-Plantureux (dir.), « Le théâtre dans le débat politique », *Théâtre/Public*, n° 181, 2006.
- Catherine Naugrette (dir.), « Le théâtre et le mal », *Registres. Revue d'études théâtrales*, n° 9-10, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2005.
- Catherine Naugrette (dir.), « Théâtres du contemporain », *Registres. Revue d'études théâtrales*, n° 11-12, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2007.
- Olivier Neveux, *Théâtres en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Découverte, Paris, 2007.
- Olivier Neveux, Jitka Pelechova, Christophe Triaou, « Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009.
- Olivier Neveux, Christophe Triaou (dir.), « Penser le spectateur », *Théâtre/Public*, n°208, Paris, 2013.
- Olivier Neveux, Christophe Triaou (dir.), « États de la scène actuelle 2012-2013 », *Théâtre/Public*, n°212, Paris, 2014.
- Patrice Pavis, « Ravenhill and Durringer, or the "Entente Cordiale" misunderstood », *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, University of London, Routledge, 2004, pp. 4-16.
- François. Rodinson, « Être intime, être public : Charles Tordjman, dix-huit ans de théâtre à La Manufacture, CDN Nancy Lorraine, 1992-2009 », *Alternatives théâtrales*, hors-série n°6, Bruxelles, 2009.
- Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- Diane Scott, *Carnet critique : Avignon 2009*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- Bruno Tackels, *Les voix d'Avignon, 1947-2007 : soixante ans d'archives, lettres, documents et inédits*, Seuil, Paris, 2007.
- Jean-Pierre Thibaudat, Éric Didym, *Passages, 1996-2007 : chroniques d'un festival*, Théâtre de la manufacture, Nancy, 2007.
- Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, L'Arche, Paris, 1955.
- Michel Vinaver, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud, Arles, 2000.
- Michel Vinaver, « Rencontre avec Michel Vinaver. À brûle pourpoint », *Pour le théâtre*, hors-série, n° 15, Scérén-C.N.D.P., Paris, 2003.
- Emmanuel Wallon, *Europe, scènes peu communes*, Centre d'études théâtrales, Louvain-la-Neuve, 2007.
- Kathrin-Julie Zenker, « Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », *Liges de fuite*, Actes de la journée doctorale

Autour du Cinéma organisée par Lignes de fuite et l'école doctorale Langues, Lettres et Arts de l'Université de Provence le 12 juin 2008, http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=113 (dernière consultation : 03.01.2015).

Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Éditions Complexe, Bruxelles, 2002.

Théâtre anglais, études théâtrales et études sur l'histoire du théâtre publiée au Royaume-Uni, politiques théâtrales de Grande-Bretagne, études de réseaux culturels

Paul Allain, Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge, Londres, 2005.

Candice Amich, « Bringing the Global Home : The Commitment of Caryl Churchill's "The Striker" », *Modern Drama*, Special Issue : Recent British Drama, vol. 50, n° 3, University of Toronto, Toronto, 2007, pp. 394-413.

Elisabeth Angel-Perez, Nicole Boireau, (dir.), *Le théâtre anglais contemporain (1985-2005)*, Klincksieck, Paris, 2007.

Mike Bartlett, David Eldridge, Lucy Prebble, Simon Stephens, Roy Williams, Ruth Little, *The Methuen Drama book of Royal Court plays, 2000-2010*, Methuen Drama, Londres, 2010.

Anne-Françoise Benhamou (dir.), « Sarah Kane », *OutreScène. La revue du théâtre national de Strasbourg*, n° 1, 2003.

Peter Billingham, *At the Sharp End (Plays & Playwrights) : Uncovering the Work of Five Leading Dramatists: Edgar, Etchells, Greig, Gupta and Ravenhill*, Methuen Drama, Londres, 2007.

Michael. Billington, *State of the Nation. British theatre since 1945*, Faber and Faber, Londres, 2007.

Steve Blandford, *Film, Drama and the Break-Up of Britain*, Intellect, Bristol, 2007.

Nicole Boireau, *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Presses universitaires de France, Paris, 2000.

Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (dir.), *Fictional Realities / Real Fictions*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007.

Ursula Canton, « We May not Know Reality, but it Still Matters – A Functional Analysis of "Factual Elements" in the Theatre », *Contemporary Theatre Review*, vol. 18, University of London, Routledge, 2008, pp. 318-327.

Claude Coulon, Florence March (dir.), *Théâtre anglophone : de Shakespeare à Sarah Kane, l'envers du décor*, Entretemps, Montpellier, 2008.

Jonathan Croall, *Buzz buzz! : playwrights, actors, and directors at the National Theatre*, Methuen Drama, Londres, 2008.

Harriet Devine, *Looking back : playwrights at the Royal Court, 1956-2006*, Faber and Faber, Londres, 2006.

Kate Dorney, *The Changing Language of Modern English Drama 1945-2005*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.

- David Edgar (interview de), Janelle Reinelt, « "Politics, Playwriting, Postmodernism" : An Interview with David Edgar », *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, University of London, Routledge, 2005, pp. 42-53.
- David Edgar, « Unsteady States : Theories of Contemporary New Writing », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, University of London, Routledge, 2005, pp. 297-308.
- Alison Forsyth, Christopher Megson (dir.), *Get real : documentary theatre past and present*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.
- Helen Freshwater, Lois Weaver, *Theatre and Audience*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.
- Luc Gilleman, « From Coward and Rattigan to Osborne : Or the Enduring Importance of "Look Back in Anger" », pp. *Modern Drama*, vol. 51, n° 1, University of Toronto, Toronto, printemps 2008, pp. 104-125.
- Karoline Gritzner, Ursula Canton, « (Post)Modern Subjectivity and the New Expressionisme : Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment », *Contemporary Theatre Review*, vol. 18, University of London, Routledge, 2008, pp. 328-340.
- Lyn Haill, *In Rehearsal at the National : Rehearsal Photographs 1976-2001*, Oberon Books, Londres, 2001.
- Will Hammond, Dan Steward, *Verbatim, verbatim : contemporary documentary theatre*, Oberon, Londres, 2008.
- Jen Harvie, *Staging the UK*, Manchester University Press, Manchester, 2005.
- Zoltán Imre, « Staging The Nation : Changing Concepts of a National Theatre in Europe », *New Theatre Quarterly*, vol. 24, n° 93, Cambridge University Press, Cambridge, février 2008, pp. 41-50.
- Christopher Innes, « Towards a Post-millennial Mainstream? Documents of the Times », *Modern Drama*, Special Issue : Recent British Drama, vol. 50, n° 3, University of Toronto, Toronto, 2007, pp. 435-451.
- Anwen Jones, *National theatres in context : France, Germany, England and Wales*, University of Wales Press, Cardiff, 2007.
- Stephen Lacey, *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956-1965: New Wave in Its Context*, Routledge, Londres, 1995.
- Ruth Little, Emily McLaughlin, *The Royal Court Theatre inside out*, Oberon Books, Londo, 2007.
- Mary Luckhurst, *Dramaturgy : A Revolution in Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- Dennis Kennedy, *The Oxford companion to theatre and performance*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- Baz Kershaw, *The Cambridge History of British Theatre: Volume 3*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Dragan Klaic, *Resetting the Stage: Public Theatre between the Market and Democracy*, Intellect Ltd, Bristol, 2012.
- Robert Leach, « The Short, Astonishing History of the National Theatre of

- Scotland », *New Theatre Quarterly*, vol. 23, n° 90, Cambridge University Press, Cambridge, mai 2007, pp. 171-183.
- James Macdonald, « Finding a Physical Language : Directing for the Nineties Generation », *New Theatre Quarterly*, vol. 24, n° 94, Cambridge University Press, Cambridge, mai 2008, pp. 141-157.
- Tom Maguire, *Making theatre in Northern Ireland : through and beyond the troubles*, University of Exeter Press, Exeter, 2006.
- Carol Martin (dir.), *Dramaturgy of the real on the world stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010.
- Martin Middeke, Peter Paul Schnierer, Aleks Sierz (dir.), *The Methuen drama guide to contemporary British playwrights*, Methuen Drama, London, 2011.
- Dan Rebellato, *1956 and All That : The Making of Modern British Drama*, Routledge, London, 1999.
- Dan Rebellato, *Theatre & globalization*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2009.
- Trish Reid, *Theatre & Scotland*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2013.
- Graham Saunders, *Love me or kill me : Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester University Press, Manchester, 2002.
- Simon Shepherd, *English drama : a cultural history*, Blackwell Publishers, Cambridge, Mass, 1996.
- Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2001.
- Aleks Sierz (dir.), Joe Penhall, Kwame Kwei-Armah, Anthony Neilson, Bola Agbaje, Simon Stephens, *The Methuen Drama book of twenty-first century British plays*, Methuen Drama, London, 2010.
- Aleks Sierz, *Rewriting the Nation : British Theatre Today*, Methuen Drama, London, 2011.
- Kim Solga, « "Blasted's" Hysteria : Rape, Realism, and the Tresholds of the Visible », *Modern Drama*, Special Issue : Recent British Drama, vol. 50, n° 3, University of Toronto, Toronto, 2007, pp. 346-374.
- Donna Soto-Morettini, « Trouble in the House : David Hare's *Stuff Happens* », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, University of London, Routledge, 2005, pp. 309-319.
- Roy Williams, « Representing Multicultural Britain in "Fallout" », *Modern Drama*, Special Issue : Recent British Drama, vol. 50, n° 3, University of Toronto, Toronto, 2007, pp. 414-434.

Théâtre polonais, études théâtrales et études sur l'histoire du théâtre publiée en Pologne, politiques théâtrales de Pologne

- Aleksandra Achtelek, Ewa Wąchocka (dir.), « Teatr i dramat polski po 1989 » [Le théâtre et l'écriture dramatique polonais de l'après 1989], *Postscriptum Polonistyczne*, n°2, 2011.
- Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald (dir.), *Inna scena. konstrukcje*

- męskiej tożsamości w polskim dramacie i teatrze w perspektywie gender i queer* [*L'autre scène. Les constructions d'identités masculines dans la dramaturgie et dans le théâtre polonais observées de la perspective des théories du genre et queer*], Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Varsovie, 2011.
- Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald (dir.), *Wymowa faktów* [*Ce que les faits nous disent*], Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Varsovie, 2011.
- Paul Allain, *Gardzienice. Polish Theatre in Transition*, Harwood, Academic Publishers, Amsterdam, 1997.
- Paul Allain, Grzegorz Ziółkowski, « Editorial – Polish Theatre after 1989 : Beyond Borders », *Contemporary Theatre Review*, Special Issue : Polish Theatre after 1989 : Beyond Borders, vol. 15, University of London, Routledge, 2005, pp. 1-7.
- Michel Archimbaud, *Krystian Lupa : entretien avec Michel Archimbaud*, Centre national du théâtre-C&D international editors, Paris-Cracovie, 1999.
- Wojciech Baluch (dir.), *Dramat made (in) Poland : współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości* [*L'écriture dramatique made (in) Poland : la dramaturgie contemporaine polonaise dans son contexte*], Księgarnia Akademicka, Cracovie, 2009.
- Elżbieta Baniewicz, *Lata tłuste czy chude ? : szkice o teatrze 1990-2000* [*Années grasses ou années maigres ? : Essais sur le théâtre 1990-2000*], Oficyna Wydawnicza Errata, Varsovie, 2000.
- Georges Banu, Krzysztof Warlikowski, *Théâtre écorché. Entretiens avec Krzysztof Warlikowski*, Actes sud, Arles, 2007.
- Izabelle Bodnar, « Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim » [Conversations avec Włodzimierz Staniewski], *Pismo Literacko-Artystyczne*, n° 3, 1986, pp. 132–144.
- Agata Chałupnik, Leszek Kolankiewicz, *Antropologia widowisk : zagadnienia i wybór tekstów* [*L'anthropologie de la performance : questions et choix de textes*], Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Varsovie, 2005.
- Artur Duda, *Teatr realności : o iluzji i realności w teatrze współczesnym* [*Théâtre du réel : de l'illusion et du réel dans le théâtre contemporain*], Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2006.
- Wojciech Dudzik (dir.), *Świadomość teatru : polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku* [*La conscience du théâtre : la pensée du théâtre polonais dans la seconde moitié du XX^e siècle*], Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie, 2007.
- Małgorzata Dziewulska, « Dramat społeczny i dramat muzyczny » [Du drame social et du drame musical], *Res Publica*, n° 5, 1987.
- Murray Edmond, « A Saturated Time : Three Festivals in Poland, 2007 », *New Theatre Quarterly*, vol. 24, n° 96, Cambridge University Press, Cambridge, novembre 2008, pp. 307-321.

- Doroty Fox, Ewa Wąchocka (dir.), *Teatr-media-kultura [Théâtre-médias-culture]*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2006.
- Magdalena Gołaczyńska, *Mozaika współczesności : teatr alternatywny w Polsce po roku 1989 [Le mosaïque du contemporain : le théâtre alternatif en Pologne après 1989]*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2002.
- Mariusz Gołaj, « Dawno temu w Gardzienicach » [Il était une fois à Gardzienice], *Konteksty – Polska Sztuka Ludowa*, n° 3-4, 1991, pp. 55-57.
- Joanna Godlewska, *Najnowsza historia teatru polskiego : wprowadzenie [Nouvelle histoire du théâtre polonais : une introduction]*, Siedmioróg, Wrocław, 2001.
- Agnieszka Grudzińska, Michel Masłowski (dir.), *L'âge d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspiański, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski, Amandier*, Paris, 2009.
- Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy : młodszy i zdolniejszy w teatrze polskim [Les patricides : plus jeunes et plus talentueux au théâtre polonais]*, Wydawnictwo W.A.B., Varsovie, 2003.
- Alison Hodge, Włodzimierz Staniewski, *Hidden territories : the Theatre of Gardzienice*, Routledge, Londres, 2004.
- Dorota Jarzabek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek (sous la dir.de), *20-lecie : Teatr polski po 1989 [Deux decennies du théâtre polonais de l'après 1989]*, Korporacja Haart, Cracovie, 2010.
- Tadeusz Kantor, *Pisma [Écrits]*, Ossolineum, Cracovie, 2004.
- Leszek Kolankiewicz, « Etnooratorium – świętych obcowanie » [Ethno-oratorio – la communion des saints], *Res Publica*, n° 5, 1987, pp. 49-50.
- Leszek Kolankiewicz, « Poezja naturalna w przedstawieniach awangardowych » [La poésie naturelle dans les spectacles du théâtre d'avant-garde], *Akcent*, n° 2, 1988, pp. 135-137.
- Leszek Kolankiewicz, *Wielki mały wóz [Grande petite Casserole]*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2001.
- Tadeusz Kornaś, Włodzimierz Staniewski i Ośrodek praktyk teatralnych Gardzienice [Włodzimierz Staniewski et le Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice], Wydawnictwo Homini, Cracovie, 2004.
- Dariusz Kosiński, Joanna Leśniewska, Agnieszka Marszałek, Anna Stafiej, Małgorzata Sugiera, Anna Wypych-Gawrońska, *Słownik wiedzy o teatrze [Dictionnaire d'études théâtrales]*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Varsovie, 2008.
- Dariusz Kosiński, *Teatra polskie : historie [Les représentations dans la culture polonaise : histoires]*, Wydawnictwo Naukowe PWN : Instytut Teatralny, Varsovie, 2010.
- Anna Krajewska, *Dramat współczesny : teoria i interpretacja [La dramaturgie contemporaine : théorie et analyse]*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, 2005.

- Monika Kwaśniewska, Grzegorz Niziołek (dir.), *Zła pamięć : przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* [*La mauvaise mémoire : la contre-histoire dans l'écriture dramatique et le théâtre polonais*], Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław, 2012.
- Jerzy Limon, *Obroty przestrzeni. Teatr Telewizji : próba ujęcia teoretycznego* [*Des révolutions des espaces. Le théâtre de la Télévision : un essai théorique*], Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2008.
- Paweł Łopatka, « Konstelacje » [Constellations], *Teatr*, n° 7-8, 1995, pp. 24-25.
- Ewa Łubieniewska (dir.), *W świecie literatury i teatru : sztuka współuczestnictwa* [*Dans l'univers de la littérature et du théâtre : l'art de la participation*], Universitas, Cracovie, 2006.
- Michel Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego* [*Le geste, le symbole et les rituels du théâtre romantique polonais*], Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie, 1998.
- Paweł Mościcki, *Polityka teatru : eseje o sztuce angażującej* [*Politique de théâtre: essais sur l'art de l'engagement*], Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varsovie, 2008.
- Paweł Mykietyn (entretien avec), Łukasz Orłowski, « Kompozytor muzyki teatralnej? Nie ma kogos takiego » [Le compositeur de la musique de scène? Cela n'existe pas], *Teatr*, n° 9-8, 2008, <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=583&pnr=34> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Grzegorz Niziołek, *Warlikowski : extra ecclesiam*, Homini, Cracovie, 2008.
- Zbigniew Osiński, « Gardzienice – więcej niż teatr » [Gardzienice – plus que du théâtre], *Radar*, n° 12, 1979, pp. 8-9, 11, 25, 28.
- Zbigniew Osiński, « O moich Gardzienicach : w związku z książką Zbigniewa Taranienki » [Au sujet de mes souvenir de Gardzienice : à l'occasion de la publication du livre de Zbigniew Taranienko], *Didaskalia*, n° 25-26, 1998, pp. 123-126.
- Zbigniew Osiński, « Gardzienice », *Didaskalia*, n° 30, 1999, pp. 68-71.
- Agnieszka Osiwalska (dir.), *Trans-Polonia : z Gdyni w świat. Jubileuszowa Sesja Naukowa w Teatrze Miejskim im. Witolda Gombrowicza w Gdyni* [*Trans-Polonia : de Gdynia au monde : la journée d'études organisée à l'occasion du cinquantième anniversaire du Théâtre Municipal de Witold Gombrowicz à Gdynia*], Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2011.
- Jacek Ostaszewski (entretien avec), Maryla Zielińska, « Strefa dźwięku » [L'espace du son], *Teatr*, n° 7-8, 1995, p. 25.
- Włodzimierz Pawluczuk, « Wyprawa, opisanie poczynąń Gardzienic » [L'expédition, une description de la démarche de Gardzienice], *Dialog*, n° 6, 1980.
- Roman Pawłowski (dir.), *Wątroba : słownik polskiego teatru po 1997 roku* [*Le*

- foie : dictionnaire du théâtre polonais d'après 1997*], Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varsovie, 2010.
- Joanna Puzyna-Chojka, « Teatr w poszukiwaniu realności » [*La théâtre à la recherche du réel*], *kultura enter*, 2008, <http://kulturaenter.nazwa.pl/0/04t1.html> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Dagmara Ratajczakowa, « In Transition : 1989-2004 », *Contemporary Theatre Review*, Special Issue : Polish Theatre after 1989 : Beyond Borders, vol. 15, University of London, Routledge, 2005, pp. 17-27.
- Violetta Sajkiewicz, Ewa Wąchocka (dir.), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie* [*Les espaces dans la dramaturgie et dans le théâtre contemporain*], Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2009.
- Lech Śliwonik, « Sonda Gardzienice w Warszawie » [*Une enquête sur Gardzienice à Varsovie*], *Didaskalia*, n° 30, 1999, p. 73.
- Weronika Szczawińska, « Niezłomni i transparentni » [*Constants et transparents*], *Dialog*, n° 10-11, 2007, pp. 99-107.
- Zbigniew Taranienko, *Gardzienice. Praktyki teatru Staniewskiego* [*Gardzienice. La pratique théâtrale de Staniewski*], Wydawnictwo Test, Lublin, 1997.
- Tamara Trojanowska, « New Discourses in Drama », *Contemporary Theatre Review*, Special Issue : Polish Theatre after 1989 : Beyond Borders, vol. 15, University of London, Routledge, 2005, pp. 93-104.
- Agata Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765-1939* [*De vedettes et de sifflets. L'histoire du public de théâtre 1765-1939*], Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, 2002.
- Phillip B. Zarrilli, « Embodying, Imagining, and Performing Displacement and Trauma in Central Europe Today. A Theatrical Response to the Reactionary Realities of a xenophobic time », *New Theatre Quarterly*, vol. 24, n° 93, Cambridge University Press, Cambridge, février 2008, pp. 24-40.
- Wanda Zwinogrodzka, « Nie wyrywajcie nam paznokci » [*Ne nous arrachez pas les ongles*], *Dialog*, n° 10-11, 2007, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/46867.html> (dernière consultation : 03.01.2015).

VI. Publications de circonstance et périodiques généralistes

Autres articles en études théâtrales

- Stephen Bottoms, « Putting the Document into Documentary : An Unwelcome Corrective ? », *TDR/The Drama Review*, vol. 50, n° 3, 2006, pp. 56-68.
- James Thompson, Richard Schechner, « Why "Social Theatre"? », *TDR/The Drama Review*, vol. 48, n° 3, 2004, pp. 11-16.

Presse quotidienne et périodiques

- Andreï Arkhanguelski, «La banalité du mal n'est plus une fatalité. Vzgliad », *Courrier international*, n° 1061, du 3 au 9 mars 2011, p. 12.
- Martin Brown, *Theatre industry declares no confidence in Arts Council. Dramatic meeting of the theatre world to oppose Arts Council Regular Funded Organisation cuts*, le 9 janvier 2008, <http://www.danceuk.org/news/article/dramatic-meeting-of-the-theatre-world-to-oppose-arts-council-regular-funded-organisation-cuts/> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Daniel Conrod, « Le beau bordel d'Angélica Liddell », *Télérama.fr*, le 16 juillet 2010, <http://www.telerama.fr/scenes/le-beau-bordel-d-angelica-liddell,58343.php> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Gilles Costaz, « Choeurs d'ouvrières », *Les Echos*, le 20 juillet 2004, p. 12.
- Anna S. Dębowska, Paweł Mykietyn (entretien avec), « Mykietyn na początek teatru Warlikowskiego » [*Mykietyn aux débuts du théâtre de Warlikowski*], *Gazeta Wyborcza*, le 10 octobre 2008, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/60610.html> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Andrew Dickson, « Edinburgh festival 2011: where National Theatres meet », *The Guardian*, le 2 août 2011, <http://www.theguardian.com/stage/2011/aug/02/edinburgh-national-theatre-wales-scotland> (dernière consultation : 03.01.2015).
- D.J., « "Daewoo" du drame social au théâtre littéraire », *Marianne*, du 5 à 11 novembre 2005.
- Dominic Dromgoole, « We've Never Had It So Good », *The Guardian*, le 10 janvier 2001, <http://www.theguardian.com/culture/2001/jan/10/artsfeatures> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Stuart Hal, « New Labour Has Picked Up Where Thatcherism Left Off », *The Guardian*, le 6 août 2003, <http://www.theguardian.com/politics/2003/aug/06/society.labour> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Charlotte Higgins, « Arts Council must regain credibility after funding fiasco », *The Guardian*, le 30 juillet 2008, <http://www.theguardian.com/culture/2008/jul/30/arts.council.funding> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Jan Klata, « Konserwatywna prowokacja » [Une provocation conservatrice], *Gazeta Wyborcza*, le 4/5 mars 2006, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/22790.html> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Janusz R. Kowalczyk, « Na granicy wyuzdania i boskości » [Entre la déchéance et le sacré], *Rzeczpospolita*, n° 77, le 1^{er} avril 1999, p. 27.
- Janusz R. Kowalczyk, « Greckie pieśni wiejskiej gromady » [Les chants grecs interprétés par Gardzienice], *Rzeczpospolita*, n° 69, le 23 mars 1999, p. 27.
- Adam Krzemiński, « Odśmiać tyrana » [Se moquer du tiran], *Polityka*, n° 7, le 17 février 2007, pp. 70-71.

- Martine Laval, « Des hauts-fourneaux dans la tête », *Télérama*, n° 2851, le 4 septembre 2004, <http://www.tierslivre.net/livres/DW/telerama.html> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Mark Lawson, « Is This a New Golden Age For British Theatre? », *The Guardian*, le 2 décembre 2009, <http://www.theguardian.com/stage/2009/dec/02/theatre-golden-age> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Alexander Linklater, « The union belongs to the Scots, it's at the heart of our cultural identity », *The Observer*, le 30 mars 2014, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/mar/30/union-belongs-to-scots-cultural-identity-scottish-referendum> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Fabienne Pascaud (propos recueillis par), Krzysztof Warlikowski, « Si on est heureux, mieux vaut pique-niquer qu'aller au théâtre. », *Télérama*, n° 3103, le 18 juillet 2009, pp.14-17.
- Olivier Py interviewé par René Solis, « Du théâtre, de la politique, mais pas du théâtre politique », *Libération*, le 22 janvier 1999, <http://www.liberation.fr/culture/0101271065-du-theatre-de-la-politique-mais-pas-du-theatre-politique-en-1995-le-metteur-en-scene-avait-fait-la-greve-de-la-faim-contre-l-apatie-requiem-pour-srebrenica-d-olivier-py-jusqu-au-14-fevrier-mar-sam-20> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Olivier Py (interview de), Jean-Louis Perrier, « Le théâtre de combat d'Olivier Py, chrétien horrifié par son temps », *Le Monde*, le 9 avril 2001, p. 24.
- Jean-Claude Rapiengeas, « "Daewoo", une tragédie contemporaine », *La Croix*, le 26 novembre 2005, p. 18.
- Ewa Szczecińska, « Mykietyn : Szkic do portretu » [Mykietyn : étude pour un portrait], *Tygodnik Powszechny*, le 3 septembre 2008 <http://tygodnik.onet.pl/kultura/mykietyn-szkic-do-portretu/6jd8e> (dernière consultation : 03.01.2015).
- Arielle Thedrel, « Merkel veut calmer le jeu avec Varsovie », *Le Figaro*, le 2 décembre 2005, p. 6.
- Even Vallerie, « Des licenciées spectatrices de leur drame », *Ouest France*, le 19 janvier 2006.

SOMMAIRE

Annexe I	
Informations pour aider à la lecture des tableaux des sources	462
Annexe II	
Classification de sources relevant du théâtre polonais en six postures face au réel. Tableaux des sources.....	470
Annexe III	
Classification de sources relevant du théâtre français en six postures face au réel. Tableaux des sources.....	519
Annexe IV	
Classification de sources relevant du théâtre britannique en six postures face au réel. Tableaux des sources.....	544
Annexe V	
Éléments historiques pour la contextualisation de la politique théâtrale polonaise de 1989 à 2010	571
Annexe VI	
Du langage de la vérité à la langue de la réalité. Le Festival mondial de théâtre de Nancy et deux troupes des États-Unis : Bread and Puppet Theatre et le Teatro Campesino	590
Annexe VII	
Andrzej Mencwel, <i>Wyobrażenia antropologiczne</i> [<i>L'imaginaire anthropologique : essais et études</i>] [traduction : Jean-Sébastien Noël et AS].....	618
Annexe VIII	
La musique fascinée par la variation. La musique au théâtre polonais à la fin du XX ^e siècle. Une étude de cas : Jacek Ostaszewski, Paweł Mykietyn, le Centre de Recherches Théâtrales Gardzienice.....	634

ANNEXE I

Informations pour aider à la lecture des tableaux des sources

Les tableaux reprennent de sources impossibles à réduire à un seul élément national. Les spectacles et les pièces qui y sont répertoriés sont issus à des degrés divers de milieux culturels français, polonais et britannique.

La classification des sources par pays (France, Royaume-Uni, Pologne) dans lesquelles elles ont été collectées n'est pas pertinente. Est-ce qu'une pièce écrite en France par un auteur libanais est un texte français ? Est-ce qu'un spectacle créé à l'étranger mais qui tourne très fortement en France ne s'inscrit pas profondément dans le paysage théâtral de la France ? Est-ce qu'une création d'un théâtre polonais d'un texte autrichien devrait être attribuée à la Pologne ? Est-ce qu'un texte dramatique français commandé par un théâtre allemand ou écrit en résidence en Grande-Bretagne devrait être attribué à la France ?⁷⁹⁰

Que faire de Josef Nadj, pour ne donner qu'un exemple emblématique, l'artiste français d'origine yougoslave né en 1957 à Kanjiža dans une famille magyarophone et donc aussi de culture hongroise ? Chaque artiste mêle des influences diverses, des aspirations personnelles divergentes. Le théâtre comme « la musique est bien marquée par le "bricolage", par l'ajustement identitaire par lequel chaque individu se construit⁷⁹¹. » D'autres éléments, comme ceux de la production d'un spectacle rendent la catégorisation par pays artificielle. Quand Rogrigo Garcia, l'auteur hispano-argentin, met en scène *Je crois que vous m'avez mal compris* au Festival d'Avignon 2002, la production est déléguée au

⁷⁹⁰ Par ailleurs, La question du genre est aussi problématique. Un texte réalisé au cinéma et publié dans un recueil de pièces de théâtre, est-il un texte de théâtre ou un scénario ? Une pièce de théâtre réalisée pour la TV devient-elle un scénario ? Que faire de romans adaptés pour scènes ?

⁷⁹¹ Didier Francfort, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. Hachette Littératures, Paris, 2004, p. 371.

Théâtre des Lucioles-Rennes avec le soutien du Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées, du Festival d'Avignon et du Théâtre national de Chaillot.

Ainsi, les cultures étudiées « ne forment pas des blocs isolés par essence, mais se construisent sous forme de trames associant des éléments de natures diverses, plus ou moins présents à la surface (visible) »⁷⁹² Le colloque organisé par l'Agence Universitaire de la Francophonie (2008) a mis en avant l'idée de structuration entrecroisée qui bien sûr est associée à celle de transfert mais relativise le rôle d'émetteur de récepteur supposé par celui-ci. La dynamique reste, les flux également, mais tous s'inscrivent dans une perspective décalée qui vise une redéfinition des processus de construction des cultures qu'elles soient religieuses, politiques, artistiques, littéraires, intellectuelles, populaires, ou prises globalement. »⁷⁹³

L'étendue des répertoires conduit d'emblée à renoncer à une quelconque forme d'exhaustivité. La prise en considération de trois espaces culturels et sociaux permet de s'attacher aux phénomènes de mobilité, d'acculturation, d'échanges culturels dans une optique croisée et non pas comparative qui ne serait pas possible à cette échelle⁷⁹⁴. Les tableaux offrent un panel des sources qui peut revendiquer une certaine représentativité sans présenter une encyclopédie. L'étude de sources cherchera un équilibre entre une démarche monographique et une tentative de synthèse.

⁷⁹² Nous faisons référence à la problématique du colloque Cultures Juives et Maillages Culturels en Europe centrale et orientale et en Amérique du Nord, Chicoutimi/Montréal, 20-24 octobre 2008, citée d'après la thèse de Jean-Sébastien Noël, « *Le silence s'essouffle* ». *Les expressions de la mort, du deuil et de la mémoire chez les compositeurs de cultures juives. Europe Centrale, Orientale, États-Unis (1880-1980)*, thèse de doctorat, Histoire contemporaine, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Université Nancy 2, Nancy, 2011, p. 32.

⁷⁹³ *Op. cit.*

⁷⁹⁴ À propos de la démarche comparative, nous conserverons à l'esprit la remarque de Robert O. Paxton, dans le texte de la XVI^{ème} Conférence Marc Bloch du 13 juin 1994, « Les Fascisme. Essai d'histoire comparée » : « rassembler de vagues similitudes à grande échelle ne produit rien de sérieux ». (Cf. Robert O. Paxton, « Les fascismes. Essai d'histoire comparée. 1994 », <http://www.ehess.fr/>, mis en ligne le 30 juin 2006 <http://cmb.ehess.fr/document51.html> (dernière consultation : 09.01.2015).

Les tableaux ci-dessous veulent mettre en avant les auteurs bien que leur statut s'avère problématique à plusieurs égards. Si par exemple un metteur en scène du théâtre polonais choisit pour son spectacle un auteur d'origine « étrangère », c'est-à-dire dans le cas du théâtre polonais – d'une autre origine que polonaise, la pièce sera alors traduite et le spectacle créé sur une scène polonaise sera ici considéré comme relevant du théâtre polonais. Les pièces écrites en Grande Bretagne et mises en scène dans les théâtres français et polonais représentent l'unique exception à l'égard de cette règle. Nous leur consacrons un tableau à part, afin de mettre en évidence les transferts d'idées et de styles dans les théâtres français, polonais et britannique avec cette influence britannique mis au centre au tournant du XXI^e siècle⁷⁹⁵.

La colonne « auteur » ne décrit pas toujours avec exactitude la nature de l'écriture pour la scène. Les metteurs en scène utilisent souvent les collages de textes déjà existants, c'est par exemple souvent le cas des spectacles de K. Warlikowski travaillant régulièrement avec Piotr Gruszczyński dont le rôle au Théâtre Nowy est justement celui de « dramaturg »⁷⁹⁶ chargé de « combiner les textes retenus pour une même mise en scène »⁷⁹⁷.

⁷⁹⁵ Le 18 avril 2011, dans le cadre du 50^{ème} anniversaire du Département de Polonais à l'Université Nancy 2, nous avons organisé une journée d'études consacrée à cette thématique qui a accueilli les communications de Maciej Nowak (directeur de 2003 à 2013 de l'Institut théâtral de Varsovie), Michał Walczak (auteur dramatique, metteur en scène), Maciej Kowalewski (auteur dramatique, metteur en scène, directeur du Théâtre na Woli à Varsovie dans les années 2007-2010), Lucie Kempf (maître de conférences à l'Université de Lorraine), Tania Moguilevskaia (docteur à l'Université Paris 3-Sorbonne, traductrice de la dramaturgie russe), Michał Masłowski (professeur à l'Université Paris IV-Sorbonne, traducteur de la dramaturgie polonaise), Denis Milos (directeur artistique du Festival Traverses, metteur en scène), Charles Tordjman (metteur en scène, directeur du CDN Théâtre de la Manufacture dans les années 1992-2010, directeur du Festival Passages) et de Michel Didym (metteur en scène, acteur, fondateur et directeur artistique de la Mousson d'été et d'hiver, fondateur et directeur artistique de la Maison Européenne des Écritures Contemporaines, directeur du CDN Théâtre de la Manufacture de 2010 à aujourd'hui).

⁷⁹⁶ D'après le glossaire du théâtre de Charles Antonetti, (*Notes sur la mise en scène à l'usage des jeunes acteurs*, Librairie théâtrale, Paris, 1992.), le « dramaturg », appelé en français dramaturgiste ou conseiller dramaturgique, ce terme allemand et anglais désigne un « spécialiste de la dramaturgie intervenant auprès d'une compagnie théâtrale ou d'un metteur en scène, chargé de diverses questions relatives au texte (répertoire, adaptation, rédaction, traduction, documentation...). »

Ainsi, une évolution de l'acception du mot « dramaturge » a eu lieu au théâtre (et notamment au théâtre polonais, ce qui sera démontré dans les tableaux, ci-dessous, regroupant les œuvres appartenant à la catégorie de la 3^{ème} posture face au réel) au tournant du XXI^e siècle. La transformation du rôle d'un dramaturge au théâtre polonais a été influencée par le même phénomène qui s'est produit plus tôt au théâtre allemand où, par exemple, Carl Hegeman a été le dramaturge à Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de 1992 à 1995 et de 1998 à 2006. Le « dramaturg » – contrairement à « dramatopisarz » (celui qui écrit une pièce de théâtre) – réécrit, oriente idéologiquement, participe à la construction de la pièce. Il se sert toujours d'un texte ou des textes préexistant(s) qu'il arrange d'une nouvelle manière.

De surcroît, le texte qui résulte de l'intervention d'un « dramaturg » n'est pas toujours une pièce de théâtre. Le produit final peut être également un scénario (comme, par exemple, le texte de *Persona. Le corps de Simone* de Krystian Lupa) où la place est laissée aux improvisations intervenant sur scène.

Parfois la pièce de théâtre ne constitue qu'une source d'inspiration pour le metteur en scène et le « dramaturg ». Ainsi la pièce *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams n'était qu'un matériel de départ pour le spectacle de K. Warlikowski intitulé *Un Tramway*⁷⁹⁸. D'autres fois, certaines parties sont coupées (cf. *Sen Srebrny Salomei* de Jerzy Jarocki) par l'équipe artistique du spectacle.

Le « dramaturg » peut aussi adapter des textes non-scéniques aux exigences du de la scène, tels que des romans (cf. *L'homme sans qualités* mis en scène par

Patrice Pavis remarque que « l'allemand distingue, à la différence du français, le *Dramatiker*, celui qui écrit les pièces, du *Dramaturg*, qui prépare leur interprétation et leur réalisation scéniques. Les deux activités sont parfois assurées par la même personne (par exemple Bertold Brecht). » (Patrice Pavis, « Dramaturge », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p. 105.)

⁷⁹⁷ Patrice Pavis, « Dramaturge », *ibid.*, p. 105.

⁷⁹⁸ *Tramwaj* d'après Tennessee Williams, Platon et Sophocle, mise en scène: K. Warlikowski, création: Nowy Teatr Warszawa, le 4 février 2010.

Guy Cassiers⁷⁹⁹ ou *Le Tambour* d'Adam Nalepa réalisé d'après le roman éponyme de Günter Grass⁸⁰⁰) ou des matériaux documentaires (interviews, archives, etc.) (cf. les spectacles du Théâtre Express Municipal (Szybki Teatr Miejski) de Gdańsk).

Nous observons un grand nombre de pièces qui sont à la fois écrites et mises en scène par le même artiste. C'est notamment un trait caractéristique de la création de David Hare, Tim Crouch, Mark Ravenhill, David Lescot, Olivier Py ou de Przemysław Wojcieszek. En ce qui concerne les pièces de Paweł Demirski, l'auteur travaille depuis 2007 en binôme avec Monika Strzępka, qui prépare les mises en scène de textes de son mari et collabore avec lui pendant la création. De même qu'Ariane Mnouchkine coopère très étroitement avec Hélène Cixous ou que Patrice Chéreau a été le metteur en scène de Bernard-Marie Koltès.

L'importance donnée au rôle de l'auteur est également celle que nous attribuons aux textes. La pièce de théâtre « bien que présentée comme un matériel au service du jeu des acteurs, n'en construit pas moins un discours consistant, voire, un discours qui donnerait aux formes du plateau un corpus et un sens. »⁸⁰¹ Cette démarche restreint le corpus étudié, en en excluant toutes les formes théâtrales qui ne sont pas fondées sur le texte écrit. La démarche ne porte pas d'atteinte à la distinction qu'il est préférable de maintenir entre « langage (ou écriture) dramatique, telle que nous la lisons dans un texte, et langage (ou écriture) scénique telle qu'elle est réalisée sur une scène par un metteur en scène à l'intention d'un spectateur. »⁸⁰²

Le choix d'étudier les spectacles fondés sur les textes en induit un autre. Ne font partie du corpus que les spectacles gardant un rapport classique séparant la scène

⁷⁹⁹ *L'homme sans qualités* de Robert Musil, mise en scène : Guy Cassiers, dramaturgie : Erwin Jans, création : Toneelhuis, Anvers, le 10 juin 2010.

⁸⁰⁰ *Le Tambour* d'après Günter Grass, mise en scène : Adam Nalepa, création : Théâtre Littoral (Wybrzeże) de Gdańsk, le 6 octobre 2007.

⁸⁰¹ Diane Scott, « Double pince et raclée : notes sur Rodrigo Garcia », *Théâtre/Public*, n° 194, 2009, p. 39.

⁸⁰² Patrice Pavis, « Langage dramatique », *ibid.*, p. 190.

de la salle. En conséquence, nous n'étudions pas ici les spectacles interactifs, créant des conditions pour faire agir le public et qui cherchent à provoquer une création artistique spontanée collective⁸⁰³. À ce titre, ne font pas partie de ce corpus, par exemple, les projets réalisés aussi bien en France, en Grande Bretagne qu'en Pologne.

Le choix d'organiser le corpus mettant un certain accent sur les textes découle de la tradition théâtrale britannique où la pièce joue le rôle central. Les dramaturges britanniques sont encadrés par un réseau professionnel plus puissant qu'en France et en Pologne, ouvert aux dramaturges étrangers et capable de faire connaître les auteurs britanniques au-delà des frontières du Royaume Uni.

En Pologne, le rôle de passeurs de la dramaturgie britannique a été joué par deux pays : l'Allemagne et la Russie. La circulation des textes britanniques appartenant à « In-Yer-Face Theatre » a été encouragée par les hommes du théâtre allemand qui se sont engagés dans la mise en scène de textes de Sarah Kane ou de Mark Ravenhill plus tôt que les metteurs en scène polonais. Quant à la méthode de l'écriture utilisée par le Théâtre Express Municipal (Szybki Teatr Miejski), le cycle des pièces documentaires du Théâtre Littoral (Wybrzeże) de Gdańsk, le rôle du passeur a été incarné par le teatr.doc de Moscou.

En France, le théâtre anglais est joué par les théâtres dont le répertoire s'ouvre à l'étranger (notamment au Théâtre du Rond Point, à la Colline, au TNS), est publié (par L'Arche Éditeur, Éditions Théâtrales et dans une moindre mesure par L'Avant-Scène Théâtre, Solitaires Intempestifs, Éditions Actes-Sud et Voix Navigables) et diffusé dans le cadre de festivals (cf. chapitre *L'intensification du*

⁸⁰³ Tim Crouch dans *Un chêne* (2005) ou en jouant *Commonwealth* (2013), un monologue écrit par Andy Smith, fait comme si le quatrième mur était aboli, tout en assumant la responsabilité de l'auteur et/ou acteur pour le déroulement de ces pièces (cf. 4^{ème} posture face au réel du tableau des œuvres relevant du théâtre britannique, ci-dessous).

fonctionnement de réseaux multiculturels d'échanges dans le théâtre européen au tournant du XX^e et XXI^e siècle).

Roger Chartier souligne le potentiel résidant dans une étude de textes et qui consiste en une possibilité de comprendre – en partant des conditions de leur publication et de leur circulation – la réception qu'il en est fait et les transferts de styles qu'ils permettent d'opérer. C'est pourquoi, nous avons décidé d'agrandir notre champ d'études en présentant également certaines pièces de théâtre découvertes par la lecture du texte scénique, l'accès aux archives du spectacle et aux textes critiques théâtrales et aux analyses de théâtrologues accompagnant leur diffusion. Le degré de la connaissance de l'œuvre donnée est systématiquement décrit dans les tableaux regroupant le corpus, ci-dessous.

Une autre approche que celle mettant l'accent sur les textes pour le théâtre serait possible et peut-être à faire dans une autre recherche sur le théâtre contemporain en France, Grande Bretagne et Pologne. Si le théâtre est un art éphémère, les captations de spectacles sont de plus en plus nombreuses, ainsi que les archives qui les abritent⁸⁰⁴. Les transferts s'opèrent non seulement grâce à la possibilité de visionnement des spectacles, mais aussi grâce à une certaine facilité à se déplacer offerte aux artistes, qui découvrent de plus en plus fréquemment les représentations données dans d'autres villes et pays. Cette circulation s'intensifie aux moments de festivals internationaux.

Sous l'intitulé « date », nous indiquons l'année de l'écriture ou de la première publication du texte. Si la pièce n'a pas fait l'objet de publication, nous retenons la date de la création du spectacle.

La date et le lieu indiqués comme « représentations » correspondent à ceux de la première représentation du spectacle. Si une seule création d'une pièce donnée est indiquée, cela signifie que la pièce n'a été mise en scène que dans cette

⁸⁰⁴ Theatre and performance archives-Victoria and Albert Museum, The Society for Theatre Research des archives du Théâtre National de Londres, médiathèque Jean-Louis Barrault au Théâtre de l'Odéon, Maison Jean Vilar à Avignon, Institut théâtral de Varsovie, etc.

unique production. La liste de « représentations » ne se veut pas exhaustive pour les pièces qui ont attiré des nombreuses interprétations.

Quant à la « thématique », elle présente soit l'axe discursif développé dans une représentation scénique soit les sujets soulevés dans la version écrite de la pièce de théâtre. Cette distinction doit être soulignée en raison d'un grand potentiel d'interprétation de chaque œuvre. Les possibilités d'interprétation sont particulièrement visibles dans *Baal* d'Anna Augustynowicz. Le point culminant du spectacle est la mort de Baal. Le personnage éponyme de la pièce entre dans une cage en verre qui s'avère être un piège. En demandant à la Mort d'essuyer la salive de son visage, il glisse son visage le long du mur transparent. La Mort, joué par le Bûcheron de la pièce de B. Brecht, crache d'abord sur le verre, puis enlève la salive avec sa manche. Ce geste, au lieu de symboliser la miséricorde comme c'est le cas dans la pièce de B. Brecht, devient ainsi mystérieux. Les souvenirs de Baal ne se transforment pas en action, ne font que l'amorcer, la suggèrent, et sont poétiquement déformés. A. Augustynowicz inverse la structure de l'action de la pièce de B. Brecht, en montrant les événements de la fin, rétrospectivement, dans une perspective de retour en arrière. En conséquence, son spectacle se fonde sur un seul constat de B. Brecht, à savoir qu'une histoire qu'on raconte de manière à ce qu'elle soit comprise est une histoire mal racontée.

Afin de faciliter la lecture des tableaux cités ci-dessous, il faut signaler que nous ne mentionnons ni les informations concernant les auteurs de la scénographie, ni la musique composée ou choisie pour le spectacle, ni même les jeux des lumières et les auteurs de traductions de pièces, nous ne citons pas non plus les acteurs et leurs rôles. Ces renseignements, volontairement omis, constituent des données primordiales, mais sont aussi aisément accessibles.

ANNEXE II

Classification de sources relevant du théâtre polonais en six postures face au réel. Tableaux des sources⁸⁰⁵

Quelques remarques concernant les tableaux :

Les spectacles répertoriés ci-dessous ont été visionnés notamment à l'Institut théâtral Zbigniew Raszewski de Varsovie, à la Bibliothèque Nationale de Pologne - Département d'Archives Sonores et Audiovisuelles ou ont été mis à notre disposition aux Archives du Théâtre Wybrzeże (Littoral) à Gdańsk.

Nous avons suivi la programmation des théâtres de Varsovie : Dramatyczny (Dramatique), TR, na Woli Tadeusz Łomnicki ; et dans la région : Wiliam Horzyca à Toruń, à Grudziądz.

Le corpus dramaturgique comprend des pièces publiées de 1997 à 2010 dans le mensuel *Dialog*, dans les deux recueils rédigés par Roman Pawłowski – *Pokolenie Porno* (Génération Porno)⁸⁰⁶ et *Made in Poland*⁸⁰⁷ – ainsi que dans le recueil de la dramaturgie contemporaine polonaise *TR/PL Antologia nowego dramatu polskiego* (TR/PL Recueil de la nouvelle dramaturgie polonaise)⁸⁰⁸ publié par le TR Warszawa et *Antologia dramatu polskiego, 1945-2005* (Recueil de la dramaturgie polonaise, 1945-2005)⁸⁰⁹.

La revue de presse n'est pas exhaustive et a été effectuée notamment à partir de :

- <http://www.e-teatr.pl> / – portail du théâtre polonais, Institut théâtral Zbigniew Raszewski (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego) ;
- <http://www.teatry.art.pl/> – portail du *Journal Théâtral* (*Dziennik Teatralny*) ;
- *Dialog* : mensuel de la dramaturgie contemporaine – théâtrale, cinématographique, radiophonique et télévisée ;
- *Teatr* : revue du théâtre contemporain ;
- *Didaskalia* : jusqu'en 2007, la revue théâtrale de l'Université Jagellon à Cracovie, depuis 2007, la revue est éditée par l'Institut Jerzy Grotowski à Wrocław ;
- *Odra* : mensuel consacré aux sujets de société et à la culture, édité jusqu'en mars 2010 par la Bibliothèque Nationale Polonaise et actuellement par l'Institut du Livre et le Centre de la Culture et de l'Art de Wrocław ;
- *Dekada Literacka* : bimensuel, publié à Cracovie depuis 1990, dédié à l'art et à la culture, y compris la littérature, le cinéma, le théâtre et les arts plastiques.

Ont été sélectionnés les spectacles qui mettent en jeu une séparation entre la scène et la salle ou l'espace d'acteurs et de spectateurs et qui sont fondés sur un texte dramatique.

⁸⁰⁵ En raison d'un grand nombre de sources collectées dans le cadre de notre recherche, seulement une partie est présentée ci-dessous.

Les pièces et spectacles répertoriés dans les tableaux l'ont été à titre indicatif, dans le but de présenter la vitalité du théâtre du réel dans les trois pays étudiés et pour contextualiser notre démarche dans un mouvement plus large que les seules œuvres étudiées dans le corps de la thèse. Cette sélection souligne également les critères (et leur pertinence) que nous avons choisis pour qualifier le théâtre du réel, en montrant les variations autour de cette esthétique commune européenne.)

⁸⁰⁶ Roman Pawłowski (dir.), *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne* [La Génération Porno et autres pièces de théâtre privées de bon goût], Wydawnictwo Zielona Sowa, Cracovie 2003.

⁸⁰⁷ Roman Pawłowski (dir.), *Made in Poland*, Korporacja Ha!art, Cracovie, 2006.

⁸⁰⁸ Agnieszka Tuszyńska (dir.), *TR/PL Antologia nowego dramatu polskiego* [TR/PL. Recueil des nouvelles pièces de théâtre polonais], TR Wydawnictwo, Varsovie, 2006.

⁸⁰⁹ Jan Kłossowicz, *Antologia dramatu polskiego, 1945-2005* [Recueil de la dramaturgie polonaise, 1945-2005], Prószyński i S-ka, Varsovie, 2007.

Théâtre polonais

1^{ère} posture face au réel :

Rassemble les pièces qui transforment, pour le théâtre, le matériel issu directement du réel et qui gardent ses traces et les pièces « brutes », qui font ouvertement appel au réel extérieur à l'art. Nous retrouvons dans ce groupe notamment les pièces écrites selon la méthode du *verbatim*, celles qui relèvent du théâtre documentaire et du théâtre-témoignage, et les textes écrits avec la méthode de l'observation participative. Ces pièces s'inscrivent dans la catégorie « théâtre du réel ».

TITRE : *Ballade sur Zakaczawie (Ballada o Zakaczawiu)*

AUTEUR : Maciej Kowalewski, Jacek Głomb et Krzysztof Kopka

DATE : 2000

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Jacek Głomb, Théâtre Helena Modrzejewska, Legnica, le 7 octobre 2000.

- Mise en scène : Waldemar Krzystek, Théâtre de la Télévision, le 15 décembre 2001.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Roman Pawłowski (dir.), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* [entrée : « Ballada o Zakaczawiu », pp. 22-23]

- Janusz R. Kowalczyk, « Legenda dzielnicy cudów », *Rzeczpospolita*, n° 99, *dodatek TVP Kultura*, le 2 mai 2006.

THÉMATIQUE (AXE DISCURSIF) : Zakaczawie – un quartier pauvre de Legnica ; multiculturalité de la Silésie, coexistence de Juifs, Roms, Allemands, Polonais, Russes ; loyauté, amitié, honneur, fidélité.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/2155/DVD, descriptif : mise en scène : Waldemar Krzystek, Théâtre de la Télévision, le 15 décembre 2001.

- Rencontre avec Maciej Kowalewski au Théâtre na Woli, le 20 août 2010.

- Rencontre avec Maciej Kowalewski à l'occasion du 50^{ème} anniversaire du Département Polonais, le 18 et le 19 avril 2011 à l'Université Nancy 2.

NOTES : - Grâce au spectacle *Ballade sur Zakaczawie*, mis en scène par Jacek Głomb, le théâtre de Legnica est devenu une des scènes les plus importantes de la Pologne contemporaine.

- Le texte de la pièce utilise des interviews avec les habitants du quartier de Zakaczawie, avec les familles et amis de personnages mis en scène et ayant réellement existés, comme par exemple Benek Cygan.

Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* [entrée : « Ballada o Zakaczawiu », pp.22-23] :

« Jacek Głomb et Krzysztof Kopka ont recueilli pendant plusieurs mois des récits sur le passé du quartier de Zakaczawie. Ils ont rencontré, entre autres, le prêtre de la paroisse, des procureurs, des policiers et des voleurs. Ils ont scruté chaque rue, essayant de saisir l'ambiance du quartier, interdit aux intrus et jugé sensible. Ensuite, ce sont les habitants de Legnica qui ont répondu à l'appel publié par la presse. Ils ont ramené au théâtre toutes sortes d'objets qui auraient pu servir de décor : de vieilles bouteilles de limonade à fermeture mécanique, des affiches de cinéma, des siphons... Enfin, pour que le spectacle puisse être joué, le quartier a dû donner son accord et le propriétaire du bar au bord de la Kaczawa – protéger les artistes en répétition.

Le spectacle a été joué dans l'ancien cinéma « Kolejarz » (« Le cheminot ») en ruine, qui était auparavant le centre de la vie du quartier. » [traduction : AS]

- Production : Théâtre Helena Modrzejewska, Legnica.

TITRE : *Wałęsa. Une histoire à la fois triste et joyeuse (Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna)*

AUTEUR : Paweł Demirski

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Michał Zadara, Théâtre Wybrzeże, Gdańsk, le 12 novembre 2005

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Paweł Demirski, *Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, Korporacja Ha!art, Cracovie, 2005.

- Roman Pawłowski, « W Polsce możliwa jest zmiana », *Gazeta Wyborcza*, Warszawa, le 24 avril 2006.

- Piotr Gruszczyński, « Gra w Wałęsę », *Tygodnik Powszechny*, n° 49, 2005.

THÉMATIQUE : Lech Wałęsa, syndicat Solidarité, Tadeusz Rydzyk, in vitro, homosexualité, l'évocation du film de A. Wajda *Katyń*, l'évocation des jeux olympiques en Chine.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/891/DVD/ABM/1-2, descriptif : *Wałęsa. Une histoire à la fois triste et joyeuse* de Paweł Demirski, mise en scène : Michał Zadara, Théâtre Wybrzeże de Gdańsk, le 12 novembre 2005, durée : 137 minutes.

- Lecture du texte de la pièce : Paweł Demirski, *Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, Korporacja Ha!art, Cracovie, 2005/

NOTES : - L'utilisation des chansons populaires, par exemple, « To były piękne dni » (chantée par Halina Kunicka, musique : E. Raskin), de fragments de discours originaux de la « Grande Improvisation » d'A. Mickiewicz prononcée par le personnage de L. Wałęsa. *Wałęsa. Une histoire à la fois triste et joyeuse* a été pensée et réalisée dans l'esprit d'un show télévisé. Il s'agit ici d'une certaine lecture de l'histoire à la recherche des sources de conflits actuels. L. Wałęsa a apprécié le spectacle tout en soulignant qu'il s'agit d'une vision artistique et non pas d'une reconstruction à l'identique de l'histoire.

- Production : Théâtre Wybrzeże à Gdańsk dirigé à l'époque par Maciej Nowak.

- P. Demirski – aux côtés de J. Klata, P. Wojcieszek, M. Zadara – est considéré comme « artiste-patriote » participant au renouvellement de l'identité du pays (Piotr Gruszczyński, « Gra w Wałęsę », *Tygodnik Powszechny*, n° 49, 2005.)

TITRE : *Pamiętnik z dekady bezdomności (Mémoires d'une décennie sans-abri)*

AUTEUR : Anna Łojewska (adaptation pour la scène : Paweł Demirski)

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Romuald Wicza-Pokojski, Théâtre Wybrzeże, Gdańsk, le 7 janvier 2005.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Anna Łojewska, *Pamiętnik z dekady bezdomności*, Wydawnictwo Replika, Poznań, 2006.

- Izabela Jopkiewicz, « Teatr prawdziwych ludzi bezdomnych », *Gazeta Wyborcza*, Gdańsk, le 6 janvier 2004.

- Marta Tylenda, « Dali klucze, oskarżają o wtargnięcie », *Gazeta Wyborcza*, Poznań n° 96, le 24 avril 2007.

- Łukasz Drewniak, « Bezdomni grają bezdomnych », *Przekrój*, n° 6/06, février 2005.

THÉMATIQUE : Sans-abri, l'utopie de la communauté de la fondation de l'aide réciproque « Barka », difficulté à sortir de la situation de l'exclusion.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle aux archives du Théâtre Wybrzeże à Gdańsk.

NOTES : - Les acteurs qui jouent dans le spectacle sont les héros authentiques de la pièce, des SDF.

- L'espace théâtral : un authentique dortoir pour les sans-abri (Schronisko dla Bezdomnych im.

św. Brata Alberta à Nowy Port, un quartier de Gdańsk, au 1, rue Starowiślna).

- Spectacle réalisé dans le cadre du cycle du théâtre documentaire Szybki Teatr Miejski (Théâtre Express Municipal) qui a été lancé en 2004, les spectacles se déroulent dans les appartements privés des habitants de la Tricité⁸¹⁰.
- Production : Théâtre Wybrzeże, Gdańsk dans le cycle du Théâtre Express Municipal (Szybki Teatr Miejski).
- Projet mis en œuvre dans le cadre de « Ars Querendi ». Spectacle de l'étudiante de quatrième année du Département de la mise en scène théâtrale à l'Ecole Supérieure Nationale d'Art de la Scène (PWST) à Cracovie.

TITRE : *Śmierć Rotmistrza Pileckiego (La mort du capitaine Pilecki)*

AUTEUR : Ryszard Bugajski

DATE : 2006

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Ryszard Bugajski, Théâtre de la Télévision, La Scène du Fait Réel, le 15 mai 2006.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Roman Pawłowski, « Teatr faktu IV RP », *Gazeta Wyborcza*, n° 28, le 2 février 2008.

- Aneta Kyzioł, « Bugajski o Pileckim », *Polityka*, n° 19, le 13 mai 2006.

- Małgorzata Piwowar, « W imię wyższych celów », *Rzeczpospolita*, n° 71, *Tele Rzeczpospolita*, le 24 mars 2006.

THÉMATIQUE : La Seconde guerre mondiale, le gouvernement polonais en exil, l'armée de général Władysław Anders, la peine de la mort, *L'imitation de Jésus-Christ* de Thomas A. Kempis.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/252/DVD/AB, descriptif : mise en scène : Ryszard Bugajski, Théâtre de la Télévision, La Scène du Fait Réel, le 15 mai 2006, durée : 89 minutes.

NOTES : En 1947, Witold Pilecki a été accusé d'espionnage pour le gouvernement polonais en exil à Londres. Il a été arrêté et condamné à la mort. Ryszard Bugajski utilise pour la réalisation de son spectacle les documents conservés par l'Institut de la Mémoire Nationale, y compris les dossiers de toutes les entrevues avec W. Pilecki après son arrestation par la police secrète.

Le metteur en scène-réalisateur de *La mort du capitaine Pilecki* a également rencontré le procureur Czesław Łapiński et un autre accusé dans le même procès que W. Pilecki – Tadeusz Płuzański. Il a choisi ses acteurs et leurs vêtements en respectant la ressemblance avec les photos d'archives.

- Le premier spectacle de la Scène des Faits Réels (Scena Faktu). Les réalisations ultérieures du cycle du Théâtre de la Télévision ont été les spectacles suivants : *Inka 1946*, *Góra Góry* [*Le haut de la montagne*], *Słowo honoru* [*Parole d'honneur*] et *Rozmowy z katem* [*Entretiens avec le bourreau*]. La Scène des Faits Réels réalise des spectacles documentaires dont les scénarios sont basés sur des reconstructions des événements authentiques.

- Ce spectacle ne se donne pas comme objectif de mieux faire comprendre ce qui s'est réellement passé, de réfléchir sur le passé, de le nuancer mais se propose d'émettre un jugement moral sans équivoque.

-Genre : théâtre documentaire.

⁸¹⁰ Tricité est une conurbation portuaire formée par trois villes principales : Gdańsk, Gdynia et Sopot.

TITRE : *Attention, chiens méchants ! (Uwaga, złe psy)*

AUTEUR : Remigiusz Grzela

DATE : 2006

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Michał Siegoczyński, Théâtre de la Manufacture (Teatr Wytwórnia), Varsovie, le 3 mars 2006.

PUBLICATIONS RATTACHEES : Grzegorz Kondrasiuk, « Napisz mnie tak, żeby nie bolało », *Gazeta Wyborcza*, Lublin, n° 51, le 3 mars 2009.

THÉMATIQUE : Anita Szatkowska, Jerzy Szaniawski, société du spectacle, maladie mentale, inadaptation à la société, jugement, amour, recherche de la vérité.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Rencontre avec l'auteur Remigiusz Grzela, le 20 août 2010 au Théâtre de Wola (Teatr na Woli) à Varsovie.

- Visionnement de l'enregistrement du spectacle, DVD d'archives du Théâtre de Wola. Descriptif : mise en scène : Michał Siegoczyński, Théâtre de Wola, le 11 juin 2008.

NOTES : - Le dramaturge a procédé à un travail de recherches sur Anita Szatkowska. Les élèves apprennent dans les manuels scolaires l'attitude de cette artiste plasticienne à l'égard de J. Szaniawski. Elle l'avait coupé du monde entier, falsifiait sa correspondance, le soignait par des méthodes alternatives qu'elle inventait (il devait manger du plâtre dissous dans l'eau pour renforcer ses os). A. Szatkowska, jouée par Małgorzata Rożniatowska, s'installe à la table de conférence, préparée et munie de documents qu'elle cite (un extrait de journal, les lettres d'amour de Jerzy Szaniawski). Elle demande alors aux spectateurs s'ils étaient venus pour voir une « malade mentale ». Ainsi, elle accuse la société de spectacles se nourrissant de télérealités, d'interviews avec les stars ; une société qui demande sans cesse des confessions publiques, efface la limite entre le privé et le public.

- « Je voulais entendre Szaniawska » déclare l'auteur, Remigiusz Grzela.

- Production : Théâtre Wytwórnia à Varsovie.

TITRE : *Transfer !*

AUTEUR : Jan Klata, Dunja Funke, Sebastian Majewski

DATE : 2006

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jan Klata, Théâtre Współczesny, Wrocław, le 18 novembre 2006.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Wojciech Sitarz, « Klata: Nie graliśmy dramatami ludzi », *Polska Gazeta Wrocławska*, n° 5, le 8 décembre 2011.

- Tomasz Wysocki, « Pożegnanie z "Transferem!" Klaty po czterech latach », *Gazeta Wyborcza*, Wrocław, n° 276, le 19 novembre 2010.

- Małgorzata Matuszewska, « "Transfer!" czyli spotkania z historią », *Polska Gazeta Wrocławska*, n° 18, le 22 janvier 2010.

THÉMATIQUE : Déplacements, expulsions et fuites de 1939 à 1959 ; frontière Oder-Neisse entre l'Allemagne de l'Est et la Pologne ; conférence de Yalta.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/762/DVD/ABM ; descriptif : *Transfer!* de Jan Klata, Dunja Funke, Sebastian Majewski, mise en scène : Jan Klata, le 18 novembre 2006, Wrocławski Teatr Współczesny de Edmund Wierciński, durée : 124 minutes.

- Spectacle vu au Festival d'Automne à Paris le 7 novembre 2009, Maison des Arts, Créteil.

- Lecture du texte de scène.

NOTES : - *Transfer !* fait écho aux discours et aux débats contemporains de la réalisation du spectacle sur les relations germano-polonaises.

- Production : Nowy Teatr, Varsovie ; coproduction : Festival d'Avignon, Théâtre national de Chaillot, Théâtre de la Place (Liège), Théâtre de la Monnaie (Bruxelles), Wiener Festwochen (Vienne), Comédie de Genève centre dramatique, Narodowy Stary Teatr (Cracovie). Spectacle

accueilli au festival d'Automne à Paris avec l'aide du Ministère de la Culture polonais et l'Institut Adam Mickiewicz.

TITRE : *Afera mięsna (Le scandale de la viande)*

AUTEUR : Janusz Dymek, Robert Meller

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Janusz Dymek, Théâtre de la Télévision, le 29 octobre 2007.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Roman Pawłowski, « Teatr faktu IV RP », *Gazeta Wyborcza*, n° 28, le 2 février 2008.

- Aneta Kyzioł, « Golgotyzm », *Polityka*, n° 27, le 4 juillet 2009.

- Jan Bończa-Szabłowski, « Prawie bez klasyków », *Rzeczpospolita*, n° 92, le 18 avril 2008.

- Wacław Holewiński, Justyna Jaworska, Iwona Kurz, Piotr Laskowski, Adam Leszczyński, Wanda Zwinogrodzka, « Nie wrywajcie nam paznokci », *Dialog*, n° 10/11, 2007.

- DJ, « Teatr TV. Rekordowa oglądalność "Afer mięsnej" », www.6.tvp.pl, le 30 octobre 2007.

- Tomasz Barański, « Nie chciał patrzeć na śmierć ojca », *Super Express online*, le 26 octobre 2007.

- Piotr Lipiński, « Mięso artykuł strategiczny », *Gazeta Wyborcza*, n° 251, dodatek Gazeta Telewizyjna, le 26 octobre 2007.

THÉMATIQUE : Corruption, contrôle par le pouvoir communiste de la justice et des médias, manipulation de l'opinion publique par le pouvoir en place, peine de mort pour Stanisław Wawrzecki en 1965, difficultés économiques de la Pologne des années 1960.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/716/DVD, descriptif : mise en scène : Janusz Dymek, Théâtre de la Télévision, le 29 octobre 2007, durée : 90 minutes.

NOTES : - *Le scandale de la viande* est un spectacle diffusé dans le contexte de la politique anti-corruption du Droit et de la Justice (PiS). Le scénario a été lu et « validé » par les historiens de l'Institut de la Mémoire Nationale ainsi que par les juristes. C'est donc un spectacle qui se tourne vers l'histoire en possédant une intention pour le présent.

- Wanda Zwinogrodzka, « Nie wrywajcie nam paznokci », *Dialog*, n° 10/11, 2007 : "Ces dernières années, nous observons un intérêt croissant pour l'histoire, le passé. Ce phénomène est visible sur le marché de l'édition : les ouvrages qui font du bruit, qui sont largement commentés par les médias, sont souvent les livres d'histoire récente. De même, dans la presse - les articles consacrés à l'histoire sont à l'ordre du jour, parce que les éditeurs savent qu'avec ces articles ils pourront gagner les lecteurs. Regardez ce qui se passe autour du Musée du Soulèvement de Varsovie. Cette institution, dont l'activité dépasse l'exposition d'un musée traditionnel - rassemblant des foules de jeunes gens, est un centre culturel. Certes, parmi les musées polonais, il s'agit d'un projet novateur, mais il n'aurait pas eu un tel succès si la jeune génération restait indifférente au passé. Le passé ne la laisse pas neutre. Cela a été démontré par nos recherches sur l'audience des spectacles documentaires. La Scène du Fait Réel rassemble un auditoire visiblement plus jeune que le public acquis par les autres propositions du Théâtre de la Télévision. Ce changement dans la démographie de l'auditoire est pour moi un phénomène encore plus intéressant que l'ampleur du public de la Scène du Fait Réel. » [traduction : AS]

- Piotr Laskowski, « Nie wrywajcie nam paznokci », *Dialog*, n° 10/11, 2007 : « Après le visionnement des pièces dont il est ici question, on pourrait penser que nous, Polonais, nous avons souffert, mais heureusement notre patriotisme et nos sacrifices ont été récompensés par le succès et par l'indépendance. Je conteste la marginalité de cette idée dans les discours sur l'histoire de la Pologne. C'est même la tendance dominante dans ces discours. Ces spectacles sont le plus souvent simplement vraiment apaisants, servent la tranquillité de l'esprit qui ne sera pas dérangée par des réflexions surprenantes ou gênantes. » [traduction : AS]

- Un grand succès auprès de spectateurs. Total de spectateurs : 1 944 000 (dont spectateurs de 16-49 ans : 645 000 personnes [source : TNS OBOP]).
 - Production : Théâtre de la Télévision.

TITRE : *Oskarżeni. Śmierć sierżanta Karosa (Les accusés. La mort du sergent Karos)*

AUTEUR : Stanisław Kuźnik

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Stanisław Kuźnik, Théâtre de la Télévision, Scena Faktu, le 10 décembre 2007.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Roman Pawłowski, « Teatr faktu IV RP », *Gazeta Wyborcza*, n° 28, le 02 février 2008.

- Piotr Semka, « Zapis ponurej epoki », *Rzeczpospolita*, n° 289, le 11 décembre 2007.

- Jacek Cieślak, « Ofiary patriotycznego wychowania », *Rzeczpospolita*, n° 289, le 11 décembre 2007.

THÉMATIQUE : L'assassinat du sergent Zdzisław Karos, le 18 février 1982, l'état de guerre.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/718/DVD, mise en scène : Stanisław Kuźnik, Théâtre de la Télévision, le 10 décembre 2007, durée : 90 minutes.

NOTES : - Genre : théâtre documentaire.

- « La Scène du Fait Réel » a emporté un grand succès auprès du public - une audience d'un million de spectateurs. C'était le plus grand succès du Théâtre de la Télévision depuis l'époque des thrillers du cycle des spectacles du théâtre télévisé nommé "Kobra" (telewizyjny teatr sensacji « Kobra ») diffusé en Pologne dans les années 1950 et 1960.

- Selon Jacek Cieślak « Scena Faktu » est à l'image de la politique historique de la IV^e République Polonaise. Dans « Ofiary patriotycznego wychowania » (« Les victimes de l'éducation patriotique »), *Rzeczpospolita*, n° 289, le 11 décembre 2007, il écrit : « Cette fois-ci, c'est exceptionnellement un policier de la milice citoyenne qui a été tué, la tragédie de sa mort a été vécue par son épouse et ses enfants. Presque tout séparait la famille de Karos de ses assassins. Mise à part une chose – ils sont tous devenu des victimes de l'état de guerre et de la dernière tentative de sauver le système communiste en Pologne. Les responsables du drame de ses personnages restent impunis... » [traduction : AS]

- Production : Théâtre de la Télévision, cycle : Scena Faktu.

TITRE : *Tęczowa trybuna (L'arc-en-ciel tribune)*

AUTEUR : Paweł Demirski

DATE : 2011

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Monika Strzępka, Théâtre Polonais (Teatr Polski), Wrocław, le 5 mars 2011.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Paweł Demirski, *Tęczowa trybuna 2012*, Wydawnictwo Teatr Polski, Wrocław, 2011.

- Łukasz Drewniak, « Fantastyka futbolowa », *Tygodnik Powszechny online*, le 19 juin 2012.

- Jacek Cieślak, « Brutalna prawda o Polakach », *Rzeczpospolita*, le 7 mars 2011.

- Marcin Kościelniak, « Tęczowa trybuna », *Tygodnik Powszechny*, le 9 mars 2011.

- Maciej Nowak, « Kibice na szpilkach », *Krytyka Polityczna*, le 14 mars 2011.

- Aneta Kyzioł, « Ty nie jesteś wszyscy », *Polityka*, n° 12, le 19 mars 2011.

THÉMATIQUE : Euro 2012, autosatisfaction des élites, frustrations de la société polonaise, homosexualité, discrimination, relations de pouvoir.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/2504/DVD/B, descriptif : mise en scène : Monika Strzępka, Théâtre Polski, Wrocław, le 5 mars 2011, durée : 176 minutes.

NOTES : -Le texte de *L'arc-en-ciel tribune* a été commandé par le Théâtre Polonais de Wrocław. Il est écrit avec la méthode de l'observation participative. Selon Łukasz Drewniak (« Fantastyka futbolowa », *Tygodnik Powszechny online*, le 19 juin 2012), le spectacle a été précédé par une action sociale, dans le cadre de laquelle une association fictive a créée par un groupe d'homosexuels et qui exigeait la séparation d'un secteur « rose » d'autres secteurs des stades de foot afin que les supporters gays puissent soutenir leurs équipes sans craindre de se faire agresser. Les provocateurs avaient pour objectif d'étudier les réactions des médias, des fonctionnaires et des fan-clubs à cette proposition.

- Spectacle joué au Festival Les Rencontres Théâtrales de Varsovie 2012.

TITRE : *Inka 1946*

AUTEUR : Wojciech Tomczyk

DATE : 2006

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Natalia Koryncka-Gruz, Théâtre de la Télévision, La Scène du Fait Réel, le 22 janvier 2007.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Jerzy Szerszunowicz, « Tragedia w strefie kiczu », *Kurier Poranny*, n° 22, le 26 janvier 2007.

- Weronika Szczawińska, « Niezlomni i transparentni », *Dialog*, n° 10, novembre 2007.

- Jacek Cieślak, « Siedemnaście straconych lat », *Rzeczpospolita*, n° 83, le 7 avril 2007.

THÉMATIQUE : Danuta Siedzikówna pseudonyme "Inka", opposition de l'après 1945, résistance clandestine anticomuniste.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/405/DVD, descriptif : mise en scène : Koryncka-Gruz Natalia, Théâtre de la Télévision, La Scène du Fait Réel, le 22 janvier 2007, durée : 85 minutes.

NOTES : Danuta Siedzikówna, pseudonyme "Inka", était infirmière dans l'Armée de l'Intérieur. Après 1945 elle a rejoint le groupe de la résistance clandestine anticomuniste de Zygmunt Szendzielarz, « Łupaszko ». Elle a été arrêtée par la sécurité intérieure le 20 juillet 1946. Elle est condamnée à mort et fusillée à Gdańsk à l'âge de 17 ans.

TITRE : *À terre ! (Padnij)*

AUTEUR : Paweł Demirski

DATE : 2004

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Piotr Waligórski, Teatr Wybrzeże Gdańsk, Gdańsk, le 19 février 2004.

PUBLICATIONS RATTACHEES : Mirosław Baran, « Dramat Pawła Demirskiego w telewizji », *Gazeta Wyborcza*, n° 258, le 5 novembre 2005.

THÉMATIQUE : Participation de la Pologne à la guerre en Irak.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/39/DVD, descriptif : mise en scène : Pieprzyca Maciej, Théâtre de la Télévision, le 6 novembre 2005.

NOTES : Paweł Demirski a créé *Padnij* suite à la résidence qu'il a effectuée au Royal Court Theatre de Londres.

Spectacle réalisé dans le cadre du cycle du théâtre documentaire Szybki Teatr Miejski (Théâtre Express Municipal).

TITRE : *Dossiers secrets (Teczki)*

AUTEUR : Ewa Wójciak, Katarzyna Madoń-Mitzner

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Piotr Łazarkiewicz, Teatr Ósmego Dnia, Poznań, le 9 janvier 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Jolanta Kilian, « Rozszyfrowanie "Teczki" », *Czas Kultury*, n° 3, le 24 septembre 2007.

- Ewa Wójciak, Joanna Krakowska, Iwona Kurz, « "Ach, jakże godnie żyliśmy [Ah! Que nous vivions bien]". Teatr w historii i w archiwum [le théâtre dans l'histoire et les archives] », *dwutygodnik.com*, n° 99, le 1^{er} janvier 2013.

- Lech Mergler, « Walka z teatrem czy ze światopoglądem? [Lutte avec le théâtre ou avec l'idéologie] », *Przekrój*, le 12 juillet 2012.

THÉMATIQUE : Les acteurs confrontent le contenu des archives avec leur propres souvenirs, la correspondance privée qu'ils ont gardé de l'époque, et les témoignages sur le travail théâtral des années 1970 et 1980 ; lustration ; liste de Bronisław Wildstein, journaliste de *Rzeczpospolita* publiée en ligne en 2005 (elle contient l'index de noms du catalogue des archives de l'Institut de la mémoire nationale contenant noms de 162 617 personnes qui ont collaboré avec ou ont été surveillées par le service de sécurité) ; relations entre le pouvoir étatique et les individus.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture du programme du spectacle (disponible en ligne : http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/60532/teczki_teatr_8_dnia_poznan_2007.pdf [dernière consultation : 04.01.2015]).

NOTES : - Le spectacle utilise des matériaux provenant des archives de l'Institut de la mémoire nationale et les extraits du livre *Le Huitième Jour* de Zbigniew Gluza.

- L'enregistrement du spectacle peut être visionné à l'Institut théâtral de Varsovie.

- La mise en scène : quatre acteurs assis sur les chaises ou au début aux pupitres lisent des extraits de la documentation officielle issue des archives, les extraits de textes de scène des spectacles des années 1970 et des lettres aux amis. Les projections de photographies et d'enregistrement vidéo accompagnent le spectacle. D'autres éléments interviennent : tels que l'évocation des œuvres de Fiodor Dostoïevski, Alexandre Soljenitsyne, Gustaw Herling-Grudziński, Stanisław Barańczak, Stanisław Brzozowski, Vladimir Bukowski ou encore des improvisations.

TITRE : *Une petite narration (Mała narracja)*

AUTEUR : Wojtek Ziemilski

DATE : 2010

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Wojtek Ziemilski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Varsovie, le 20 mars 2010.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Kinga Binkowska, « Wielka Mała Narracja - monitorując fakty nie monitorujemy duszy człowieka », *Teatralia*, n° 56, le 24 avril 2013.

THÉMATIQUE : Collaboration du comte Wojciech Dzieduszycki avec le service de sécurité, recherche de la vérité, micro-histoire, subjectivité, rapport au passé.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture du programme, visionnement d'extraits du spectacle.

NOTES : Genre : théâtre documentaire en forme d'une conférence performative ; Wojtek Ziemilski s'inspire entre autres d'artistes français : Xavier le Roy (danseur et chorégraphe), Jérôme Bel (danseur et chorégraphe) et Jean-Yves Jouannais (performeur, critique d'art).

Théâtre polonais
2^{ème} posture face au réel : Rassemble les pièces et spectacles inspirés par l'actualité ou l'histoire et qui transforment le réel sans garder ses traces matérielles brutes (n'introduisent pas tel-quel de documents authentiques, ne reprennent pas mot-à-mot des discours, ne mettent pas en scènes des témoins, etc.) mais qui font néanmoins des références directes à la réalité, située en dehors du monde artistique, en intégrant l'art à l'espace public. Dans ces pièces et spectacles, les sociétés se représentent elles-mêmes dans les conflits et ruptures qui les traversent. Le point de départ est toujours une situation sociale, un enjeu politique ou un événement authentique. Nous retrouvons dans ce groupe les pièces qualifiées par les critiques polonais de « brutalistes », les pièces publiées dans les recueils rédigés par Roman Pawłowski, <i>Pokolenie Porno</i> (<i>Génération Porno</i>) et <i>Made in Poland</i> ainsi que dans le recueil de dramaturgie contemporaine polonaise <i>TR/PL Antologia nowego dramatu polskiego</i> (<i>TR/PL Recueil de la nouvelle dramaturgie polonaise</i>) publié par le TR (l'ancien Théâtre Rozmaitości, Théâtre de la Diversité). Ces pièces ont surtout pour objet les conséquences de la transformation structurale de la Pologne d'après 1989 (économique, sociale et politique). Leurs auteurs prennent ouvertement le parti de personnes exclues, autant pour des raisons économiques que pour leur appartenance à un groupe social (personnes atteintes du SIDA, homosexuels). Ces pièces relèvent du théâtre du réel.
TITRE : <i>Ketchup Schroedera</i> (<i>Le Ketchup de Schroeder</i>) AUTEUR : Doman Nowakowski DATE : 1997 REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Zylber Filip, Théâtre de la Télévision (Teatr Telewizji), le 10 avril 1997. PUBLICATIONS RATTACHEES : Doman Nowakowski, <i>Ketchup Schroedera</i>, Elipsa Sp. z o.o., Varsovie, 2007. THÉMATIQUE : Travail dans la publicité, abandon des valeurs morales, perte de repères sociétaux, anomie, ambition, carrière professionnelle. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle réalisé par le Théâtre de la Télévision (Teatr Telewizji), descriptif : mise en scène : Zylber Filip, le 10 avril 1997, durée : 82 minutes. NOTES : Doman Nowakowski a travaillé dans la publicité. Il s'agit donc d'une pièce écrite avec la méthode de l'observation participative mais l'intrigue n'est qu'une fiction.
TITRE : <i>Tue-les tous</i> (<i>Zabij ich wszystkich</i>) AUTEUR : Przemysław Wojcieszek DATE : 1999 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Lecture du texte de la pièce au Festival Malta 2000, Théâtre Polski, Poznań. - Lecture du texte de la pièce, Théâtre Jan Kochanowski, Opole, 2003. PUBLICATIONS RATTACHEES : - Przemysław Wojcieszek, « <i>Zabij ich wszystkich</i> », <i>Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne</i>, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, pp. 459-487. - Double numéro 47/48 de la revue théâtrale <i>Notatnik Teatralny</i> en 2008 a été consacré au travail théâtral (d'auteur dramatique et de metteur en scène) de Przemysław Wojcieszek. THÉMATIQUE : Violence, chômage, exclusion sociale, émeutes, transformation de l'après 1989, difficultés économiques de la jeune génération, police, télévision. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Lecture et traduction de la pièce. - Entretien avec Przemysław Wojcieszek, le 5 avril 2007.

NOTES : - *Tue-les tous* est considéré comme une des premières pièces de la nouvelle dramaturgie polonaise (Roman Pawłowski, « Rebeliant i moralista », *Notatnik Teatralny*, n° 47/48, 2008.)

- Cette pièce a été réalisée par l'auteur lui-même pour Canal+Polska, sortie : le 7 décembre 1999.

- Mirosław Baran, « Rusza I Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych R@Port », *Gazeta Wyborcza*, Trójmiasto, n° 114, le 17 mai 2006 : « De plus en plus de pièces de théâtre contemporain sont d'abord réalisées pour le cinéma - comme *Une journée d'un dingue* (*Dzień świra*) de Marek Koterski ou *Tue-les tous* de Przemysław Wojcieszek – ou pour le Théâtre de la Télévision, plutôt que par les théâtres, au sens stricte du terme. Est-ce un phénomène que vous jugez positif ?

- Tout d'abord, ce n'est pas un phénomène nouveau, le théâtre, le Théâtre de la Télévision et le cinéma ont été depuis toujours fortement liés. Przemysław Wojcieszek, que vous évoquez, voulait réaliser des films mais il s'est avéré que ses textes passent sans doute mieux au théâtre. *Une journée d'un dingue* de M. Koterski a finalement atterri au théâtre, en ayant récemment eu sa première mondiale au Théâtre Municipal de Gdynia. Ces deux formes s'entremêlent, et je pense, que cela enrichit aussi bien le cinéma que le théâtre. » [traduction : AS]

- Cette pièce n'a jamais été créée pour la scène d'un théâtre.

TITRE : *norway.today*

AUTEUR : Igor Bauersima (auteur suisse)

DATE : 2000

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Piotr Łazarkiewicz, Théâtre Polonais (Teatr Polski), Bielsko-Biała, le 22 novembre 2002.

- Mise en scène : Zbigniew Rybka, Théâtre Powszechny de Jan Kochanowski, le 28 janvier 2012.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Bauersima Igor *norway.today*, (trad. Monika Muskała), *Dialog*, n° 10, 2002.

- Bauersima Igor *norway.today*, Fischer Taschenbuch Vlg., Frankfurt am Main, 2003.

- Dorota Wyżyńska, « "norway. today" w Starej Prochowni », *Gazeta Wyborcza*, Warszawa, le 11 décembre 2002.

THÉMATIQUE : Suicide, souffrance, solitude, réseaux sociaux, la difficulté à trouver sa place dans le monde.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu le 28 mars 2003 au festival « Breaking The Waves » (Przłamując fale) au Centrum Kultury Teatr, Grudziądz.

NOTES : La pièce reprend à son compte des faits. En 2000, une Autrichienne et un Norvégien, qui ne se connaissent que virtuellement, décident de sauter ensemble dans un précipice pour donner fin à leurs jours.

La production du spectacle mis en scène par Piotr Łazarkiewicz a été entièrement indépendante. Tous les artistes participant à la création ont cherché des sponsors. Ils ont été soutenus par deux théâtres : le Stara Prochownia de Varsovie et le Théâtre Polonais (Teatr Polski) de Bielsko-Biała.

TITRE : *Pèlerins (Pielgrzymi)*

AUTEUR : Marek Pruchniewski

DATE : 2001

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - La première version de *Pèlerins* a été mise en scène sous le titre de *Les noces à nouveau* (*Wesele raz jeszcze*), Théâtre Helena Modrzejewska, Legnica, le 31 mars 2000.

- Mise en scène : Maciej Dejczer, Théâtre de la Télévision, le 28 janvier 2002.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Marek Pruchniewski, « Wesele raz jeszcze », Robert Urbański (dir.) *Dramaty Modrzejewskiej. Antologia sztuk napisanych dla Teatru w Legnicy*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2007.
 - Marek Pruchniewski, « Pielgrzymi », *Dialog*, n° 8, 2001.
 - Małgorzata Ruda, « Tacy jesteśmy? », *Dekada Literacka*, n° 1/2, 2002.
THÉMATIQUE : Hypocrisie, mentalité d'un groupe social – des participants à un pèlerinage, de la communauté de la paroisse, catholicisme polonais, bigoterie.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/1185/DVD, descriptif : mise en scène : Maciej Dejczer, Théâtre de la Télévision, le 28 janvier 2002, durée : 85 minutes.
NOTES : - Le texte a été inspiré par des faits réels.
 - Genre : comédie.
 - Le texte a été commandé par Jacek Głomb, directeur du Théâtre Helena Modrzejewska à Legnica.

TITRE : *Citoyen M.- Histoire (Obywatel M.- historyja)*
AUTEUR : Maciej Kowalewski
DATE : 2002
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Jacek Głomb, Théâtre Helena Modrzejewska à Legnica, le 6 avril 2002.
 - Mise en scène : Maciej Kowalewski, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Płock, le 10 mai 2008.
PUBLICATIONS RATTACHEES : - Lena Szatkowska, « Bohater tamtych czasów », *Tygodnik Płocki*, n° 20, le 20 mai 2008.
 - Milena Orłowska, « Żywot człowieka politycznego », *Gazeta Wyborcza*, Płock, n° 110, le 12 mai 2008.
THÉMATIQUE : Leszek Miller, la gauche polonaise d'après 1989.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/299/DVD, descriptif : mise en scène : Jacek Głomb, Théâtre Helena Modrzejewska à Legnica, le 6 avril 2002, durée : 136 minutes.
NOTES : - Biographie d'auteur : Maciej Kowalewski est né le 30 juillet 1969 à Koło. Acteur polonais, il joue pour le théâtre, la télévision et le cinéma. Scénariste, dramaturge, écrivain et metteur en scène, il a été le directeur du Théâtre Na Woli à Varsovie, de juillet 2007 à décembre 2009. En 1993, il termine ses études à l'École Nationale d'Art de la Scène (PWST) de Cracovie. Il joue ensuite au théâtre Dramatique de Legnica (1992 et 1995), au théâtre Contemporain (Współczesny) d'Edmund Wierciński à Wrocław (1993 à 1995), au théâtre Dramatique Jerzy Szaniawski à Wałbrzych (1994 à 1995), au théâtre Municipal de Witold Gombrowicz à Gdynia (1995), au théâtre Nouveau à Varsovie (1996 à 2000), à l'Opéra Baltique de Gdańsk (1998), au théâtre La Rampe à Targówek (2000) et dans la MM Eveil-Cie à Varsovie. C'est précisément Maciej Kowalewski qui a eu l'idée et a coécrit *La Ballade sur Zakaczawie*, un des succès les plus spectaculaires du théâtre polonais de ces dernières années. Sa pièce controversée *Miss Hiv* a également remporté le succès et a été publiée dans le recueil de la dramaturgie polonaise contemporaine, *Made in Poland* (2006). Depuis, il est l'auteur de nombreuses autres pièces comme *Bomba* (2006), mise en scène à Varsovie au club « M25 ». Il a notamment joué dans *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg et dans le *Pianiste* de Roman Polański.
 - Production : Théâtre Helena Modrzejewska à Legnica.

TITRE : *Voyage à l'intérieur d'une chambre (Podróż do wnętrza pokoju)*

AUTEUR : Michał Walczak

DATE : 2002

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Adam Sroka, Théâtre Powszechny de Jan Kochanowski, Radom, le 28 mars 2003.

- Mise en scène : Michał Walczak, Théâtre Powszechny Zygmunt Hübner Warszawa, le 12 décembre 2003.

- Mise en scène : Paweł Miśkiewicz, Théâtre de la Télévision, le 12 décembre 2004.

- Mise en scène : Man Tomasz, Filiale de l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de la Scène (PWST) de Cracovie, Wrocław, le 8 avril 2005.

- Mise en scène : Giovanni Castellanos, Théâtre Stefan Jaracz, Olsztyn, le 22 avril 2006.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - Michał Walczak, « Podróż do wnętrza pokoju », *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, pp.399-453.

- J.R.K., « Podróż do wnętrza pokoju », *Rzeczpospolita*, n° 237, le 10 octobre 2003.

- Agnieszka Korytkowska-Mazur, « Koktail teatralny », *Gentleman*, n° 1, le 1^{er} février 2004.

- Roman Pawłowski, « Lęki niedojrzałych », *Gazeta Wyborcza*, n° 293, le 17 décembre 2003.

- Jerzy Limon, « Postmodernistyczne metafory », *Teatr*, n° 10, le 1^{er} octobre 2004.

- Roman Pawłowski, « Podróż do wnętrza pokoju », *Gazeta Wyborcza*, n° 291, le 13 décembre 2004.

- Monika Kwaśniewska, « Genius Loci. Odsłona czwarta », *Nowa Siła Krytyczna*, le 17 octobre 2007.

THÉMATIQUE : Passé, mémoire, tradition, chômage, culture de masse, catholicisme polonais, amitié, famille, amour, Radio Maryja, indépendance, immaturité.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu au festival de théâtre de Grudziadz le 19 avril 2008, mise en scène : Giovanni Castellanos, Théâtre Stefan Jaracz à Olsztyn.

- Correspondance et rencontre avec l'auteur le 18 et le 19 avril 2011 à l'Université Nancy 2 dans le cadre du 50^{ème} anniversaire du Département de Polonais.

NOTES : - Spectacle enregistré pour le Théâtre de la Télévision, mise en scène : Paweł Miśkiewicz, Le 12 décembre 2004.

- En 2003, Michał Walczak est considéré par la critique comme le plus talentueux des dramaturges polonais.

TITRE : *Lamentation (Lament)*

AUTEUR : Krzysztof Bizio

DATE : 2003

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Tomasz Man, Théâtre Powszechny, Łódź, le 13 février 2003.

- Mise en scène : Paweł Szkotak, Théâtre Polonais Hieronim Konieczka (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki), Bydgoszcz, le 28 février 2004.

PUBLICATIONS RATTACHEES : - *Lament i inne sztuki*, Biblioteka miesięcznika Teatr, Teatr Powszechny, Łódź, 2003.

- Grażyna Wosińska, « Teatr z życia wzięty », *Dziennik Elbląski*, n° 101, le 30 avril 2007.

- Ewa Obrębowska-Piasecka, « W telewizji pokażą - Lament na pięć kamer », *Gazeta Wyborcza*, Poznań, n° 24, le 28 janvier 2006.

- Roman Pawłowski, « Lament », *Gazeta Wyborcza*, Warszawa, n° 291, le 13 décembre 2004.

THÉMATIQUE : Condition de vie de trois générations de femmes, chômage, dépression, transformation d'après 1989, déception dans un monde où les tabloïds créent du désir pour un style de vie où la richesse se conjugue à la beauté et la jeunesse, impossible à réaliser pour la plupart des gens, consommation, cupidité.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu au Théâtre Polski à Poznań, le 29 juin 2004 dans le cadre du Festival Malta. Descriptif : mise en scène : Paweł Szkotak, Théâtre Polonais Hieronim Konieczka (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki) de Bydgoszcz, création le 28 février 2004.

NOTES : - Krzysztof Bizio, « Ludzie po prostu są. Z Krzysztofem Biziem rozmawia Joanna Olczakówna » [Les gens tout simplement existent. Interview de Krzysztof Bizio par Joanna Olczakówna], janvier 2003, p. 11, *Lament i inne sztuki*, Biblioteka miesięcznika Teatr, Teatr Powszechny, Łódź 2003: « (...) Complètement par hasard, j'ai entendu sur la *troisième* [chaîne de radio publique], un reportage qui laissait la parole à une femme au chômage. Et ce fut alors le moment décisif pour la "Lamentation", puisque c'est à partir de ce moment-là que le texte, par un choix conscient, est devenu hyperréaliste. Ces trois personnages féminins – Sophie, Justine et Anna sont directement transposés de la vie réelle. Pour écrire, je regarde, j'observe et je vois autant de mondes humains différents, et cette multiplicité me choque d'une manière inimaginable. ») [traduction : AS]

- Pièce traduite en français par Agnieszka Kumor et a reçu le soutien de la Maison Antoine Vitez (cf. http://www.maisonantoinevitez.com/biblio/catalogue4.php?oeuvre_id=1558 [dernière consultation : 03.01.2015]).

TITRE : *Śmieci (Les Ordures)*

AUTEUR : Krzysztof Bizio

DATE : 2004

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Piotr Łazarkiewicz, Teatr Współczesny, Szczecin, le 6 mars 2004.

- Mise en scène : Tomasz Man, Théâtre Powszechny Zygmunt Hübner, Varsovie, le 17 novembre 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Entrée : « Krzysztof Bizio », Roman Pawłowski (dir.), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*, pp.23-25.

- Krzysztof Bizio, « Śmieci », *Dialog*, n° 2/3, 2004.

- Janusz R. Kowalczyk, « Zanik sumienia », *Rzeczpospolita*, le 21 novembre 2005.

- Robert Kozela, « Przegląd prasy », *Dekada Literacka*, n° 3, 2004.

- Magda Janczuk, « Scena przy stoliku zaprasza », *Elblag24.pl*, le 26 janvier 2006.

THÉMATIQUE : Transformation d'après 1989, manque d'acceptation, recherche du bonheur, vie sur les marges de la société, ambitions déçues, mensonges.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/51/DVD, descriptif : mise en scène : Piotr Łazarkiewicz, Teatr Współczesny, Varsovie, le 6 mars 2004, durée : 68 minutes.

NOTES : Pièce traduite en français par Agnieszka Kumor et Luc Tartar, elle a reçu le soutien de la Maison Antoine Vitez

(cf. http://www.maisonantoinevitez.com/biblio/catalogue4.php?oeuvre_id=1558 [dernière consultation : 03.01.2015]).

TITRE : *Toxines (Toksyny)*

AUTEUR : Krzysztof Bizio

DATE : 2002

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Dowłasz Inka, Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, le 23 mars 2002.

- Mise en scène : Anna Augustynowicz, Théâtre de la Télévision, le 12 octobre 2003.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Krzysztof Bizio, « Toksyny », *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2003, pp. 25-74.

- Piotr Gruszczyński, « Teatralna druga fala », *Tygodnik Powszechny*, n° 51/52, le 22 décembre

2002.

THÉMATIQUE : Deux générations d'hommes, domination, alcoolisme, solitude, paternité, patricide.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement du spectacle du Théâtre de la Télévision, descriptif : mise en scène : Anna Augustynowicz, le 12 octobre 2003.

- Lecture de la pièce.

NOTES : Pièce traduite en français par Michel Maslowski et Jacques Donguy, elle a reçu le soutien de la Maison Antoine Vitez

(cf. http://www.maisonantoinevitez.com/biblio/catalogue4.php?oeuvre_id=1520 [dernière consultation : 03.01.2015]).

TITRE : *Miss HIV*

AUTEUR : Maciej Kowalewski

DATE : 2005

EXEMPLES DE EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Maciej Kowalewski, MM Przebudzenie-Kompania Teatralna, Varsovie, le 14 avril 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Maciej Kowalewski, « Miss HIV », Roman Pawłowski (dir.), *Made in Poland*, Korporacja Ha !art & Horyzont, Cracovie, 2006, pp.245-278.

- Michał Janusz, « O manipulacji i marzeniach », *Teatr dla Was*, le 26 juin 2012.

- MON, « Zrobisz sobie test na HIV? », *Kurier Szczeciński*, le 19 novembre 2010.

- Dorota Wyżyńska, « Poleca Dorota Wyżyńska », *Gazeta Wyborcza*, n° 34, 11 février 2011.

- Małgorzata Klimczak, « Na wesoło o HIV », *Głos Szczeciński*, le 19 novembre 2010.

THÉMATIQUE : SIDA, l'impossibilité de continuer la vie « normalement » en raison de la maladie, la perception de la société de la maladie (la honte qui pèse sur les malades, les fictions qu'ils inventent pour se justifier), la manipulation d'un show qui se nourrit de la détresse humaine.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Lecture de la pièce : Maciej Kowalewski, « Miss HIV » in : Roman Pawłowski (dir.), *Made in Poland*, Korporacja Ha !art & Horyzont, Cracovie, 2006, pp. 245-278.

- Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/2255/DVD/ABM, descriptif : mise en scène : Maciej Kowalewski, MM Przebudzenie-Kompania Teatralna, Varsovie, le 14 avril 2005, durée : 102 minutes.

NOTES : - Spectacle inspiré de faits réels – le concours de beauté pour les femmes atteintes du sida a existé jusqu'en 2005 à Gaborone au Botswana.

- Co-production : ATA-INT LTD., club Le Madame. À partir d'avril 2006, le spectacle entre dans le répertoire du Théâtre Polonia. Ensuite, à partir de janvier 2010, le spectacle est joué au Och-Théâtre.

- Le texte de la pièce a été écrit pour le concours organisé par le Centre National du SIDA (Krajowe Centrum do Spraw AIDS).

TITRE : *Il était une fois un Polonais, un Polonais, un Polonais et un diable (Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł)*

AUTEUR : Paweł Demirski

DATE : 2007

EXEMPLES DE EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène Monika Strzępka, Théâtre Dramatyczny de Jerzy Szaniawski, Wałbrzych, le 30 mars 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Krzysztof Ratnicyn, « Sen o Warszawie albo trupy polskie », *Nowa Siła Krytyczna*, le 3 avril 2007.

- Aneta Kyzioł, « Trupa wyciąga trupy », *Polityka*, n° 17/18, le 28 avril 2007.

- Joanna Derkaczew, « Teatr żywych trupów », *Gazeta Wyborcza*, n° 78, le 2 avril 2007.

- Tomasz Wysocki, « Polak ogląda w lustrze swoje czarne podniebienie », *Gazeta Wyborcza*, n° 88, le 14 avril 2007.

- Violetta Waluk, « Bulwarówka polityczna », *Tygodnik Wałbrzyski*, n° 17, le 23 avril 2007.

- Rafał Węgrzyniak, « Ożywające trupy », *Odra*, n° 9, septembre 2007.

THÉMATIQUE : Actualité, état de la conscience politique de la société polonaise, stéréotypes nationaux, rapports de la société polonaise actuelle à son passé, pédophilie, état de guerre, relations polono-allemandes, complexes de la société polonaise, mise en question du rôle de la victime et du bourreau.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/751/DVD/ABM, descriptif : mise en scène Monika Strzępka, Théâtre Dramatyczny de Jerzy Szaniawski, Wałbrzych, le 30 mars 2007.

NOTES : - Utilisation dans le spectacle de chansons « Sunday, bloody Sunday » (U2), « Podróżować jest bosko » (Kora), « Znowu w życiu mi nie wyszło » (Budka suflera), et « Ballada o Janku Wiśniewskim » (musique : Mieczysław Cholewa) ; ainsi que celle du fragment du poème « Stoi na stacji lokomotywa » (Julian Tuwim), et du poème d'invocation de *Messire Thaddée* d'Adam Mickiewicz.

- L'avertissement sur le site internet de Théâtre Dramatique de Wałbrzych annonçant le spectacle : (cf. <http://teatr.walbrzych.pl/spektakle/spektakle-archiwalne/byl-sobie-polak-polak-polak-i-diabel/> [dernière consultation : 04.01.2015]).

«Attention !

« *Il était une fois un Polonais, un Polonais, un Polonais et un diable* » est un spectacle de boulevard politique. Il n'y a pas de personnages sophistiqués s'exprimant en vers du haut de leurs piédestaux ; pas de place non plus pour une scénographie fabuleuse et des costumes extraordinaires et pas plus pour un épilogue avec une morale. Si quelqu'un s'attend à de la finesse sublimée d'un théâtre sur cothurnes – il sera déçu.

Si quelqu'un s'attend à un divertissement vide de sens – il sera déçu.

Si quelqu'un s'attend à un spectacle féerique – il sera déçu.

Si quelqu'un s'attend à un conte moral – il sera déçu.

Si quelqu'un s'attend à ce que la langue soit sophistiquée – il sera déçu.

Si quelqu'un s'attend à un spectacle apolitique – il sera déçu.

Si quelqu'un s'attend au politiquement correct – il sera déçu.

Si quelqu'un s'attend à un spectacle parlant de rien – il sera déçu.

Nous invitons les courageux, les tolérants, les non-indifférents et les non-sursensibles! » [traduction : AS].

- Genre : farce

- Production : Théâtre Dramatique à Wałbrzych dirigé par Danuta Marosz ; direction artistique : Piotr Kruszczyński.

- Le 1^{er} septembre 2002, un changement s'opéra à la direction du Théâtre Dramatique de Wałbrzych. Danuta Marosz prit la direction du théâtre et la direction artistique fut confiée à Piotr Kruszczyński. La direction artistique de P. Kruszczyński marqua la renaissance du Théâtre Dramatique. Depuis la saison 2002/2003 il mène un dialogue audacieux avec le public de sa ville, sur les difficultés rencontrées par les habitants de cette ancienne cité minière. Le programme artistique de P. Kruszczyński a contribué à l'établissement d'un véritable dialogue entre la scène et la salle de théâtre. Les problèmes sociaux et économiques qui ont dominé la vie de la ville après la fermeture des mines, sont devenus les thèmes principaux des spectacles. Les problèmes de la communauté de Wałbrzych se virent traduits sur scène (*They Shoot Horses, Don't They?* de Horace McCoy, mise en scène de Maja Kleczewska) par la réinterprétation des classiques (*Yvonne, princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz, mise en scène par Artur Tyszkiewicz), et par les créations de jeunes artistes - metteurs en scène et dramaturges (Maja Kleczewska, Karina Piwowarska, Jan Klata, Artur Tyszkiewicz, Arkadiusz Tworus, Michał

Walczak, Rafał Kosowski, Paweł Zdun). Le fil conducteur du répertoire questionne l'état de la société contemporaine polonaise, les valeurs de cette société et le prix qu'elle paye pour la transformation.

La constance avec laquelle le théâtre recourt aux textes de dramaturges contemporains attire l'attention du public et des critiques qui voient dans le Théâtre Dramatique à Wałbrzych l'une des principales scènes polonaises actuelles, une pépinière des jeunes artistes qui rayonnent par la suite sur d'autres régions vers le centre – la capitale. Cet intérêt se traduit pour le Théâtre Dramatique par un nombre croissant d'invitations à participer aux festivals de théâtre les plus importants du pays (tels que Dialog de Wrocław, Contact de Toruń, Interprétations de Katowice) mais aussi à des festivals à l'étranger à Paris, Moscou, Berlin.

TITRE : *La mort du contribuable* (*Śmierć podatnika*)

AUTEUR : Paweł Demirski

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Monika Strzępka, Théâtre Polski, Wrocław, le 7 décembre 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Paweł Demirski, *Śmierć podatnika*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varsovie, 2007.

- Jacek Cieślak, « Obsesja krytycznego myślenia », *Rzeczpospolita*, n° 23, le 29-30 janvier 2011.

- Piotr Bogdański, « Śmierć nie tylko podatnika », *Nowe wiadomości Wałbrzyskie online*, le 7 janvier 2008.

- Łukasz Drewniak, « Biegunka », *Przekrój*, n° 1, le 3 janvier 2008.

- Leszek Pułka, « Shake bananowy », *Dziennik*, n° 298, le 21 décembre 2007.

- Karolina Barańska, « Polowanie na ostatniego podatnika », *Nowa Siła Krytyczna*, le 19 décembre 2007.

THÉMATIQUE : Capitalisme, grandes corporations, paradis fiscaux, crise économique, crédits, société néolibérale, dictateurs renversés, pouvoir, démocratie, marché.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture du texte de la pièce : Paweł Demirski, *Śmierć podatnika*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varsovie, 2007.

NOTES : Les spectacles de Paweł Demirski sont les spectacles les plus discutés en Pologne (mais pratiquement inconnus au-delà) du théâtre polonais du début du XXI^e siècle. Paweł Demirski a été le directeur littéraire du Théâtre Wybrzeże, de 2003 à 2006, et est membre de Krytyka Polityczna, un journal de gauche. En 2003, il obtient une bourse du Royal Court Theatre à Londres et, en 2006, tient une résidence au Théâtre Rozmaitości / TR Varsovie à Varsovie.

- Genre : farce.

- Production : Théâtre Polski, Wrocław.

TITRE : *La course du sperme* (*Wyścig spermy*)

AUTEUR : Maciej Kowalewski

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Maciej Kowalewski, Théâtre de Wola Tadeusz Łomnicki (Teatr na Woli im. Tadeusza Łomnickiego), Varsovie, le 10 novembre 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Maciej Kowalewski, *Wyścig spermy*, Teatr na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Varsovie, 2007.

- Dorota Wyżyńska, « Nowa bomba », *Gazeta Wyborcza*, n° 25, dodatek, le 26 octobre 2007.

- Tomasz Mościcki, « "Wyścig spermy" to skandal sezonu », *Dziennik*, n° 271, le 20 novembre 2007.

- Dorota Wyżyńska, « Tłumy idą na "Wyścig spermy" », *Gazeta Wyborcza*, n° 260, le 7 novembre 2007.

- Robert Jaruga, « Sperma na deskach », *Nie*, n° 47, le 22 novembre 2007.

THÉMATIQUE : Téléréalité, tabou, limites de l'acceptable pour une société, propagande nataliste, fécondation in-vitro, stérilité, homosexualité, confessions religieuses

DEGRÉ DE CONNAISSANCE :

- Visionnement d'une captation du spectacle effectuée par le Théâtre Na Woli.

- Lecture de la pièce.

NOTES : *La course du sperme* est la première pièce de Maciej Kowalewski depuis son élection au poste de directeur au Théâtre Na Woli ; sa direction se donne pour objectif de créer une scène qui saurait « commenter courageusement » la réalité, traiterait de sujets politiques et de société.

Selon un article de *The Observer* (Luke Harding, « Big sperm race is staged on German reality TV », *The Observer*, le 30 janvier 2005,

<http://www.guardian.co.uk/media/2005/jan/30/realitytv.germany> [dernière consultation : 06.09.2012]), une téléréalité intitulée « Sperm Race » a été tournée en Allemagne. Douze hommes auraient participé à ce concours, le gagnant recevant une voiture de course.

- Texte écrit pour un concours pour la meilleure pièce de théâtre organisé par le Centre de la Pensée de Jean-Paul II (Centrum Myśli Jana Pawła II).

- Le directeur du réseau de bus de la ville de Varsovie (Miejskie Zakłady Autobusowe) a refusé d'afficher le visuel de promotion du spectacle dans ses moyens de transport, craignant de blesser la sensibilité des passagers.

TITRE : *Endors-toi maintenant dans le feu (Zaśnij teraz w ogniu)*

AUTEUR : Przemysław Wojcieszek

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Przemysław Wojcieszek, Théâtre Polski, Wrocław, le 5 octobre 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Katarzyna Kamińska, « Wojcieszek uchyla rąbka tajemnicy », *Gazeta Wyborcza*, n° 184, le 8 août 2007.

- Jacek Wakar, « Życie jest za blisko », *Dziennik*, n° 239, le 12 octobre 2007.

- Krzysztof Kucharski, « Wojcieszek à la Szekspir », *Słowo Polskie Gazeta Wrocławska*, n° 236, le 9 octobre 2007.

- Justyna Pobiedzińska, « Warto zmarznąć », *Nowa Siła Krytyczna*, le 8 octobre 2007.

THÉMATIQUE : Théâtre dans le théâtre, amour de l'art, milieu d'acteurs, liaisons amoureuses.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/888/DVD/ABM/1-2, descriptif : mise en scène : Przemysław Wojcieszek, Théâtre Polski, Wrocław, le 5 octobre 2007, durée : 126 minutes.

NOTES : Spectacle joué au Festival Warszawskie Spotkania Teatralne (Les Rencontres Théâtrales de Varsovie) en 2008.

- Przemysław Wojcieszek met en scène lui-même ses textes :

- *Made in Poland*, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica, le 21 novembre 2004.

- *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię* [*Quoi qu'il arrive, je t'aime*], Teatr Rozmaitości / TR Varsovie, Varsovie, le 25 octobre 2005.

- *Osobisty Jezus* [*Mon Jesus à moi*], Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica, le 9 septembre 2006.

- *Ja jestem zmartwychwstaniem* [*Je suis le salut*], Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Wałbrzych, le 27 avril 2007.

- *Zaśnij teraz w ogniu* [*Endors-toi maintenant dans le feu*], Teatr Polski, Wrocław, le 5 octobre

2007.

- *Miłość ci wszystko wybaczy* [*L'amour excuse tout*], Teatr Polonia, Varsovie, le 8 mars 2008.

- *Była już taka miłość ale nie ma pewności że to była nasza* [*Un tel amour a déjà existé mais il n'est pas certain que c'était le notre*], Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica, le 17 octobre 2008.

- *Królowe Brytanii* [*Les Reines de la Bretagne*], Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego, Radom, le 23 avril 2010.

- *Jeszcze będzie przepięknie* [*Un jour, tout ira très bien*], Teatr Polonia, Varsovie, le 22 octobre 2010.

- Production : Théâtre Polski, Wrocław.

TITRE : *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (*Œuvre sur la Mère et la Patrie*)

AUTEUR : Bożena Keff

DATE : 2008

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Marcin Liber, Théâtre Współczesny, Szczecin, le 26 mars 2010.

- Mise en scène : Jan Klata, Théâtre Polski, Wrocław, le 6 janvier 2011.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Bożena Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Korporacja Ha!art, Cracovie, 2008.

- Elżbieta Baniewicz, « Polityczny i zaangażowany », *Twórczość*, n° 6, juin 2012.

- Grzegorz Giedrys, « Kontakt 2012. Jak na razie bez faworytów », *Gazeta Wyborcza*, le 25 mai 2012.

- Katarzyna Nowaczyk, « Utwór o matce i... ojcu? », *Nowa Siła Krytyczna*, le 4 avril 2012.

- Jolanta Kowalska, « Czarne jest piękne! », *Teatr*, n° 3, 2011.

THÉMATIQUE : Relations mère-fille, xénophobie, antisémitisme polonais, fierté nationale, traumatisme transmis de génération en génération, mythologie nationale, problématique juive, relation de pouvoir, postcolonialisme, patrie – à la fois masculine et féminine.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT2023/DVD/ABM, descriptif : mise en scène : Jan Klata, Théâtre Polski, Wrocław, le 6 janvier 2011, durée : 84 minutes.

NOTES : Production : Théâtre Polski, Wrocław.

TITRE : *Niech żyje wojna !!!* (*Vive la guerre !!!*)

AUTEUR : Paweł Demirski

DATE : 2009

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Monika Strzępka, Théâtre Dramatique de Jerzy Szaniawski, Wałbrzych, le 12 décembre 2009.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Roman Pawłowski (dir.), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* [entrée : « Paweł Demirski », pp. 59-60].

- Elżbieta Gargała, « Wałbrzyski teatr zawiózł wojnę do Moskwy », *Tygodnik Wałbrzyski*, n° 50, le 12 décembre 2011.

- Olga Gałachowa, « "Niech żyje wojna!!!" w Centrum Meyerholda », *RIA Novosti*, le 2 décembre 2011, traduction : Agnieszka Lubomira Piotrowska.

- Elżbieta Baniewicz, « Niech żyje jajcarstwo! », *Twórczość*, n° 8, le 12 août 2011.

- Sebastian Krysiak, « Bang-bang! », *Nowa Siła Krytyczna*, le 23 décembre 2009.

THÉMATIQUE : Stanisław Mikołajczyk⁸¹¹ ; série télévisée *Quatre soldats de réservoir et un chien* (*Czterej pancerni i pies*) – une mise en abîme des mythes héroïques polonais de la

⁸¹¹ Chef du gouvernement polonais en exil, vice-président du Conseil des ministres dans le gouvernement mis en place par J. Staline après la guerre.

Seconde Guerre mondiale, la réalité violente, macabre de la guerre comparée à l'idéalisme de la série télévisée culte des années 1966-1970 ; mythes historiques, politiques historiques contemporaines polonaises ; guerre comme une marchandise dont profite la série télévisée.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/1359/DVD/ABM, descriptif : mise en scène : Monika Strzępka, Théâtre Dramatique de Jerzy Szaniawski, Wałbrzych, le 12 décembre 2009, durée : 110 minutes.

NOTES : - Spectacle joué le 29 et le 30 décembre 2011 au Centre National de Meyerhold à Moscou. La réception du spectacle a été très positive.

- Spectacle joué au Festival Warszawskie Spotkania Teatralne (Les Rencontres Théâtrales de Varsovie) en 2011.

- Production : Théâtre Dramatique de Jerzy Szaniawski à Wałbrzych, dirigé par Sebastian Majewski qui a proposé à son équipe artistique de dialoguer avec le public de son théâtre à partir de lectures scolaires et séries télévisées pour mettre ainsi en abîme l'imaginaire collectif contemporain et pour mettre en question les valeurs dont ces lectures et séries télévisées sont porteuses.

TITRE : *Nuremberg (Norymberga)*

AUTEUR : Wojciech Tomczyk

DATE : 2006

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Agnieszka Glińska, Théâtre National, Varsovie, le 10 avril 2006.

- Mise en scène : Waldemar Krzystek, Théâtre de la Télévision (Teatr Telewizji), le 11 décembre 2006.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Tomasz Wysocki, « Dzieje listonosza Józefa, czyli lustracja w teatrze », *Gazeta Wyborcza*, Wrocław, n° 279, le 29 novembre 2007.

- Magdalena Talik, « Norymberga Glińskiej », www.kulturaonline.pl/, le 24 décembre 2007.

- Stefan Drajewski, « Zupełnie nieznajomi sąsiedzi », *Głos Wielkopolski*, n° 250, le 25 octobre 2007.

- Łukasz Drewniak, « PRL revisited », *Tygodnik Powszechny*, n° 22, le 3 juin 2007.

- Aneta Kozioł, « Remanent po PRL », *Polityka*, n° 4, le 27 janvier 2007.

THÉMATIQUE : Service militaire interne (Wojtkowa Służba Wewnętrzna) – Service militaire de contre-espionnage de la République Polonaise Populaire fonctionnant dans les années 1957-1990 ; lustration.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle, descriptif : mise en scène : Waldemar Krzystek, Théâtre de la Télévision (Teatr Telewizji), le 11 décembre 2006.

NOTES : La lustration a été, entre autres, sujet de spectacles suivants :

- *Teczki [Dossiers secrets]* par la troupe du Théâtre du Huitième Jour (Teatr Ósmego Dnia), Poznań, le 10 janvier 2007.

- *Lustracja [Lustration]* de Krzysztof Kopka, mise en scène : Krzysztof Kopka, Teatr im. Heleny Modrzejewskiej (Théâtre Helena Modrzejewska), Legnica, le 1^{er} décembre 2007.

- *Tempora travel* de Michał Olszewski, mise en scène : Łukasz Czuj, Festival Les Réminiscences Théâtrales de Cracovie (Krakowskie Reminiscencje Teatralne), le 26 avril 2007. La République populaire de Pologne a été, entre autres, sujet de spectacles suivants :

- *Zabijanie Gomułki* d'après Jerzy Pilch, mise en scène : Jacek Głomb, Théâtre Leon Kruczkowski (Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego), Zielona Góra, le 21 avril 2007.

- *Operacja « Dunaj » [L'opération Danube]* de Robert Urbański, mise en scène : Jacek Głomb, Théâtre Helena Modrzejewska (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), Legnica, le 25 février 2006.

- *Bal pod Orłem* de Zbigniew Brzoza, mise en scène : Zbigniew Brzoza, Théâtre Studio de

Stanisław Ignacy Witkiewicz (Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza), Varsovie, le 17 octobre 2003.

- *Plac Wolności* de Lech Raczak, mise en scène : Lech Raczak, Théâtre Helena Modrzejewska (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), Legnica, le 14 octobre 2005.

- *Niskie Łąki* de Piotr Siemion, mise en scène : Waldemar Krzystek, Théâtre Contemporain d'Edmund Wierciński (Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego), Wrocław, le 23 octobre 2004.

- *Kochałam Bogdaną W.* de Paweł Kamza, mise en scène : Paweł Kamza, Théâtre Łaźnia Nowa, Cracovie, le 9 novembre 2006.

- *Wampir* de Wojciech Tomczyk, mise en scène : Sławiński Marcin, Teatr Nowy Zabrze, le 18 octobre 2003.

TITRE : *Ostatni Żyd w Europie* (*Le dernier Juif en Europe/ Last Jew in Europe*)

AUTEUR : Tuvia Tenenbom⁸¹²

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Olga Chajdas, Théâtre na Woli, Varsovie, le 15 mars 2008.

- The Jewish Theatre of New York, avril 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Susan Rosenbluth, « "Last Jew in Europe" Is a Tragicomedy about Current Polish Antisemitism », *The Jewish Voice and Opinion*, Englewood, NJ 07631, avril 2007.

- Tuvia Tanenbom, *Ostatni Żyd w Europie*, Wydawnictwo Teatr na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Varsovie, 2008.

- Janusz R. Kowalczyk, « Od zarzutu antysemitkiej prowokacji autora chroni fakt, że jest Żydem », *Życie Warszawy*, n° 66, le 18 mars 2008.

- Dorota Wyżyńska, « Jak w "Truman Show" », *Gazeta Wyborcza*, Varsovie, n° 63, le 14 mars 2008.

THÉMATIQUE : Antisémitisme en Pologne, stéréotypes sur les Juifs, les Polonais et les Mormons ; nazisme ; identité inavouée, cachée.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle dont une copie nous a été offerte par Théâtre na Woli de Varsovie, mise en scène : Olga Chajdas, Théâtre na Woli, Varsovie, le 15 mars 2008.

NOTES : - Genre : grotesque.

TITRE : *Daily Soup*

AUTEUR : Amanita Muskaria

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Małgorzata Bogajewska, Théâtre National, Varsovie, le 26 mai 2007.

- Mise en scène : Małgorzata Bogajewska, Théâtre de la Télévision, le 14 mai 2012.

- Knysz, « Teatr TVP : 1 mln 130 tys. obejrzało "Daily Soup" », *Gazeta Wyborcza online*, le 15 mai 2012.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : GG, « Wielkie role Janusza Gajosa i Danuty Szaflarskiej », *Gazeta Wyborcza*, Bydgoszcz, n° 268, le 16 novembre 2012.

THÉMATIQUE : Une famille de trois générations, le quotidien.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement du spectacle réalisé pour le Théâtre de la Télévision, descriptif : mise en scène : Małgorzata Bogajewska, Théâtre de la Télévision, le 14 mai 2012.

⁸¹² Auteur né en Israël, directeur du Théâtre Juif de New-York.

NOTES : Rôle de la grand-mère joué par Danuta Szaflarska (97 ans), actrice la plus âgée de la scène polonaise encore en exercice.

Théâtre polonais

3^{ème} posture face au réel :

Rassemble les pièces – collages qui font intervenir aussi bien des documents authentiques que des textes contemporains ou canoniques fonctionnant dans une culture donnée et dont la mise en œuvre est justifiée par un discours accompagnant l'ensemble du projet ou par une référence au réel qui justifie ledit projet. Elles font échos aux grands débats de société initiés par les sociologues, les historiens, les journalistes d'opinion, les hommes politiques ou les hommes de théâtres eux-mêmes.

Nous trouvons aussi dans cette catégorie les mises en scènes de textes classiques des auteurs romantiques polonais ou de W. Shakespeare. Ces spectacles relèvent souvent du théâtre du réel quand leur interprétation contemporaine fait appel à des éléments extérieurs au texte d'origine le rendant ainsi d'actualité tout en l'inscrivant dans un système de références extérieures à l'art. Néanmoins dans le corps de cette thèse consacrée aux mises en scènes des textes très contemporains, le choix a été fait, de ne pas prendre comme objet d'une analyse détaillée les « actualisations » des pièces classiques.

TITRE : *Wg Burzy* (d'après *La Tempête*)

AUTEUR : D'après William Shakespeare

DATE : 2003 (date de la création du spectacle de K. Warlikowski) 1611

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Teatr Rozmaitości / TR Varsovie, Varsovie, le 4 janvier 2003.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Janusz Majcherek, « W czym leży sekret "Burzy" », *Gazeta Wyborcza*, Varsovie, , n° 99, le 26 avril 2008.

- Grzegorz Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Wydawnictwo Homini SC, Cracovie, 2008, pp. 65-71, 115-135.

- Jacek Wakar, « Czas ostatecznego przebaczenia », *Dziennik*, n° 101, le 30 avril 2009.

-Piotr Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, W.A.B., Varsovie, 2003, pp. 112-118.

- Małgorzata Dziewulska, *Dlaczego Szekspir ?*, texte du programme accompagnant l'enregistrement du spectacle réalisé par Les Editions Audiovisuelles Nationales, pp. 4-5.

- Grzegorz Niziołek, *Muzyka widowni*, texte du programme accompagnant l'enregistrement du spectacle réalisé par Les Editions Audiovisuelles Nationales, pp. 9-15.

THÉMATIQUE : Jedwabne 1941, discours accompagnant les commémorations du massacre de Jedwabne et la publication du livre de Jan Tomasz Gross *Les voisins – Un pogrom en Pologne, 10 juillet 1941* traumatisme, passé enfui, responsabilité pour la faute commise, possibilité du pardon.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle réalisé le 23 avril 2008 au Théâtre de la Diversité (et avec la participation du public) par Polskie Wydawnictwo Audiowizualne (Les Editions Audiovisuelles Nationales), descriptif : mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Théâtre de la Diversité, Varsovie, le 30 décembre 2007, durée : 134 minutes (archives personnelles).

NOTES : - Krzysztof Warlikowski introduit dans le spectacle trois femmes habillées en costumes traditionnels de la région de Mazovie (strój łowicki) et qui bénissent Miranda et Ferdinand avec les formules traditionnelles.

- Un des éléments de la scénographie est un mur en bois faisant allusion à la grange de Jedwabne où les habitants juifs de la ville et de ses alentours furent brûlés vifs.

TITRE : *H.* (d'après *Hamlet*)

AUTEUR : D'après William Shakespeare

DATE : 2004 (date de la création du spectacle de J. Klata) / 1598 environ

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jan Klata, Théâtre Wybrzeże, Gdańsk, le 2 juillet 2004.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : -William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków, 1997.

- Jan Kott, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1997.

- Olga Katafiasz, « Pokaż mi, jak widzisz "Hamleta" » , a powiem ci, kim jesteś », Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek (sous la dir. de), *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Korporacja Ha !Art, Kraków, 2010, pp. 222-233.

- Piotr Gruszczyński, « H., czyli piękna katastrofa », *Tygodnik Powszechny*, n° 29, le 18 juillet 2004.

- Julia Hoczyk, « Królestwo pomyłek », *Teatr*, n° 9, 2005.

- Katarzyna Fryc, « Premiera "H." teatru Wybrzeże », *Gazeta Wyborcza*, Trójmiasto, le 5 juillet 2004.

THÉMATIQUE : Mise en question du mythe de la révolution, espace public comme espace de l'histoire et comme espace de l'imaginaire collectif et de l'actualité, image des chantiers navals en ruine *versus* la nécessité de la transformation créée par le capitalisme, le désir du luxe *versus* les idéaux romantiques, héroïques.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle réalisé du 18 au 21 juillet 2006 par Polskie Wydawnictwo Audiowizualne (Les Editions Audiovisuelles Nationales) (archives personnelles).

NOTES : - Le spectacle est joué dans les chantiers navals de Gdańsk. Il s'agit d'une lecture contemporaine du texte shakespearien.

- Production : Théâtre Wybrzeże à Gdańsk dirigé par Maciej Nowak.

TITRE : *Ragazzo dell'Europa*

AUTEUR : René Pollesch (canevas)

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : René Pollesch, Théâtre de la Diversité (Teatr Rozmaitości / TR Varsovie), Varsovie, le 26 mai 2007.

- - Mise en scène : René Pollesch, Le Maillon, Strasbourg, du 11 au 13 décembre 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - René Pollesch, *Halo Hotel...!*, *Pablo w markecie Plusa i Cappuccetto Rosso*, TR Wydawnictwo, Varsovie, 2007.

- « Teatr chaosu, sztuka nawiązań », Artur Majer, *Eu Magazine*, n° 2-3, juin-juillet 2007.

- Tomasz Miłkowski, « Całe to gówno! », *Trybuna*, n° 150, le 29 juin 2007.

- Michał « Kobra » Kowalski, « Nie odbiła mi palma », *Machina*, n° 6, le 26 juin 2007.

- Paweł Sztarbowski, « Farsa ekonomiczna », *Newsweek Polska*, n° 21, le 27 mai 2007.

- Jacek Cieślak, « Nikt nie jest taki sam », *Rzeczpospolita*, n° 120, le 24 mai 2007.

- Łukasz Drewniak, « Grzybo sapiens », *Przekrój*, n° 25, le 21 juin 2007.

- Agnieszka Rataj, « Polecam - Agnieszka Rataj », *Rzeczpospolita*, n° 221 – Warszawski Informator Rzeczpospolitej, le 21 septembre 2007.

- Alicja Brudło, « Ragazzo dell'Europa », www.ksiazeizebrak.pl, le 13 novembre 2010.

- Joanna Derkaczew, « Pollesch: Moja publiczność nie lubi teatru », *Gazeta Wyborcza*, n° 122, le 26 mai 2007.

- Renata Derejczyk, « Normalność zdemaskowana », *Dziennik*, n° 121 – Kultura, le 25 mai 2007.

- Joanna Derkaczew, « Pollesch znalazł polskiego burżuja », *Gazeta Wyborcza*, n° 123, le 28 mai 2007.

- Jacek Cieślak, « Scenariusz do poprawki », *Rzeczpospolita*, n° 123, le 28 mai 2007.
- Marcin Kościelniak, « Wolność (w teatrze) », *Tygodnik Powszechny*, n° 23, le 10 juin 2007.
- Paulina Sygnatowicz, « Spóźniona rewolucja », *Życie Warszawy*, n° 124, le 29 mai 2007.
- Jacek Wakar, « Pusty ideologiczny manifest », *Dziennik*, n° 123, le 28 mai 2007.
- Jacek Cieślak, « Scenariusz do poprawki », *Rzeczpospolita*, n° 123, le 28 mai 2007.

THÉMATIQUE : Relation acteur-spectateur, les influences du capitalisme sur l'art de la scène, théâtre dans le théâtre, le jeu d'acteur, l'illusion du théâtre, l'autonomie de l'acteur par rapport au metteur en scène par opposition au rapport d'admiration et de soumission à ce dernier ; conditions de travail : auto-exploitation et épanouissement personnel dans les sociétés capitalistes ; les mots clés du spectacle : « live » et « sale », néolibéralisme.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu au TR, Varsovie, le 22 avril 2010.

NOTES : - *Ragazzo dell'Europa* est un spectacle qui s'inspire du film *Opening Night* (1977) de John Cassavetes, et qui est imprégné par la pensée de Jean Baudrillard, Michel Foucault, Donna Haraway et de Giorgio Agamben. René Pollesch y utilise les fragments et les canevas de ses deux textes précédents *Cappuccetto Rosso* (2005) et *Pablo in der Plusfiliale* (2004) en les adoptant à l'actualité de la Pologne. Le texte définitif du spectacle est créé pendant les répétitions. On y retrouve les allusions faites à des textes de sociologues, d'anthropologues, de philosophes, à des dialogues de séries télé, des discours politiques ou à des films préexistants.

- René Pollesch a été boursier de Royal Court Theatre, et a assisté aux séminaires d'Harold Pinter et de Caryl Churchill. Il est considéré comme l'un des représentants les plus éminents du théâtre postdramatique.

- Pendant une partie du spectacle une caméra suit les acteurs cachés derrière les décors, cette caméra choisit à la place du spectateur le regard qui se pose sur l'acteur et limite donc la liberté donnée au public, ce mécanisme qui permet de cacher les acteurs crée chez le spectateur un désir de le voir, de voir sa réalité et sa vérité.

- Ce spectacle donne l'illusion du réel et le met constamment en question.

- La forme adoptée est celle d'une télé-réalité, le texte semble être improvisé, en réalité le spectacle est très écrit. Il est articulé autour d'un canevas proposé par René Pollesch, les interventions d'acteurs ont été créées pendant les répétitions.

- Les éléments bruts issus du réel et introduits sur la scène y sont entre autres : la chanson *Stawka większa niż życie* (*Plus que la vie en jeu*), la discussion sur le rôle de Piotr Adamczyk dans les films : *Chopin. Pragnienie miłości* (*Chopin. Désir d'amour*) et *Karol. Człowiek, który został papieżem* (*Karol, l'homme qui devint Pape*).

- Citation tirée de Joanna Derkaczew, « Pollesch: Moja publiczność nie lubi teatru », *Gazeta Wyborcza*, n° 122, le 26 mai 2007 : « Je traite du capitalisme ou du néolibéralisme mais je ne proteste pas contre eux dans mes spectacles. Je regarde le monde et j'encourage les autres à faire de même. Nous vivons dans un espace de concurrence constante. Mais nous ne nous en apercevons pas. Nous raisonnons habituellement en termes de morale, d'amour romantique, en termes de la famille, et nous ne nous engageons pas dans une réflexion sur le capitalisme dans lequel nous vivons. Dans mon théâtre j'essaye de voir dans quelle mesure les règles du capitalisme pénètrent dans nos maisons, nos relations, la façon dont nous nous percevons. A travers le théâtre, je ne prétends pas diffuser de messages qui soient universels. Je ne vais pas tendre la main à tout le monde, me pencher sur le sort des victimes, faire de l'agitprop pour les travailleurs afin de les encourager à changer leurs conditions de vie. Ils ne viennent pas dans mon théâtre, parce qu'ils ne peuvent pas se le permettre. Et même s'ils venaient, ils ne comprendraient probablement pas grand chose. Je suis un capitaliste qui pratique un théâtre capitaliste et bourgeois pour les bourgeois capitalistes de la classe moyenne ; pour ceux qui peuvent s'offrir un billet et ont lu les textes auxquels je fais appel dans mes pièces.

La plupart des auteurs auraient pris ce constat pour une insulte. Il est de bon ton de faire du théâtre universel, en passant sous le silence la question de l'argent que vous gagnez vous-

même...

(...) Les gens du théâtre sont hypocrites. Les artistes se considèrent toujours comme étant des gens de gauche, progressistes, qui luttent pour défendre les pauvres. Ils affirment que dans leur travail il n'est jamais question d'argent, alors que c'est d'argent qu'il s'agit. Toujours. Même pendant la conversation que nous entretenons, nous sommes en train de gagner, mais nous n'y pensons pas nécessairement. Le théâtre reçoit aussi de l'argent, et on le fait pour l'argent. En Allemagne, il y a des dizaines de théâtres, de nombreuses personnes sont employées à temps plein. Et c'est tant mieux. Au moins beaucoup de gens ont un emploi. Mais pour les payer, vous ne mettez pas sur l'affiche un Pollesch, mais Tchekhov, Shakespeare. En Allemagne, depuis 20 ans, la pièce qui rapporte le plus d'argent est le *Songe d'une nuit d'été*. Pourquoi? Si vous interrogez un metteur en scène, il vous dira sans doute : « Parce que Shakespeare est maintenant tellement d'actualité, tellement important. » Sophocle a beaucoup à voir avec la guerre en Irak, « Macbeth » avec l'Afghanistan. Ils trouvent toujours un alibi. Ils n'admettent pas que l'une des raisons est la suivante : « Parce que les gens viendront le voir ». Parce qu'il y a un groupe de spectateurs âgés de 15-70 ans, qui ont été formés au théâtre classique et à qui « Hamlet » va toujours plaire.

Et il ne devrait pas leur plaire?

- Pas à tout le monde. Cette histoire n'est guère neutre. D'habitude, elle est racontée par un homme riche, blanc, hétérosexuel. Nous nous entraînons à l'école à penser que quand un homme entre en scène, il représente toute l'humanité. Et quand c'est une femme qui entre en scène - elle ne représente que les femmes. Un gars de la classe moyenne blanc et hétérosexuel peut avoir l'impression que *Médée* est une pièce pour les femmes. Et nous n'allons pas le blâmer parce qu'il ne s'identifie pas à l'héroïne. Cependant, une femme devrait se retrouver dans *Hamlet* et un couple homosexuel dans le drame de *Roméo et Juliette*.

Et moi, je dis: non. Ce n'est pas votre histoire. Un blanc hétérosexuel ne peut pas parler au nom d'une lesbienne black, de même que la classe moyenne ne peut pas parler au nom des ouvriers, des chômeurs, des émigrés. Elle n'a aucun droit de les représenter, ou de leur donner des leçons. Ou alors, elle peut éventuellement chercher des endroits, des choses qu'elles partagent en commun. » [traduction : AS]

- En France, le spectacle *Ragazzo dell'Europa*, a été joué en polonais avec un surtitrage en français au Maillon de Strasbourg, théâtre qui sous la direction de Bernard Fleury est devenu une scène largement internationale. Depuis 2001, sa programmation interdisciplinaire s'ouvre notamment aux spectacles venant de Suisse et d'Allemagne et s'inscrit dans le cadre du projet de Scène Européenne (contrat Ville-État de 2001).

TITRE : *(A)pollonia*

AUTEUR : Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, Jacek Poniedziałek (adaptation de textes de : Eschyle, Hans Christian Andersen, de John Maxwell Coetzee, Andrzej Czajkowski de Euripide, Hanna Krall, Jonathan Littell, Marcin Świetlicki, Rabindranath Tagore)

DATE : 2009

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Cour d'honneur du Palais des papes, Festival d'Avignon, 16-19 juillet 2009.

- Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, 6 au 12 novembre 2009 au Théâtre national de Chaillot.

- Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr Varsovie, 16 mai 2009.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* [entrée : « (A)pollonia », pp. 15.]

- Roman Pawłowski, « Rzecz, która nie lubi być zabijana », *Gazeta Wyborcza - Duży Format*, le 16 mai 2009.

- Fabienne Darge, « (A)pollonia, mosaïque de l'espèce humaine », *Le Monde*, le 18 juillet 2009.

THÉMATIQUE : Histoire du XX^e siècle, camps de la mort, innocence, culpabilité, Jedwabne, la faute et le pardon.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu le 8 novembre 2009 au Théâtre national de Chaillot à Paris.

NOTES : Textes étant à l'origine du spectacle : Rabindranath Tagore, *Amal ou la lettre du roi* ; L'*Orestie* d'Eschyle ; *Bienveillantes* de Littell ; *Alceste* d'Euripide ; *La Folie d'Héraclès* d'Euripide ; *Elisabeth Costello : Eight Lessons* de J. M. Coetzee, le reportage sur Apolonia Machczyńska-Świątek de Hanna Krall (issu de recueil *Chagrin [Żal]*).

TITRE : *Cordonniers.à.la.porte (Szewcy.u.bram)*

AUTEUR : d'après S. I. Witkiewicz

DATE : 2007 (date de la création du spectacle) / 1934

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène et choix de la musique: Jan Klata, dramaturgie : Jan Klata et Jacek Sierakowski, TR, Varsovie, le 11 novembre 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Jagoda Hernik Spalińska, « Socjologowie u bram (teatru) », *Teatr*, n° 2, le 18 mars 2008.

- Kinga Dunin, « Funkcjonariusze Celi Śmiechu », *Dziennik*, le 16 novembre 2007.

- Jacek Cieślak, « U bram V RP konsumenckiej », *Rzeczpospolita*, n° 262, le 9 novembre 2007.

THÉMATIQUE : Fin d'idéologies, transformations sociales, présentisme, recherche d'une voie de sortie pour un nouveau changement, mécanismes de pouvoir, allusions à la vie politique de l'année 2007 (par exemple, le personnage de Scurvy dans lequel la critique de *Dziennik* reconnaît le ministre de la Justice [2005-2007], Zbigniew Ziobro).

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Programme du spectacle (en ligne : http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/60521/szewcy_u_bram_teatr_rozmaitosci_Varsovie_2007.pdf [dernière consultation: 04.01.2015]) ; photos et affiche du spectacle (en ligne : <http://trVarsovie.pl/spektakle/spektakle-archiwalne/szewcy-u-bram/> [dernière consultation: 04.01.2015]), lecture de la pièce de S. I. Witkiewicz.

NOTES : - La date de la la création n'est pas anodine : fête de l'indépendance a été choisie exprès pour la première du spectacle ;

- J. Klata a collaboré sur ce spectacle avec Jacek Sirakowski, rédacteur en chef de la *Critique Politique (Krytyka Polityczna)* ;

- L'action de la pièce est placée au supermarché.

- J. Klata introduit dans le spectacle les chansons de « Nirvana » (*Smells Like Teen Spirit*), de « The Clash » (*London Calling*) ou de John Lennon (*Working Class Hero*, chanson interprétée par Marianne Faithfull). Le metteur en scène et le dramaturge ajoutent à la pièce de S. I. Witkiewicz les textes de Lénine commentés par Slavoj Žižek dans *Revolution at the Gates. Žižek on Lenin, the 1917 Writings* (titre traduit en français : *Au bord de la révolution Sur Lénine et la révolution d'Octobre*, Aden Éditions, 2007). Ils font allusion au *political-fiction* de Cezary Michalski (Cezary Michalski, *Gorsze światy*, Fabryka Słów, Varsovie, 2006). De cette manière, le metteur en scène fait référence à la perception de la révolution au XX^e siècle à travers, à la fois les conceptions politiques et idéologiques de Lénine et la vision artistique et philosophique de S. I. Witkiewicz. Il filtre ces deux approches par l'intermédiaire des commentaires de S. Žižek.⁸¹³

⁸¹³ Monika Kwaśniewska, « Rewolucje w teatrze » in Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek (sous la dir. de), *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Korporacja Ha !Art, Kraków, 2010, p. 216.

TITRE : *Metamorfozy albo Złoty osioł (Les Métamorphoses ou L'Âne d'or)*

AUTEUR : d'après Apulée

DATE : 1997 / II^e siècle

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Włodzimierz Staniewski, Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, Lublin, le 23 novembre 1997.

- Mise en scène : Włodzimierz Staniewski, Théâtre de la Télévision, le 13 février 2005.

- Mise en scène : Włodzimierz Staniewski, Barbican Center, Londres, du 1^{er} à 11 février 2006.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Grzegorz Józefczuk, « Nowe spektakle Gardzienic. W Polsce czyli nigdzie », *Gazeta Wyborcza*, Lublin, n° 142, le 10 mars 2011.

- Roman Pawłowski, « Polski teatr eksportowy », *Gazeta Wyborcza*, n° 64, le 16 mars 2006.

- Teresa Dras, « Gardzienice podbiły Londyn », *Kurier Lubelski*, n° 41, le 17 février 2006.

- Andrzej Stasiuk, « Mokry grudzień », *www.onet.pl*, le 2 janvier 2006.

- Roman Pawłowski, « Grecy spod Lublina », *Gazeta Wyborcza*, n° 35 dodatek *Gazeta Telewizyjna*, le 11 février 2005.

THÉMATIQUE : Grèce antique, recherche.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle ; descriptif : mise en scène : Włodzimierz Staniewski, Théâtre de la Télévision, le 13 février 2005.

NOTES : Le spectacle est fondé, entre autres sur les Dialogues de Platon.

TITRE : *Shopping and Fucking*

AUTEUR : Mark Ravenhill

DATE : 1996

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Paweł Łysak, Théâtre de la Diversité (Teatr Rozmaitości / TR Varsovie), Varsovie, le 16 avril 1999.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* [entrée : « Shopping and Fucking », pp.276 ; « brutalizm », pp. 28-30 ; « Mark Ravenhill », pp. 265-266].

- Mateusz Marczewski, « Kupmy sobie miłość », *Głos Wielkopolski*, n° 96, le 24 avril 2001.

- Danuta Piekarska, « Imperium pod celofanem », *Gazeta Lubuska*, n° 92, le 18 avril 2000.

- Joanna Kuciel, « Wradiu kłąć nie będą », *Słowo Polskie*, n° 41, le 18 février 2000.

- Tomasz Wypych, « Brytania na luzie », *Gazeta Łódzka*, n° 280, le 1^{er} décembre 1999.

- Agata Dąmbaska, « Granice teatru », *Informator Kulturalny Stolicy*, n° 1, le 1^{er} janvier 2000.

- Rafał Węgrzyniak, « Nowy brutalizm i stare struktury », *Nowe Państwo*, n° 29, le 16 juillet 1999.

- Roman Pawłowski, « Dozwolone od lat 18 », *Gazeta Wyborcza* – Varsovie, n° 119, le 24 mai 1999.

- Piotr Gruszczyński, « Pozerstwo », *Tygodnik Powszechny*, n° 19, le 9 mai 1999.

THÉMATIQUE : Prostitution des mineurs, toxicomanie, manque d'amour, disparition des liens, homosexualité, dépendance financière, sentimentalité, fétichisme de la culture de masse, son double aspect : consumérisme et sexe ; désir de la stabilité.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle joué à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/1129/DVD/ABM, descriptif : mise en scène : Paweł Łysak, Théâtre Rozmaitości / TR Varsovie, Varsovie, le 16 avril 1999, durée : 117 minutes.

NOTES : - Une atmosphère de scandale a accompagné les représentations de la mise en scène de Paweł Łysak. Les élus du parti de L'Alliance électorale Solidarité (AWS) ont protesté contre le maintien de la pièce à l'affiche et pour la baisse des subventions accordées au Théâtre de la Diversité (Teatr Rozmaitości / TR Varsovie) qui a accueilli le spectacle. Cette volonté d'interdire la pièce de Mark Ravenhill a participé à la naissance d'un débat sur la liberté d'expression dans l'art – un sentiment d'inquiétude s'est alors installé dans le milieu artistique face au prisme de la censure.

- Przemysław Szubartowicz, « Radni, burdel i zabory », *Trybuna*, n° 98, le 26 avril 2001 : « Les élus de Poznań ne peuvent pas retenir leurs convulsions provoquées par la haine. Selon eux, les directeurs ont transformé le Théâtre Polonais (Polski) en une maison close. Et c'est parce que la pièce de Ravenhill représente l'homosexualité, la pornographie, les perversions, la banalité, le sexe, la vulgarité, bref - Sodome et Gomorrhe. Que faire ? Licencier les metteurs en scène ! Un préavis a déjà été préparé. Mais la pièce *Shopping and Fucking* n'y joue en réalité aucun rôle. Les élus avancent un autre argument : le Théâtre Polonais a été construit à l'époque des partages grâce aux dons des habitants de Poznań. Sa mission est donc de diffuser la culture polonaise. Voilà l'argument des élus, voilà leur cheval de bataille ! Vous riez, vous pleurez, vous pouvez également vous demander : mais qu'est-ce qu'ils ont dans leurs têtes ces élus ? Malheureusement, la réponse à cette question va beaucoup plus loin que le titre de la pièce de Ravenhill. » [traduction : AS]
- MARK, « Klaskałem z grzeczności », *Gazeta Poznańska*, n° 98, le 26 avril 2001 : « Plusieurs élus de Poznań sont venus à la première de la pièce du dramaturge britannique Mark Ravenhill. Krzysztof Mączkowski a été le plus bouleversé.
- Je ne suis pas surpris, parce que mes prévisions concernant le spectacle se sont confirmées. Il était scandaleux. Les représentations d'une orgie homosexuelle ne devraient pas avoir lieu dans les murs du Théâtre Polonais – a dit Krzysztof Mączkowski - Je pense que les deux directeurs présentent des spectacles provoquants, simplement parce qu'ils sont incapables de se confronter à un répertoire plus sérieux. C'est pourquoi je considère qu'ils ne devraient pas occuper les postes qui leur ont été confiés – a ajouté l'élue. - Mais j'ai vu que vous aviez applaudi ce spectacle. Vous avez donc aimé la pièce – ai-je insisté.
- J'ai applaudi uniquement par courtoisie – a déclaré K. Mączkowski. » [traduction : AS]
- Production : Société Théâtrale (Towarzystwo Teatralne), le spectacle a été financé par le sponsoring et des fonds privés.
- Au Théâtre de la Diversité (Teatr Rozmaitości / TR Varsovie) le spectacle a été interdit aux moins de 18 ans.
- La mise en scène polonaise s'est avérée surtout un scandale de mœurs et l'aspect social a été dissipé.
- Quelques mises en scènes de pièces de théâtre de Mark Ravenhill en Pologne :
 - *Polaroidy (Some Explicit Polaroids)*, mise en scène : Anna Augustynowicz, Théâtre Contemporain (Teatr Współczesny), Szczecin, le 13 avril 2002.
 - *Polaroidy (Some Explicit Polaroids)*, mise en scène : Michał Kotański, Vieux Théâtre National Helena Modrzejewska (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), Cracovie, le 18 janvier 2003.
 - *Polaroidy. Kilka ostrych zdjęć (Some Explicit Polaroids)*, mise en scène : Andrzej Majczak, Théâtre Stefan Jaracz (Teatr im. Stefana Jaracza), Łódź, le 1^{er} juin 2003.
 - *Pool (No water)*, mise en scène : Łukasz Witt-Michałowski, Scena Prapremier InVitro, Lublin, le 14 septembre 2008.
- Le modèle du théâtre britannique a eu, avec le modèle allemand, un impact important sur le théâtre polonais de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. Nous évoquons ci-dessous quelques mises en scène des auteurs britanniques à titre d'exemple de la présence de la dramaturgie britannique sur les scènes polonaises :
 - *Zdaniem Amy (Amy's View)* de David Hare, mise en scène : Mariusz Grzegorzek, Théâtre Powszechny Zygmunta Hübner, Varsovie, le 28 avril 2001.
 - *Przestrzeń smutku (The Blue Room)* de David Hare, mise en scène : Agnieszka Glińska, Théâtre de la Télévision (Teatr Telewizji), le 10 février 2003.
 - *Zdaniem Amy (Amy's View)* de David Hare, mise en scène : Mariusz Grzegorzek, Théâtre de la Télévision (Teatr Telewizji), le 15 septembre 2003.

- *Przesilenie (The Vertical Hour)* de David Hare, mise en scène : Waldemar Krzystek, Théâtre de la Télévision (Teatr Telewizji), le 19 janvier 2009.
- *Oddech życia (The Breath of Life)* de David Hare, mise en scène : Romuald Szejda, Théâtre "Scena Prezentacje", Varsovie, le 11 septembre 2009.
- *Getsemani (Gethsemane)* de David Hare, mise en scène : Anna Augustynowicz, Théâtre Contemporain (Teatr Współczesny), Szczecin, le 14 mai 2010.

Théâtre polonais
4^{ème} posture face au réel : Les pièces et spectacles contemporains situés aux limites du théâtre du réel et annonçant son apparition, comme <i>Qu'ils crèvent les artistes</i> de Tadeusz Kantor, les « pièces fécales » de Werner Schwab, certaines pièces de « In-Yer-Face Theatre » ou certaines mises en scènes de la fin des années 1990 de Krzysztof Warlikowski et de Grzegorz Jarzyna. Cependant, ici, la forme (« fabularyzacja ») l'emporte sur l'accès direct au réel. Dans ces spectacles, l'utilisation de la caméra est très fréquente. Les éléments de cette catégorie de représentations sont souvent en lien avec la biographie du metteur en scène comme c'est le cas des spectacles de Tadeusz Kantor, de <i>Persona. Corps de Simone</i> de Krystian Lupa ou de <i>Kroum</i> de Krzysztof Warliowski. Nous trouvons également dans ce groupe les spectacles dont l'objet principal est la vie ordinaire, avec ses attentes, ses projets ratés. L'existence mélancolique privée de grands dilemmes, sans direction apparente, sans but précis, sans conflits héroïques ou missions romantiques, « sans qualités » ; l'existence dénuée de grandes révoltes contre Dieu mais où l'homme est déterminé par le monde dans lequel il vit ; les chemins de vie chaotique et quotidien, marqués parfois par la mort des proches mais sans que cela provoque des scènes de colère. Les sujets qui les caractérisent sont : l'homo-érotisme, l'homosexualité, les maladies mentales et la solitude. Appartiennent à ce groupe les spectacles qui ont marqué le théâtre polonais, et qui ont une place prépondérante dans la tradition théâtrale, agissant sur les consciences des professionnels du théâtre. Ces spectacles ayant beaucoup marqué le théâtre de ce début du XXI^e siècle, même s'ils n'appartiennent pas au théâtre du réel, ils font également l'objet de notre thèse.
TITRE : <i>Kalkwerk (La Plâtrière)</i> AUTEUR : D'après Thomas Bernhard DATE : 1970 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Krystian Lupa, Vieux Théâtre Helena Modrzejewska (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), Cracovie, le 7 novembre 1992. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Thomas Bernhard, <i>Kalkwerk</i>, Oficyna, Łódź, 2010. - Thomas Bernhard, <i>La Plâtrière</i>, Gallimard, Paris, 1974. - Anna R. Burzyńska, Marcin Kościelniak, <i>Lupa – instrukcja obsługi</i>, Polish Audiovisual Publishers, Varsovie, texte du programme accompagnant l'enregistrement du spectacle réalisé par Les Editions Audiovisuelles Nationales, pp. 4-13. - Roman Pawłowski (sous la dir. de), <i>Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku</i> [entrée : « Krystian Lupa », pp. 195-197]. - Jacek Wakar, « Lupy spektakle zbójce », <i>Dziennik</i>, n° 172, dodatek Kultura, le 24 juillet 2009. THÉMATIQUE : Souffrance physique et psychique de l'homme, désir de créer une œuvre qui s'avère au dessus des forces du personnage principal, dépendance dans le couple, maladie mentale, infirmité physique, impuissance de créer un opus magnum DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle réalisé par Théâtre de la Télévision et Polskie Wydawnictwo Audiowizualne (Les Editions Audiovisuelles Nationales), descriptif : mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Théâtre de la Télévision, Cracovie, le 8 octobre 1998, durée : 183 minutes (archives personnelles). NOTES : Spectacle joué aux Rencontres Théâtrales de Varsovie, 1993.

TITRE : *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu (Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos)*

AUTEUR : Werner Schwab

DATE : 1991

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Leszek Bzdyl, Théâtre Dada von Bzdulow, Gdańsk, le 10 décembre 1994.

- Mise en scène : Anna Augustynowicz, Théâtre Contemporain (Teatr Współczesny), Szczecin, le 21 mars 1997.

- Mise en scène : Filip Bajon, Théâtre de la Télévision, le 19 mars 1998.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* [entrée : « Anna Augustynowicz », pp. 16-18 ; « Moja wątroba jest bez sensu », pp. 216-217 ; « Werner Schwab » pp. 275-276 ; « brutalizm », pp. 28-30].

- Danuta Piekarska, « Człowiek szuka człowieka », *Gazeta Lubuska*, n° 300, le 24 décembre 2001.

- Magda Wojciechowska, « Krwawa uczta ofiarna », *Słowo Polskie*, n° 250, le 25 décembre 1999.

- PL, « Współczesny we Współczesnym », *Gazeta Dolnośląska*, n° 249, le 23 décembre 1999.

- Magda Wojciechowska, « Żadnej litości dla ludzkiej słabości », *Słowo Polskie*, n° 248, le 22 décembre 1999.

- Elżbieta Baniewicz, « Współczesność », *Twórczość*, n° 2, le 1^{er} février 1999.

- Roman Pawłowski, « Zagłada ludu », *Gazeta Wyborcza*, n° 69, le 23 mars 1998.

THÉMATIQUE : Mensonges, dissimulations, hypocrisie, frontière entre la religion et l'idéologie.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/236/DVD/ABM, descriptif : mise en scène : Anna Augustynowicz, Théâtre Contemporain (Teatr Współczesny), Szczecin, le 21 mars 1997, durée : 80 minutes.

- Traduction d'extraits du texte lors d'un stage animé par Leszek Bzdyl et organisé dans le cadre du Festival Traverses, 2006.

NOTES : - Spectacle joué au Festival Warszawskie Spotkania Teatralne (Les Rencontres Théâtrales de Varsovie) en 1998.

- Le spectacle d'Anna Augustynowicz a été l'un des premiers d'une vague appelée par les critiques le « nouveau théâtre ». Il a aussi donné son titre au *Foie. Dictionnaire du théâtre polonais d'après 1997* (Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varsovie, 2010). A. Augustynowicz a initié en Pologne le théâtre ouvert à la problématique sociale, ceci avec le spectacle *Młoda Śmierć (La Mort Jeune)* en 1996.

- Genre : « une pièce fécale » (à la fois grotesque, absurde et brutale).

TITRE : *Zaratustra (Zarathoustra)*

AUTEUR : Krystian Lupa (d'après *Ainsi parlait Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche et *Nietzsche Trilogie* d'Einar Schleef)

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Krystian Lupa, Théâtre National Helena Modrzejewska (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), Cracovie, le 7 mai 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Roman Pawłowski, « "Zaratustra" Lupy w Dramatycznym », *Gazeta wyborcza*, Varsovie, n° 2, le 29 septembre 2007.

- Julia Czernikowa, « Rzecz w zupie » (trad. Agnieszka Lubomira Piotrowska), *Wriemia Nowostiej*, n° 239, le 24 décembre 2008 ; texte du programme de l'Odéon-Théâtre de l'Europe,

du 18 au 27 janvier 2007.

- Krzysztof Mieszkowski, « Krytyczne kuriozum », *Notatnik Teatralny*, le 23 juin 2005.

THÉMATIQUE : Recherche du sens de l'existence, homosexualité, prostitution, précarité du mal logement, maladie mentale, le prix de la liberté de penser, souffrance et vieillesse de Jean-Paul II, effondrement de la théologie morale.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu au Théâtre de l'Odéon, Paris, le 20 janvier 2007.

- Rencontre avec Krystian Lupa autour du spectacle, le 22 janvier 2007 à la Maison de la Poésie à Paris.

NOTES : Le spectacle est fondé également sur les extraits d'Einar Schleeef, *Nietzsche-Trilogie. Lange Nacht*, Suhrkamp Verlag KG, Berlin, 2003 (trad. Zbigniew Bochenek).

TITRE : *Krum (Kroum)*

AUTEUR : Hanoch Levin

DATE : 1975

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Cracovie, le 12 mars 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : -Anna Schiller, « Życie to za mało », *Foyer*, n° 10, avril 2005.

- Pereira, « Narzekacze », *Res Publica Nowa*, n° 3, le 17 juin 2005.

- Piotr Gruszczyński, « Teatr: polski sukces w Awinionie », *Gazeta Wyborcza*, n° 173, le 27 juillet 2005.

- Piotr Gruszczyński, « Walce puszczone w samolocie », *Tygodnik Powszechny*, n° 31, le 31 juillet 2005.

- Aneta Głowacka, « Podróż do wnętrza głowy », *Opcje*, n° 4, décembre 2006.

- Alona Karas, « Wszystko znienawidziłem w swoim kraju », (trad. Agnieszka Lubomira Piotrowska), *Rossijskaja Gazieta*, le 11 décembre 2006.

THÉMATIQUE : Lien mère-fils, rêves déçus, médiocrité, maturation, perte de parents, le difficile rapport homme-femme, l'angoisse de la maladie et de la mort, les frustrations d'une vie subie plus que choisie, le désespoir devant un avenir sans projets, la décomposition de la famille.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle réalisé le 30 décembre 2007 au TR de Varsovie (et avec la participation du public) par Polskie Wydawnictwo Audiowizualne (Les Editions Audiovisuelles Nationales), descriptif : mise en scène : Krzysztof Warlikowski, TR, Varsovie, le 30 décembre 2007, durée : 168 minutes (archives personnelles).

NOTES : Citation tirée de: Piotr Gruszczyński, « Krum. Jaka barwna biografia. », le texte du programme accompagnant l'enregistrement du spectacle réalisé par Les Editions Audiovisuelles Nationales : « Quand Kroum est joué à l'étranger, dès le premier monologue du personnage principal se trouvant à l'aéroport, peu de temps après son retour au pays, le public rit. Les déclarations d'échecs qui suivent sont interprétées comme les passages plus joyeux d'une comédie humaine. En Pologne, en général, il y a un silence de mort dans le public. On ne rit pas des malheurs des autres, ça ne se fait pas. Le début de la pièce détermine pratiquement la réception de l'ensemble du spectacle qui est parfois perçu comme une comédie, parfois comme une tragédie, avec la foi naïve que la vie humaine peut éveiller autre chose qu'un sourire. Diverses sont aussi les réactions provoquées par la brillante scène que Warlikowski a ajouté au texte de Levin. On souffle sur la table couverte de cendres de Tugati. En Pologne, les spectateurs réagissent parfois en pleurant ou regardent la scène recueillis dans une méditation silencieuse. A l'étranger, où la crémation du corps est pratiquée plus largement, la scène provoque toujours d'abord une manifestation de surprise, et immédiatement après le rire. »

[traduction : AS].

- Spectacle joué au Festival d'Avignon 2005 dans la Cour du lycée Saint-Joseph.

TITRE : *Anioły w Ameryce (Angels in America)*

AUTEUR : Tony Kushner

DATE : 1992

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, TR, Varsovie, le 17 février 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : -Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* [entrée : «Krzysztof Warlikowski», pp. 389-391].

-Janusz Majcherek, « Ludzie i anioły », *Teatr*, n° 5, mai 2007.

-Piotr Wyszomirski, « Eksperyment dokulturniający, czyli "Anioły w Ameryce" na festiwalu Open'er », www.portkultury.pl, le 16 juillet 2012.

-Joanna Derkaczew, « Hit », *Gazeta Wyborcza, Wysokie Obcasy*, n° 65, le 17-18 mars 2007.

- Marcin Kościelniak, « Anioły w Ameryce », *Didaskalia Gazeta Teatralna*, n° 2, le 30 janvier 2007.

- Rafał Węgrzyniak, « Anioły w Nowym Jorku i Warszawie », *Odra*, n° 4, le 30 avril 2007.

- Roman Pawłowski, « Anioły, które fruwać po świecie », *Gazeta Wyborcza*, Varsovie, n° 22, le 26 janvier 2008.

THÉMATIQUE : Homosexualité, le pardon, acceptation de soi, mormonisme, *american dream*, *new age*, lois morales ; effondrement des liens sociaux, familiaux, religieux, solitude, désir d'amour, SIDA, déception, Dieu, Etats-Unis de Ronald Reagan, maccarthisme, Ethel Rosenberg, droits des minorités sexuelles, souffrance, mort, crise de valeurs traditionnelles.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/1021/DVD/ABM/1-2, descriptif : mise en scène : Krzysztof Warlikowski, TR, Varsovie, le 17 février 2007, durée : 259 minutes.

-Visionnement de la mini-série adaptés de la pièce de Tony Kushner et réalisée en 2003 par Mike Nichols.

NOTES : - Il s'agit d'une pièce politiquement engagée, qui s'inscrit dans une réalité sociale mais où l'écriture de Tony Kushner introduit sur scène des fantômes et des anges ainsi la « fabularisation » l'emporte sur les effets du réel.

- Le spectacle a été joué au Festival d'Avignon en 2007 dans la Cour du lycée Saint-Joseph.

- La pièce de Tony Kushner contient tous les éléments caractéristique pour le « In-Yer-Face Theatre » : elle met en scène des personnages malades physiquement et à la frontière de la maladie psychique, la pièce montre les désirs érotiques des personnages et notamment l'homoérotisme, tous les personnages de la pièce souffrent de solitude.

- Citation de Janusz Majcherek, « Ludzie i anioły », *Teatr*, n° 5, mai 2007 : « Mais le caractère unique de la pièce réside dans le fait – et ici je comprends l'association faite avec les *Aîeux* - que l'ordre réaliste s'entrelace avec le fantastique ; et les grands problèmes sociaux, politiques et moraux – avec leurs divers aspects éthiques – sont présentés comme une lutte de la réalité matérielle humaine avec l'inconscient, le désavoué – ou, peut-être le surnaturel ? – avec l'élément mythique apparaissant dans les rêves, dans les visions et dans les fantaisies. (...) »

La fin – et le sens ultime – des *Angels in America* de Warlikowski me semble, comment dire – conciliante, pleine d'espoir pour la réconciliation, l'amour, la foi dans le meilleur côté de la nature humaine et la foi en la solidarité des gens, cette dernière est d'autant plus précieuse que le ciel semble être vide et que sur la terre, les lois des prédateurs priment. Cette foi, ayant un caractère quelque peu évangélique à son origine, s'élève au-dessus des religions institutionnalisées, au-dessus des dogmes, des orthodoxies. La portée du spectacle a probablement eu pour conséquence, ce qui me semble très remarquable, la lucidité de Warlikowski qui ne s'est pas laissé berné par un journalisme plat. Pourtant il aurait

été facile d'adopter cette stratégie actuellement, alors que les représentants du gouvernement proclament officiellement l'homophobie. *Angels in America*, s'ils ne laissent aucun doute quant à la répartition des sympathies politiques, ne sont pas une bataille menée contre les chevaliers de la droite en croisade. ») [traduction : AS]

- La pièce de Tony Kushner contient tous les éléments caractéristiques pour « In-Yer-Face Theatre » : elle met en scène les personnages malades physiquement et à la frontière de la santé mentale, la pièce montre les désirs érotiques de ces personnages et notamment l'homoérotisme, tous les personnages de la pièce souffrent de la solitude.

TITRE : *Persona. Le Corps de Simone (Persona. Ciało Simone)*

AUTEUR : Krystian Lupa

DATE : 2010

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Krystian Lupa, Théâtre Dramatique de Gustave Holoubek (Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holoubka), Varsovie, le 13 février 2010.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Krystian Lupa, *Persona*, Teatr Dramatyczny, Varsovie, 2010

- « "Persona. Ciało Simone" będzie grana dalej », *PAP*, le 15 février 2010.

- Szymon Spichalski, « Prawda i kłamstwo teatru », *Teatr dla Was*, le 17 mars 2012.

THÉMATIQUE : Le théâtre comme moyen d'approfondir la nature humaine, la mise en scène, la conception du personnage, la pensée de Simone Weil, intertextualité (*Persona* d'Ingmar Bergman).

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu au Théâtre Dramatyczny, Varsovie, le 23 avril 2010.

- Ce spectacle a été précédé par une conférence animée par Leszek Kolankiewicz (Université de Varsovie) et Maciej Nowak (Institut Théâtral de Varsovie) au sujet de la réaction du milieu théâtral à la catastrophe de l'avion présidentiel à Smoleńsk du 10 avril 2010, étant donné qu'en raison de cet événement les institutions théâtrales ont été fermées et les festivals annulés.

NOTES : - Le 13 février 2010, lors de la première représentation officielle de *Persona. Corps de Simone* au Théâtre Dramatique de Varsovie, l'actrice Joanna Szczepkowska tout en prononçant le texte de son rôle : « Ici, vous pouvez aller encore plus loin » a découvert ses fesses nues en direction de Krystian Lupa. Elle avait ajouté ce geste au spectacle sans même avoir consulté le metteur en scène.

Les médias ont alors interprété le geste comme la manifestation d'un conflit entre l'actrice et le metteur en scène. Quelques jours plus tard, Joanna Szczepkowska fut retirée de la troupe d'acteurs de *Persona*. A la suite de cet événement, l'équipe du Théâtre Dramatique exprima à l'actrice, dans une lettre, leurs regrets mais aussi leur soulagement au sujet de la décision prise par Krystian Lupa.

Le licenciement provoqua une vague d'articles de presse et de vives discussions à la radio et télévision sur l'état du théâtre polonais contemporain et le sens de l'existence de groupes artistiques permanents au sein du théâtre public. Jusqu'où peut aller un metteur en scène pendant la création d'un spectacle? L'équipe artistique n'est-elle qu'un simple outil entre les mains d'un metteur en scène-créateur tout puissant? Les questions posées sur la scène investirent alors l'espace public dépassant largement le cercle restreint de spectateurs de la pièce.

- Production : Théâtre Dramatyczny à Varsovie dirigé par Paweł Miśkiewicz.

TITRE : *Un Tramway (Tramwaj)*

AUTEUR : Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, Jacek Poniedziałek (adapté de *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams)

DATE : 2010

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Théâtre de l'Odéon, le 4 février 2010.

- Mise en scène : Krzysztof Warlikowski, Théâtre Nouveau (Teatr Nowy), Varsovie, le 12 avril 2010.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Anna Widzyk, "« Der Spiegel » chwali "Tramwaj" Warlikowskiego », *PAP*, Berlin, le 22 novembre 2010.

- Tomasz Mościcki, « Dziwny pojazd wprost z Paryża », *Odra*, n° 07-08, août 2010.

- Janusz Majcherek, « Chucherko », *Teatr*, n° 7-8, le 7 août 2010.

- Armelle Héliot, « Warlikowski et Mouawad refusent Tennessee Williams et égarent Isabelle Huppert », <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2010/02/un-tramway-nomme-desir.html> (dernière consultation 08.08.2012).

THÉMATIQUE : Folie, violence, souffrance, mélancolie, solitude, intertextualité, solitude, maladie mentale

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, le 2 avril 2010.

NOTES : - Production : Odéon-Théâtre de l'Europe, Nowy Teatr de Varsovie, Grand Theatre de Luxembourg, De Koninklijke Schouwburg den Haag, Holland Festival - Amsterdam, Comédie de Genève, Emilia Romagna Teatro Fondazione, Berliner festspiele, MC2 : Grenoble.

TITRE : *Książę Niezłomny (Le Prince Constant)*

AUTEUR : d'après Pedro Calderon de la Barca, paraphrasé par Juliusz Słowacki

DATE : 1965 / 1844 / 1628

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jerzy Grotowski, Théâtre Laboratoire (Teatr Laboratorium), Wrocław, le 25 avril 1965.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Konstanty Puzyna, « Grotowski i dramat romantyczny », *Dialog*, n° 3, 1980, p. 110.

THÉMATIQUE : Sacrifice, transformation spirituelle, passion du Christ.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/1005DVD/ABM ; descriptif : mise en scène : Jerzy Grotowski, Théâtre Laboratoire (Teatr Laboratorium), Wrocław, le 25 avril 1965, durée : 47 minutes.

- Programme du spectacle (en ligne :

http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/51039/

[ksiaz_niezlomny__teatr_laboratorium_wroclaw_1965.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/51039/ksiaz_niezlomny_teatr_laboratorium_wroclaw_1965.pdf) [dernière consultation : 04.01.2015]).

NOTES : - *Le Prince Constant* de J. Grotowski, considéré comme le chef-d'œuvre du XX^e siècle a été joué, entre autres, à Paris du 21 au 25 juin 1966 au Théâtre de l'Odéon, puis à Londres Londynie (du 25 au 29 septembre 1969), à Manchester (du 2 au 3 et du 6 au 7 octobre 1969) et à Lancaster (le 10 et le 11 octobre 1969).

TITRE : *Umarła klasa (La classe morte)*

AUTEUR : Tadeusz Kantor

DATE : 1975

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Tadeusz Kantor, Théâtre Cricot 2, Cracovie, le 15 novembre 1975.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Denis Bablet (dir.), *Les voies de la création théâtrale*, volume 11 : T. Kantor, CNRS Éditions, Paris, 1998.

- Tadeusz Kantor, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Ossolineum, Cricoteka, Cracovie, 2004.

THÉMATIQUE : Mémoire, Première Guerre mondiale, mélancolie, mort, naissance, famille.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle réalisé par le Théâtre de la Télévision, durée : 72 minutes.

- Programme du spectacle (dans les archives en ligne de l'Institut théâtral de Varsovie : http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53101/umarla_klasa_teatr_cricot_2_krakow_1975.pdf [dernière consultation: 06.01.2015]).

NOTES : En France, *La Classe morte* a été joué du 25 au 29 octobre 1977 au Théâtre National Populaire, Villeurbanne.

TITRE : *Dziady (Les Aïeux)*

AUTEUR : Adam Mickiewicz

DATE : 1973 / 1822-1860

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Konrad Swinarski, Vieux Théâtre Helena Modrzejewska (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), Cracovie, le 18 février 1973.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Michel Masłowski, « La structure initiatique des Aïeux (Dziady) d'Adam Mickiewicz », *Revue des études slaves*, vol. 57, n° 3, 1985, pp. 421-445.

- Adam Mickiewicz, *Les Aïeux*, (traduction, préface et notes par Jacques Donguy et Michel Masłowski), L'Age d'Homme, Lausanne, 1992.

THÉMATIQUE : Le rite des morts, l'épreuve de l'amour, l'absolu, l'échec de l'insurrection de novembre 1830, le partage de la Pologne, la répression des autorités russes du début du XIXe siècle, le cynisme politique.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle.

NOTES : - Konrad Swinarski a été un disciple de B. Brecht. Sa mise en scène des *Aïeux* est une des mises en scène canoniques de ce drame romantique, aux côtés de mises en scène de S. Wyspiański, Leon Schiller, Aleksander Bardini ou Kazimierz Dejmek.

- Le 20 juillet 1998, la lecture des *Aïeux* par Andrzej Seweryn a été programmée au Festival d'Avignon.

- Selon Michel Masłowski, Andrzej Seweryn appartient au groupe qui a fleuri le monument de Mickiewicz à Varsovie, suite à la représentation des *Aïeux* mis en scène par Kazimierz Dejmek, donnant le signal de la révolte de mars 1968.

- Genre : un drame romantique.

TITRE : *Niech szczerą artyści (Qu'ils crèvent, les artistes)*

AUTEUR : Tadeusz Kantor

DATE : 1985

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Tadeusz Kantor, Théâtre Cricot 2, Cracovie, le 2 juin 1985.

- Mise en scène : Tadeusz Kantor, Théâtre de la Télévision, le 14 juillet 1988.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Programme du spectacle joué du 25 septembre au 7 octobre 1985 au Centre Georges Pompidou, document de communication du Festival d'Automne à Paris.

http://www.festival-automne.com/Publish/archive_pdf/FAP_1985_TH_08_PRGS.pdf (dernière consultation : 08.08.2012)

- Brunella Eruli, « Présence et absence : Kantor en scène », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 30, 2001, pp. 125-139.

THÉMATIQUE : Mort lente et inexorable, Józef Piłsudski, mémoire, oubli, enfance, Seconde

Guerre mondiale, Shoah, Veitt Stoss, relations entre l'artiste et le pouvoir, les rapports entre la vie et l'art.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle, descriptif : mise en scène : Tadeusz Kantor, Théâtre de la Télévision, le 14 juillet 1988.

(en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=7SQHA5h6l2g> [dernière consultation : 08/08/2012]).

NOTES : - Les enregistrements de répétitions, les notes prises par T. Kantor pour la réalisation du spectacle et les objets servant de scénographie se trouvent au Cricoteka de Cracovie.

- Le spectacle a été interprété en polonais par la compagnie de théâtre Cricot 2 au gymnase du lycée Aubanel au Festival d'Avignon en 1985.

- La première mondiale de *Qu'ils crèvent, les artistes* a eu lieu le 2 juin 1985 à Nuremberg. Production : Centre du Théâtre (Ośrodek Teatru) Cricot 2, Institut Fur Moderne Kunst à Nuremberg, Centro Di Ricerca Per Il Teatro de Milan

TITRE : *Łaknąć (Manque)*

AUTEUR : Sarah Kane

DATE : 2001 (date de la traduction de la pièce en polonais)

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Łukasz Chotkowski, Théâtre de la Télévision (Teatr Telewizji), le 11 décembre 2006.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Sarah Kane, « Crave », trad. Iwona Libucha, Dialog, n° 1, 2001.

- Dominika Kiss-Orska, « Przed styczniową premierą "Łaknąć" Sarah Kane w Teatrze Polskim w Bydgoszczy », *Gazeta Pomorska*, n° 301, le 27-28 décembre 2008.

- Joanna Derkaczew, « Jeżeli kochać, to tylko w teatrze », *Gazeta Wyborcza*, le 14 février 2009.

THÉMATIQUE : Solitude, inasouissement en amour, relations de pouvoir.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de la pièce.

NOTES : S. Kane cite et fait allusion à *La Terre vaine* de T.S. Eliot.

TITRE : *Samsara Disco*

AUTEUR : Agnieszka Olsten, Bartosz Frąckowiak d'après *Ivanov* de Tchekhov et de *La vie des insectes (Zizn nasiekomych)* de Victor Pelevin.

DATE : 2009

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Agnieszka Olsten, Théâtre Polski, Wrocław, le 6 février 2009.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Victor Pelevin, *The Life of Insects*, Farrar, Straus & Giroux Inc, le 31 décembre 1998.

- Aleksandra Czapla-Oslislo, « Pierwszy spektakl Interpretacji : poprzeczka stoi wysoko », *Gazeta Wyborcza*, Katowice, n° 63, le 16 mars 2010.

- Łukasz Drewniak, « Ołów i puch », *Dziennik Gazeta Prawna*, n° 231, le 2 octobre 2009.

- Joanna Derkaczew, « W dół teatralnym wzgórzem », *Gazeta Wyborcza* n° 36, le 12 février 2009.

THÉMATIQUE : Violence, impuissance, désespoir, sens de l'existence, bouddhisme.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/1269/DVD/ABM, Agnieszka Olsten, Teatr Polski, Wrocław, 2010, durée : 115 minutes.

NOTES : - Spectacle joué au Festival Les Rencontres Théâtrales de Varsovie en 2010.

- Production : Théâtre Polski de Wrocław.

TITRE : *Bądź mi opoką (Abide With Me / Sois mon rocher)*

AUTEUR : Barrie Keeffe

DATE : 1976

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Magdalena Miklasz, École Supérieure Nationale d'Art de la Scène (PWST), Cracovie, le 16 novembre 2010.

- Mise en scène : Andrzej Titkow, Théâtre de la Télévision, le 9 mars 1981.

- Mise en scène : Grzegorz Wolf, production indépendante, le 30 mai 2004.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Barry Keeffe, « Abide With Me », *Keeffe Plays: 1: Gimme Shelter and Barbarians*, A&C Black, 2003.

- Łukasz Drewniak, « Fantastyka futbolowa », *Tygodnik Powszechny online*, le 19 juin 2012.

- Katarzyna Fryc, « Szalikowcy na stadionie Wembley », *Gazeta Wyborcza*, Trójmiasto, n° 127, le 1^{er} juin 2004.

THÉMATIQUE : Supporteurs de Manchester United, besoin de faire partie d'une communauté, exclusion, les années 1960 en Angleterre.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle de l'archive de l'École Supérieure Nationale d'Art de la Scène (PWST) de Cracovie (document transmis par Ewa Kutryś).

NOTES : *Sois mon rocher* mis en scène par Magdalena Miklasz - étudiante en quatrième année du Département de la mise en scène théâtrale à l'École Nationale Supérieure d'Art de la Scène (PWST) à Cracovie. Un projet mis en œuvre dans le cadre de « Ars Querendi ».

Abide With Me est le titre d'un chant religieux chanté par les foules à Wembley avant chaque finale de la Coupe d'Angleterre.

TITRE : *Osama bohater (Osama the Hero)*

AUTEUR : Dennis Kelly

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Katarzyna Radoszyńska, Théâtre William Horzyca, Toruń, le 21 avril 2008.

- Mise en scène : Waldemar Zawodziński, Théâtre Stefan Jaracz (Teatr im. Stefana Jaracza), Łódź, le 6 juin 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Dennis Kelly, *Osama the Hero*, Oberon Books, Londres, 2005.

- Dorota Wyżyńska, « Przemoc nas kręci », *Gazeta Wyborcza*, Varsovie, n° 256, le 3 novembre 2011.

THÉMATIQUE : Peur, ignorance, terrorisme, stéréotypes sur la civilisation occidentale et le monde de l'islam.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu dans le cadre du cycle (Dramat europejski XXI wieku – Nowy Wspaniały Świat), mise en scène : Katarzyna Radoszyńska, Théâtre William Horzyca, Toruń, le 21 avril 2008.

NOTES : - Quelques mises en scènes de textes de Dennis Kelly en Pologne :

- *Sieroty (Orphans)*, mise en scène : Grażyna Kania, Théâtre Powszechny Zygmunt Hübner, Varsovie, le 1^{er} avril 2011.

TITRE : *Product (Produkt)*

AUTEUR : Mark Ravenhill

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène de Piotr Łukaszczyk, Théâtre Contemporain (Théâtre Współczesny), Wrocław, le 30 janvier 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Mark Ravenhill, *Ravenhill Plays : Mother Clap's Molly House, The Cut, Citizenship, Pool (no water), Product (Contemporary Dramatists)*, Methuen

Drama, Londres, 2008.

- Roman Pawłowski, « Terrordrom Breslau », *Gazeta Wyborcza*, Wrocław, le 25 novembre 2006.

THÉMATIQUE : Société du spectacle, consumérisme, terrorisme.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/696/DVD/AB, descriptif : mise en scène de Piotr Łukaszczyk, Théâtre Contemporain (Théâtre Współczesny), Wrocław, 30 janvier 2008, durée : 62 minutes.

TITRE : *La compagne (The Country, Na wsi)*

AUTEUR : Martin Crimp

DATE : 2000

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Adam Guziński, Théâtre Contemporain d'Edmund Wierciński (Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego), Wrocław, le 15 décembre 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Martin Crimp, *Martin Crimp Plays 2 : The Country, Attempts On Her Life, The Misanthrope, No One Sees The Video Vol 2*, Faber and Faber, Londres, 2005.

- Piotr Bogdański, « Chcę wyjechać na wieś! », *Wiadomości Wałbrzyskie*, n° 2, le 14 janvier 2008.

- Natalia Kopeć, « W krainie nigdy nigdy », www.g-punkt.pl, le 3 janvier 2008.

- Leszek Pułka, « Gadka Szmatka », *Dziennik*, n° 3 - dodatek Kultura, le 4 janvier 2008.

- Krzysztof Kucharski, « Wojna na słowa we Wrocławskim Teatrze Współczesnym », *Polska Gazeta Wrocławska*, n° 301, le 27 décembre 2007.

THÉMATIQUE : Mensonges, recherche de l'amour, trahison, attentes déçues, vie de couple.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/697/DVD, descriptif : mise en scène : Adam Guziński, Théâtre Contemporain d'Edmund Wierciński (Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego), Wrocław, le 15 décembre 2007, durée : 73 minutes.

NOTES : Quelques mises en scènes de textes de Martine Crimp en Pologne :

- *Na wsi (La campagne)*, mise en scène: Adam Guziński ; première : Teatr Współczesny de Edmund Wierciński à Wrocław, Scena na Strychu, le 15 décembre 2007.

- *Twarzą do ściany (Face to the wall, Face au mur)*, mise en scène: Iwo Vedral, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn, le 6 février 2010.

- *Obróbka (The Treatment)*, mise en scène : Artur Urbanowski, TR Varsovie, septembre 2002.

- *Obróbka (The Treatment)*, mise en scène : Tadeusz Zygałło, Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź, le 23 juin 1995.

- *Miasto (La Ville)*, mise en voix : Katarzyna Kasica, Teatr Nowy, Kawiarnia Literacka, Łódź, 23 mars 2009.

- *Na wsi (La campagne)*, traduction : Małgorzata Semil, mise en scène : Piotr Mikucki, Théâtre de la Télévision, le 24 janvier 2005.

- *Jej historia (The Treatment)*, traduction : Małgorzata Semil, mise en scène : Maria Zmarz-Koczanowicz, Théâtre de la Télévision, le 7 mai 1998.

- *Próby z jej życia (Attempts On Her Life)*, mise en scène : Przemysław Wasilkowski, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych Olsztyn, le 30 janvier 2005.

- *Na wsi (The Country)*, mise en scène : Mariusz Grzegorzek, Théâtre Studio de Stanisław Ignacy Witkiewicz, Varsovie, le 12 avril 2003.

Théâtre polonais
5^{ème} posture face au réel : Les pièces s'éloignant du courant du théâtre du réel et dont la forme diffère des quatre catégories évoquées ci-dessus. Souvent, il s'agit de pièces qui ne revendiquent pas d'utilité sociale directe. Cependant, ceci ne veut pas dire que ces projets soient futiles ou qu'ils n'aient pas d'impact sur l'imaginaire collectif, qu'ils ne suscitent pas de débats ou bien qu'ils ne fassent pas échos aux débats qui traversent les sociétés ou enfin qu'ils ne transforment pas la perception sociale du politique. Appartiennent, aussi à la 5^{ème} catégorie, les mises en scène des pièces écrites dans la deuxième moitié du XX^e siècle et ayant un caractère réaliste; ainsi que les adaptations des romans pour la scène. La forme (« fabularyzacja ») l'emporte ici sur l'accès direct au réel..
TITRE : <i>Klucz (Une clé)</i> AUTEUR : Ludmiła Razumowska DATE : 1980 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Smarzowski Wojciech, Théâtre de la Télévision, le 11 avril 2005. - Mise en scène : Tatiana Malinowska-Tyszkiewicz, Teatr Nie-Ma Szczecin, le 9 janvier 2006. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Artur D. Liskowacki, « Klucz do przepaści », <i>Kurier Szczeciński</i>, n° 64, le 30 mars 2006. - Andrzej Kulej, « Premiera "Klucza" w wykonaniu teatru Nie Ma w OFFicynie », <i>Gazeta Wyborcza</i>, Szczecin, n° 9, le 11 janvier 2006. - Anita Dolega, « Jasna strona Niebuszewa », <i>Kurier Szczeciński</i>, n° 4, le 6 janvier 2006. THÉMATIQUE : Honnêteté, baccalauréat, maturité, système de valeur : amitié, bonté, amour, <i>versus</i> ambition, succès à tout prix, cynisme, soif de l'argent ; chantage émotionnel. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle ; descriptif : mise en scène : Wojciech Smarzowski, Théâtre de la Télévision, le 11 avril 2005, durée : 65 minutes, (en ligne : http://www.youtube.com/watch?v=Gp9vJbEs2oc [dernière consultation : 05.08.2012]). NOTES : Ludmiła Razumowska – auteure contemporaine russe et actrice, dramaturge née le 2 février 1946 à Riga. Son père était Arménien et sa mère Oudmourtienne. La famille a souvent changé de lieu de résidence. A partir de 1959, Ludmiła Razumowska a vécu à Leningrad. En 1978, elle a écrit sa première pièce intitulée <i>Sous un même toit (Pod odnoją kryszęj)</i>. Elle est l'auteure du <i>Rêve d'une maison ancienne (Son starogo doma)</i>, <i>Médée (Miedieja)</i>. En 1980, L. Razumowska reçoit du ministère de la Culture de l'URSS la proposition d'écrire une pièce sur les "adolescents en difficulté". Cependant, sa pièce <i>Chère Helena Siergiejewna (Daroga Jelena Siergiejewna)</i>, traduite en polonais par <i>Une clé</i>, n'a pas gagné l'approbation officielle. L'auteure critique la jeunesse soviétique, l'accusant de cynisme. La pièce est retirée du répertoire avant de retourner sur les scènes en 1987.
TITRE : <i>Blaszany bębenek (Le Tambour)</i> AUTEUR : (d'après) Günter Grass DATE : 2007 (création pour la scène) / 1959 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Adam Nalepa, Théâtre du Littoral (Teatr Wybrzeże), Gdańsk, le 6 octobre 2007. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Günter Grass, <i>Le Tambour</i>, Seuil, Paris, 1961. - Dorota Karaś, « Gdańsk: gdzie spotkamy Güntera Grassa », <i>Gazeta Wyborcza</i>, Tricité, n° 235, le 7 octobre 2009. - Michał Fijałkowski, « Blaszany Bębenek Teatru Wybrzeże », <i>Teatrakcje</i>, n° 3, le 23 avril 2008. THÉMATIQUE : Ville libre de Dantzig, la Seconde Guerre mondiale, génocide des Juifs, les

Cachoubes, les Allemands, les Polonais à l'époque des totalitarismes, relations germano-polonaises.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/680/DVD/ABM/1-2, descriptif : mise en scène : Adam Nalepa, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 6 octobre 2007, durée : 142 minutes.

NOTES : - Spectacle joué au Festival Les Rencontres Théâtrales de Varsovie en 2008.

- Production : Théâtre Wybrzeże de Gdańsk, dirigé par Adam Orzechowski, dans le cadre du 80^{ème} anniversaire de Günter Grass, présent dans la salle lors de la première du spectacle à Gdańsk. Les députés du parti Droit et Justice boycottent les manifestations organisées à l'occasion de cet anniversaire.

TITRE : *Proces (Le Procès)*

AUTEUR : (d'après) Franz Kafka

DATE : 2008 / 1933

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Wojciech Kościelniak, Państwowa Szkoła Teatralna de Ludwik Solski, Cracovie, le 12 octobre 2008, spectacle de fin d'études de la section vocale et du jeu d'acteur.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Paweł Głowacki, « Proces wodzireja », *Dziennik Polski*, n° 252, le 27 octobre 2008.

- Joanna Targoń, « W pajęczej sieci », *Gazeta Wyborcza*, Cracovie, n° 243, le 16 octobre 2008.

THÉMATIQUE : Homme empêtré dans une situation qui le dépasse.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle, descriptif : mise en scène : Wojciech Kościelniak, Państwowa Szkoła Teatralna de Ludwik Solski, Cracovie, le 12 octobre 2008 (archives personnelles).

- Programme du spectacle (archives en ligne de l'Institut théâtral de Varsovie : http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/60855/proces_pwst_krakow_2008.pdf [dernière consultation : 04.01.2015]).

NOTES : - Spectacle musical.

Théâtre polonais
6^{ème} posture face au réel : Les pièces et spectacles canoniques, dont la mise en scène est proche du texte ou du canevas de départ. Cette catégorie englobe les esthétiques historiques : la tragédie grecque, le jeu spirituel du Moyen Âge, la <i>commedia dell'arte</i>, le drame historique de W. Shakespeare, le vaudeville, le <i>Grand-Guignol</i>, le drame psychologique, le drame symbolique, le drame philosophique, le théâtre de l'absurde, le théâtre épique, le théâtre expérimental, épique... Il ne s'agit pas ici uniquement de spectacles « en costumes d'époque », issus des genres historiques tels que les théâtres antique, baroque, classique, du XVIII^e ou encore romantique. Il s'agit également de spectacles qui, tel <i>Sen Srebrny Salomei (Rêve d'Argent de Salomé)</i> de Jerzy Jarocki, portent un message voilé que le public peut librement interpréter par rapport à l'actualité. Ces spectacles cherchent dans les textes classiques des points de références par rapport à l'actualité, des images correspondant à celle-ci. L'aspect métaphorique, polysémique, ambivalent, est caractéristique de ce théâtre. Ces pièces n'entrent pas dans la catégorie du théâtre du réel.
TITRE : <i>Piège (Pułapka)</i> AUTEUR : Tadeusz Różewicz DATE : 1982 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Kazimierz Braun, Théâtre Współczesny de Edmund Wierciński, Wrocław, le 7 janvier 1984. - Mise en scène : Jerzy Grzegorzewski, Théâtre Studio de Stanisław Ignacy Witkiewicz, Varsovie, le 15 janvier 1984. - Mise en scène : Jerzy Jarocki, Théâtre Polski, Wrocław, le 30 mai 1992. - Mise en scène : Gabriel Gietzky, Théâtre Współczesny de Edmund Wierciński, Wrocław, le 13 mars 2010. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Tadeusz Różewicz, <i>Le piège</i>, traduction : Alain Van Krugten, Éditions Théâtrales, 1993. - Bronisław Mamoń, « Pułapka », <i>Tygodnik Powszechny</i>, le 3 février 1985. - Rafał Węgrzyniak, « Poprawna pułapka », <i>Teatr</i>, n° 5, le 1^{er} mai 2010. - Małgorzata Dzieduszycka, « Dwie wizje "Pułapki" », <i>Dialog</i>, n° 6, le 1^{er} juin 1984. THÉMATIQUE : Franz Kafka, piège de l'histoire, piège du déterminisme biologique, piège de l'existence, Grande Guerre, Shoah, l'effondrement des valeurs, des croyances, des formes, solitude, famille, conflit avec le père, recherche de sa place dans une société bourgeoise, être d'origine juive, être écrivain. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Lecture de la pièce. - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/215/DVD/ABM, mise en scène : Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, Varsovie, le 15 janvier 1984, durée : 93 minutes. NOTES : Nous pourrions comparer la mise en scène de Jerzy Grzegorzewski avec celle de Gabriel Getzky. Getzky, pourtant très fidèle au texte de Tadeusz Różewicz, décide d'effacer quelques passages que Jerzy Grzegorzewski, quant à lui, a gardé dans son spectacle. Ainsi, il a supprimé les fragments dans lesquels Różewicz parle des Juifs germanisés qui ont soutenu le nationalisme et le militarisme allemands durant la Grande Guerre. Contrairement au texte de Różewicz, dans l'Épilogue, Père ne critique pas la poésie allemande dans laquelle les écrivains d'origine juive glorifient la conquête de l'Europe par le Reich, etc. En revanche, Getzky ajoute à la fin de sa mise en scène une projection de photos représentant les objets demeurant dans les magasins des camps de concentration. - L'enregistrement du spectacle mis en scène par T. Różewicz s'est effectué en 1990 pour le Théâtre de la Télévision.

TITRE : *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* (*Le scénario pour un acteur instrumental inexistant mais possible*)

AUTEUR : Bogusław Schaeffer

DATE : 1963

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jan Peszek, Théâtre Juliusz Słowacki (Teatr im. Juliusza Słowackiego), Cracovie, le 28 septembre 1984.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Jacek Sieradzki, « Scenariusz dla nieistniejącego aktora instrumentalnego », *Polityka*, le 29 août 1992.

- Marek Mikos, « Dwóch nieistniejących », *Gazeta Wyborcza*, n° 10, le 30 avril 2002.

THÉMATIQUE : Cours magistral sur l'art contemporain.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu au Centre de la Culture Théâtre (Centrum Kultury Teatr), Grudziądz, le 11 avril 2003.

TITRE : *Le mariage* (*Ślub*)

AUTEUR : Witold Gombrowicz

DATE : 1991 / 1953

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jerzy Jarocki, Théâtre Stary Helena Modrzejewska, Cracovie, le 20 avril 1991.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Jerzy Jarocki, « Komentarz do Ślubu », Wojciech Dudzik, *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Varsovie, 2007, pp. 340-346.

- Leszek Kolankiewicz, « Masza w teatrze egzystencji » in Leszek Kolankiewicz, *Wielki mały wóz*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2001, p. 211.

- Grzegorz Niziołek, « Ruiny Europy », Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek (sous la dir. de), *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Korporacja Ha!Art, Kraków, 2010, pp. 35-50.

- Jolanta Kowalska, « Próby zapisu », *Dialog*, n° 4, le 1^{er} avril 1992.

- Magdalena Raszewska, *30xWST. Warszawskie spotkania teatralne 1965-2010*, Instytut teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Varsovie, 2010, pp. 106-107.

THÉMATIQUE : Sentiment de culpabilité, liberté, responsabilité, guerre, parents, perte, rêve, grotesque.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à la Bibliothèque Nationale de Varsovie, cote : Fon.V.2.579 A, descriptif : mise en scène : Jerzy Jarocki, Théâtre Stary, Cracovie, le 20 avril, 1991, durée : 165 minutes.

- Rencontre avec l'actrice du spectacle, Beata Fudalej (Dame III), le 18 avril 2011.

NOTES : Ce spectacle fait partie du canon de la mise en scène polonaise contemporaine.

- Production : Stary Teatr de Cracovie.

TITRE : *Rêve d'Argent de Salomé* (*Sen srebrny Salomei*)

AUTEUR : Juliusz Słowacki

DATE : 1993 / 1843

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jerzy Jarocki, Théâtre Stary, Cracovie, le 29 juin 1993.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Jan Kott, « Tragifarsa Słowackiego », *Dialog*, n° 2, 1960.

- Elżbieta Baniewicz, « Naród mój jak zwiędłe liście », *Twórczość*, n° 2, février 1994.

- Alina Kowalczykowa, « Ach, koniec Ukrainie! »..., *Teatr*, n° 2, février 1994.

THÉMATIQUE : « Koliszczynna » (« kolyivshchyna »), fanatisme national, carnage fratricide, renvoie aux guerres de Yougoslavie, conflit ethnique, conflit social des couches de la société en 1968-69, relations polono-ukrainiennes, révolution sanglante, dignité humaine.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/218/DVD/ABM, mise en scène : Jerzy Jarocki, Théâtre Stary à Cracovie, le 29 juin 1993, durée : 161 minutes.

NOTES : - Drame romantique et ironique ; une nouvelle lecture d'un texte classique qui a cependant toujours éveillé la polémique.

- Production : Théâtre Stary à Cracovie

TITRE : *Bilard (Billard)*

AUTEUR : Zbigniew Szumski

DATE : 1994

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Zbigniew Szumski, Théâtre Cinéma (Teatr Cinema), Michałowice, 1994.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Roman Pawłowski (sous la dir. de), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* [entrée : « Teatr Cinema », pp. 306-307].

- Daniele Muscionico, « Sztuka karambol "Billard" na Gessnerallee w wykonaniu Cinema Teatru z Polski », www.teatrcinema.pl/bilardtekst.html.

- Tamás Halász, « Wielki jesienny cykl w ruchu », *Színház (Théâtre)*, janvier 2002, <http://www.teatrcinema.pl/bilardtext2.html>.

- Wiesław Kowalski, « Świat jak w soczewce », http://teatrdlawas.pl/teatr/tdw/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=29 (dernière consultation : 06.09.2012).

THÉMATIQUE : Fatigue, souvenirs, chaises, les moments avant l'ouverture et après la fermeture, rivalité dans la société.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu le 15 mars 2002 au festival « Breaking The Waves » (« Przelamując fale »), Centre de la Culture Théâtre, Centrum Kultury Teatr, Grudziądz.

NOTES : La troupe du Théâtre Cinéma appartient au théâtre alternatif polonais. Elle décrit son activité comme « la révolte de l'imaginaire par rapport à la réalité routinière ». Les membres de la troupe s'inscrivent dans la forme de création de Tadeusz Kantor, René Magritte, Samuel Beckett, Edward Lear, de Monty Python. Leurs spectacles se construisent à partir de morceaux du réel mais sont privés de la logique causale.

TITRE : *Immanuel Kant*

AUTEUR : (D'après) Thomas Bernhard

DATE : 1996 / 1978

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Lupa Krystian, Teatr Polski (Théâtre Polonais), Wrocław, le 13 janvier 1996.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Thomas Bernhard, *Emmanuel Kant*, L'Arche, Paris, 1997.

- Piotr Gruszczyński, « Papuga Kanta », *Tygodnik Powszechny*, n° 9, le 3 mars 1996.

- Leszek Pułka, « Disco-polo z Kantem », *Gazeta Wyborcza - Gazeta Dolnośląska*, n° 12, le 15 janvier 1996.

- Tomasz Kubikowski, « Pływająca wyspa », *Odra*, n° 5, le 1^{er} mai 1996.

THÉMATIQUE : Culture de masse, solitude, vieux continent, snobisme, difficulté à dire la pensée.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle réalisé par Narodowy Instytut Audiowizualny (Les Editions Audiovisuelles Nationales), descriptif : mise en scène : Lupa Krystian, Teatr Polski (Théâtre Polonais), Wrocław, le 13 janvier 1996, durée : 130 minutes (archives personnelles).

TITRE : <i>Nie mówię tu o miłości (Je ne parle pas ici de l'amour)</i> AUTEUR : Zbigniew Szumski DATE : 1995 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Zbigniew Szumski, Théâtre Cinéma (Teatr Cinema), Michałowice, le 20 octobre 2001. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Ewa Obrębowska-Piasecka, « Zestaw do śmierci, zestaw do życia », http://www.teatrcinema.pl/niemowietext.html. - Tadeusz Burzyński, « Uwaga na Cinema! », <i>Gazeta Wrocławska</i>, le 6 décembre 1996. THÉMATIQUE : Monotonie, répétitivité, retours, banalité, petits lotissements et les occupations de jardinier, rêve. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu le 16 juillet 2001 au Centrum Kultury Teatr à Grudziądz.
TITRE : <i>Ivonne, princesse de Bourgogne (Iwona, księżniczka Burgunda)</i> AUTEUR : Witold Gombrowicz DATE : 1938 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Horst Leszczuk (Grzegorz Jarzyna), Théâtre Stary de Helena Modrzejewska de Cracovie, le 14 décembre 1997. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Maïa Bouteillet, « "Yvonne" détonne », <i>Libération</i>, le 17 juillet 2000. THÉMATIQUE : Grotesque, érotisme, cruauté, beauté, laideur, les conventions de la société. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/1112/DVD/ABM, descriptif : mise en scène : Horst Leszczuk (Grzegorz Jarzyna), Théâtre Stary Helena Modrzejewska de Cracovie, le 14 décembre 1997, durée : 149 minutes. NOTES : - Spectacle joué au Festival d'Avignon en 2000 à l'Opéra-Théâtre d'Avignon et des Pays du Vaucluse. - Production : Stary Teatr de Cracovie.
TITRE : <i>Lekkie czasy ciężkich chorób (Le temps léger de maladies graves)</i> AUTEUR : Zbigniew Szumski DATE : 2000 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Zbigniew Szumski, Théâtre Cinéma (Teatr Cinema), Michałowice, le 1^{er} mars 2000. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Midol, « Teatr Cinema w Scenie na Piętrze », <i>Gazeta Wyborcza Poznań</i>, le 12 mars 2003. - Krzysztof Piech, « Sudki w śmietanie », <i>Gazeta Wielkopolska</i>, le 4 mars 2000. THÉMATIQUE : Poésie, types de jambes féminines, relations d'amour. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu le 16 juillet 2001 au Centrum Kultury Teatr à Grudziądz. - Programme du spectacle. NOTES : Spectacle constitué de plusieurs scénettes et de chansons.
TITRE : <i>Mąż i żona (Mari et femme)</i> AUTEUR : Aleksander Fredro DATE : 2002 / 1821 (date de la première mise en scène) EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Anna Augustynowicz, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, le 22 octobre 2002. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - G.A., « Małżeńskie kłopoty », <i>Dziennik Bałtycki + Wieczór Wybrzeża</i>, n° 250, le 25 octobre 2002.

- Janusz Klott, « Język pozorów », *Tygodnik Solidarność*, n° 22, le 30 mai 2003.
- Janusz R.Kowalczyk, « Erotyczna subtelność », *Rzeczpospolita*, n° 41, le 18 février 2003.
- A.C., « Kwartet na ringu », *Polityka*, n° 50, le 14 décembre 2002.
- Grażyna Antoniewicz, « Nie jestem wizjonerem », *Dziennik Bałtycki+Wieczór Wybrzeża*, n° 249, le 24 octobre 2002.

THÉMATIQUE : Un triangle amoureux.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu le 28 mars 2003 au festival « Breaking The Waves » (« Przelamując fale »), Centre de la Culture Théâtre, Centrum Kultury Teatr, Grudziądz.

- Programme du spectacle.

NOTES : - Genre : comédie.

TITRE : *Miałem taki sen (J'ai fait un rêve)*

AUTEUR : Zbigniew Szumski

DATE : 2002

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Zbigniew Szumski, Centre de la Culture Théâtre, Centrum Kultury Teatr, Grudziądz, le 23 février 2002.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Coupures de presse : <http://independent.pl/wiki/Spektakl:Mia%C5%82em%20takie%20sen> (dernière consultation : 06.09.2012).

- Izabela Skórzyńska, « Cinema on ice », *Gazeta Wyborcza*, le 30 juin 2001.

- Cisz, « Projekcje CINEMA », *Gazeta festiwalowa Łódzkich Spotkań Teatralnych*, le 8 décembre 2001.

THÉMATIQUE : Rêve, répétition, renouvellement des schémas.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu au Centre de la Culture Théâtre, Centrum Kultury Teatr, Grudziądz, le 23 février 2002.

- Programme du spectacle.

TITRE : *Albert Lux*

AUTEUR : Zbigniew Szumski

DATE : 2003

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Zbigniew Szumski, Centre de la Culture Théâtre, Centrum Kultury Teatr, Grudziądz, le 25 janvier 2003.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Katarzyna Kamińska, « C jak Cinema », *Gazeta Wyborcza*, Wrocław n° 264, le 12 novembre 2007.

THÉMATIQUE : Angoisse.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu le 25 janvier 2003, Centrum Kultury Teatr, Grudziądz.

- Programme du spectacle.

TITRE : *Elektra* (d'après *Électre*)

AUTEUR : (D'après) Euripide, Włodzimierz Staniewski, Mariusz Gołaj

DATE : 2004 / 413 av. J.-C.

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Włodzimierz Staniewski, Centre de Pratiques Théâtrales, Gardzienice, le 18 janvier 2004.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Roman Pawłowski, « Grecy pod Lublinem », *Gazeta Wyborcza*, n° 116, le 19 mai 2004.

THÉMATIQUE : Antiquité grecque, vengeance, violence, viol, famille pathologique où on abuse des enfants.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu au Centre de Pratiques Théâtrales Gardzienice, 2006.

NOTES : - W. Staniewski et M. Gołaj ajoutent des scènes qui ne sont pas mentionnées dans le texte d'origine (par exemple le viol d'Electre).

- Roman Pawłowski, « Grecy pod Lublinem », *Gazeta Wyborcza* n° 116, 19 mai 2004 : «(...) *Elektra* établit une nouvelle voie dans la mise en scène de la tragédie grecque. W. Staniewski rend au théâtre grec ce qui a été perdu : la danse et la musique. Il n'y a pas de déclamation, ni d'acteurs habillés en draps et ressemblant aux sculptures, il y a en revanche une éruption d'énergie. Les acteurs passent naturellement de la parole au chant, du chant au geste, du geste à la danse. [...]

Mais le plus intéressant est l'alphabet des gestes, qui a été créé exprès pour le spectacle et a été inspiré par les dessins de l'antiquité. Avec l'aide de ces gestes, les acteurs de Gardzienice expriment l'amour et la douleur, la joie et le désespoir, la vie et la mort. Les signes tracés dans l'air nous conduisent à travers les détours de l'action [...] au moment où presque tous les jours nous nous référons à la tradition méditerranéenne, W. Staniewski et son équipe artistique nous rappellent qu'avec la beauté de l'architecture, de la sculpture et de la poésie nous héritons aussi de la part obscure de cette culture, avec sa fascination pour la guerre, la violence et la mort. Gardzienice ouvrent nos yeux, non seulement sur le passé, mais aussi sur le présent ». [traduction : AS]

TITRE : *Baal*

AUTEUR : Bertolt Brecht

DATE : 2008 / 1918

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Anna Augustynowicz, Théâtre Contemporain d'Edmund Wierciński (Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego), Wrocław, le 26 janvier 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Katarzyna Kamińska, Tomasz Wysocki, « Artysta, który chciał być bogiem », *Gazeta Wyborcza*, Wrocław, n° 21, le 25 janvier 2008.

- Rafał Węgrzyniak, « Czarna msza ku czci Baala », *Teatr*, n° 4, avril 2008.

- Andrzej Ficowski, « Niech żyje Baal », www.ritabaum.serpent.pl, le 17 mars 2008.

- Tomasz Mościcki, « Brecht w laboratorium », *Dziennik*, n° 39 - dodatek Kultura, le 15 février 2008.

THÉMATIQUE : Artiste qui brouille les limites entre la création et la réalité, impossibilité de l'homme à surmonter la mort, droit moral de l'homme de faire un choix, autodestruction, messe noire, extrême individualisme

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/698/DVD, mise en scène d'Anna Augustynowicz, Théâtre Współczesny, Wrocław, 2008.

TITRE : *Dames et hussards* (*Damy i Huzary*)

AUTEUR : Aleksander Fredro

DATE : Publié en 1825

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Jerzy Trela, École Supérieure Nationale d'Art de la Scène (PWST), Cracovie, le 11 avril 2011.

- Mise en scène : Kazimierz Kutz, Théâtre National Helena Modrzejewska (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej), Cracovie, le 16 décembre 2001.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Aleksander Fredro, *Dames et hussards. Comédie en trois actes*, 1938.

- Małgorzata Pichla, *Damy i huzary*, www.miesiacwkrakowie.pl, le 29 avril 2011.

THÉMATIQUE : L'amour qui surpasse toutes les péripéties, relations homme / femme, stéréotypes.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu au Festival Traverses, Nancy, le 20 avril

2011, descriptif : mise en scène : Jerzy Trela, le 11 juin 2010, Cracovie (avec : Adriana Kalska, Karolina Kazoń, Kornelia Maraszek, Anna Terpiłowska, Magdalena Wrani-Stachowska, Dawid Kartaszewicz, Patryk Kośnicki, Mateusz Mikoś, Piotr Szekowski).

- Préparation et projection des sous-titres pour le spectacle joué au Festival Traverses 2011.

NOTES : Spectacle joué « en costumes d'époque ».

- Production : École Supérieure Nationale d'Art de la Scène (PWST), Cracovie, spectacle joué par les étudiants de la 4^{ème} année du profil vocale et scénique à l'École Supérieure Nationale d'Art de la Scène (PWST), Cracovie.

TITRE : *Siedem grzechów głównych (Sept péchés cardinaux)*

AUTEUR : Bertolt Brecht et Kurt Weill

DATE : 2001 / 1933

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Janusz Wiśniewski, Teatr Wielki-Opera Narodowa (Théâtre Wielki à Varsovie), le 16 novembre 2001.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Dorota Kozińska, « Idź i nie grzesz więcej », *Ruch Muzyczny*, n° 26, le 23 décembre 2001.

THÉMATIQUE : Perte d'innocence, condition féminine.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie ; cote : IT/1020/DVD/ABM ; descriptif : mise en scène : Janusz Wiśniewski, Teatr Wielki-Opera Narodowa (Théâtre Wielki à Varsovie), le 16 novembre 2001, durée : 40 minutes.

- Programme du spectacle (en ligne : <http://www.e-teatr.pl/pl/programy/>

2014_12/64394/siedem_grzechow_glownych___k___weill___

teatr_wielki_opera_narodowa_warszawa_2001.pdf [dernière consultation : 04.01.2015]).

ANNEXE III

Classification de sources relevant du théâtre français en six postures face au réel. Tableaux des sources⁸¹⁴

Théâtre français
1^{ère} posture face au réel : Rassemble les pièces qui transforment, pour le théâtre, le matériel issu directement du réel et qui gardent ses traces et les pièces « brutes », faisant ouvertement appel au réel extérieur à l'art. Nous retrouvons dans ce groupe notamment les pièces écrites selon la méthode du <i>verbatim</i>, celles qui relèvent du théâtre documentaire et du théâtre-témoignage, et les textes écrits avec la méthode de l'observation participative. Ces pièces s'inscrivent dans la catégorie « théâtre du réel ».
TITRE : <i>Requiem pour Srebrenica</i> AUTEUR : Oliver Py et Philippe Gilbert DATE : 1998 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Oliver Py, Festival d'Avignon, Jardin du Palais des Papes, le 12 juillet 1997. - Mise en scène : Oliver Py, Centre Dramatique National Orléans-Loiret-Centre, Orléans, le 8 janvier 1998. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Bérénice Hamidi-Kim, <i>Les cités du « théâtre politique » en France de 1989 à 2007. Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle</i>, thèse de doctorat, Lettres et Arts Université, Lyon 2-Lumière, 2007. THÉMATIQUE : Trois femmes témoignent du conflit serbo-croate depuis la résistance menée par le chef bosniaque Nasser Oric, de 1992 jusqu'à la publication, dans le journal <i>Le Monde</i>, des noms et adresses des criminels de guerre. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement dans les archives du Théâtre de l'Odéon (Médiathèque Jean-Louis Barrault) à Paris, le 7 septembre 2011. - Texte de scène. NOTES : - Requiem pour Srebrenica a tourné, entre autres, en France, en ex-Yougoslavie, au Canada, aux Etats-Unis et en Jordanie. - Oliver Py avec son collaborateur Philippe Gilbert ont réuni des extraits de livres, de revues, d'articles de journaux, colligeant tant les déclarations d'hommes politiques que celles du Tribunal pénal international chargé d'enquêter sur les crimes perpétrés en ex-Yougoslavie. - Travail sur le spectacle : 4 ans de travail de documentation + 1 an d'élaboration du spectacle.
TITRE : <i>Rwanda 94</i> AUTEUR : Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme et Mathias Simons (Pays : Belgique) DATE : 2000 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Jacques Delcuvellerie et Mathias

⁸¹⁴ En raison d'un grand nombre de sources collectées dans le cadre de notre recherche, seulement une partie est présentée ci-dessous.

Les pièces et spectacles répertoriés dans les tableaux l'ont été à titre indicatif, dans le but de présenter la vitalité du théâtre du réel dans les trois pays étudiés et pour contextualiser notre démarche dans un mouvement plus large que les seules œuvres étudiées dans le corps de la thèse. Cette sélection souligne également les critères (et leur pertinence) que nous avons choisis pour qualifier le théâtre du réel, en montrant les variations autour de cette esthétique commune européenne.)

Simons, présentation à l'état de *work in progress* au Festival d'Avignon 1999, Gymnase du Lycée Aubanel, le 23 juillet 1999.

- Mise en scène : Jacques Delcuvellerie et Mathias Simons, Théâtre de la Place, Liège, le 20 mars 2000.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - « Rwanda 94. Le théâtre face au génocide », *Alternatives théâtrales*, n° 67-68, avril 2001.

- *RWANDA. À travers nous, l'humanité...* documentaire de Marie-France Collard tourné au Rwanda en avril 2004, lors des représentations du spectacle *RWANDA 94* dans le cadre de la 10^{ème} commémoration du génocide des Tutsi et du massacre des Hutu modérés. Comment le théâtre peut-il interroger le réel face aux acteurs premiers de l'histoire racontée sur scène ? En résonance avec les propos de la pièce, ce documentaire donne la parole à des rescapés du génocide.

THÉMATIQUE : Génocide des Tutsi au Rwanda.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture du texte de la pièce *Rwanda 94*, Groupov, Éditions Théâtrales, Paris, 2002.

NOTES : - GROUPOV est un collectif d'artistes de différentes disciplines (théâtre, vidéo, écriture, musique, etc.) et de différentes nationalités (française, belge [wallonne et flamande], italienne, américaine...), fondé en 1980 par Jacques Delcuvellerie - son directeur artistique. Le GROUPOV est basé à Liège.

- Le projet de *Rwanda 94* naît d'une révolte contre « le discours qui constituait ces événements en informations, à la télévision, la radio et dans la presse. (...) Simplification qui ne pouvait correspondre à la réalité » (Cf. Extrait d'introduction à la pièce).

- Le spectacle a été présenté, entre autres, en Belgique, en France, à la Bonner Biennale en Allemagne, en Guadeloupe, au Festival de Théâtre des Amériques au Québec, en Italie, en Suisse, au Rwanda en 2004 dans le cadre de la Commémoration du dixième anniversaire du génocide.

- Méthode de travail : Le Groupov a entrepris un long travail d'enquête auprès d'ethnologues, d'historiens, de journalistes, de survivants, de témoins, et il organisa aussi 3 voyages d'information sur place.

- L'objectif du projet : Rendre voix et visage aux victimes ; interroger les motifs et le processus de leur assassinat.

- La représentation conjugue près de 3h de musique (composée par Garrett List et les Rwandais), des images d'archives comme de fiction.

- Prix du Théâtre 2000, Prix de la Recherche de la SACD, Prix Océ, Prix spécial du Syndicat de la Critique française, Coq de Cristal et Prix de l'Association nationale des Critiques Italiens pour le meilleur spectacle étranger de la saison 2004-2005.

TITRE : *11 septembre 2001*

AUTEUR : Michel Vinaver

DATE : 2001

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Jean-François Demeyère, Festival d'Avignon Off, Théâtre du Balcon, Avignon, le 8 juillet 2003.

- Mise en scène : Robert Cantarella, Théâtre National de la Colline, le 7 juin 2006.

- Mise en scène : Arnaud Meunier, Comédie de Saint-Étienne, Saint-Étienne, le 4 septembre 2011.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : *11 septembre 2001 / 11 september 2001*, L'Arche Éditeur, Paris, 2001.

THÉMATIQUE : Le 11 septembre 2001.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture du texte de la pièce.

NOTES : - Texte écrit dans les semaines qui ont suivi la destruction des *Twin Towers*, en

anglais, adaptation française rédigée ensuite par l'auteur.

- Transcription de voix diffusées par les médias : celles de survivants, de victimes sachant leur mort imminente, de témoins directs, de terroristes (le testament d'un kamikaze, les discours de Ben Laden), de G.W. Bush.

- Texte écrit peu après l'événement avec une recherche esthétique musicale de polyphonie.

- Note d'intention du programme du spectacle mis en scène par Robert Cantarella : « comprendre l'histoire en train de se faire par l'outil de la représentation ».

TITRE : *Les Déplacés*

AUTEUR : Xavier Durringer

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Xavier Durringer, scène conventionnée de Terrasson, Terrasson-Lavilledieu, le 4 février 2005.

- Mise en scène : Didier Delcroix, festival Off d'Avignon, Atelier Théâtre, le 8 juillet 2010.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Xavier Durringer, *Les déplacés*, Éditions Théâtrales, Paris, 2005.

THÉMATIQUE : L'immigration française, « la rencontre entre la mémoire et le présent » ; le rapport à l'histoire de l'immigration (1914-18, 1939-45, les divisions Leclerc), les relations franco-algériennes, la 2^{ème} génération d'immigrés.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture du texte de la pièce.

NOTES : - Pièce écrite en résidence d'écriture à la scène conventionnée de Terrasson, grâce au soutien de la Fondation de France, programme « nouveaux commanditaires ».

- Xavier Durringer (interview de), « Xavier Durringer : entre théâtre et banlieue », *Newsletter "Terrasson - Lavilledieu"*, le 22 novembre 2006, <http://terrasson.evous.fr/Xavier-Durringer-entre-theatre-et-103.html> (dernière consultation : 05.01.2015) : « C'était une demande de Jean-Paul Dumas et du Centre Culturel de Terrasson, avec la Fondation de France, de venir travailler sur le terrain et d'aller à la rencontre des jeunes Terrassonnais : des jeunes d'origine algérienne, turque, marocaine, et tunisienne qui vivent à Terrasson. On a pu se rencontrer tous les jours et discuter pendant des semaines. Et à partir de ça, j'ai écrit un long texte. »

- Poème à trois voix écrit à partir de rencontres avec les immigrés.

- Extraits de Xavier Durringer, *Les déplacés*, Éditions Théâtrales, Paris, 2005, p. 21 : « La fille : J'ai vu des gens sur les routes / comme des tribus éclatées éparpillées / à l'abri des villes et villages / du regard du natif / de l'autochtone / de l'indigène / non loin des fosses septiques / et des anciennes décharges publiques / dans des remblais d'ordures / à la croisée de routes, aux bordures derrière les usines aux fumées mauves et sales / là où les gorges salées se raclent / dans ce qu'on appelle des cités-dortoirs / des débarras des surplus / des ruches à métropole / (...) Maghrébins, Arabes, Nord-Africains / Algériens, Tunisiens, Marocains / musulmans. / Ils construisirent eux-mêmes les clapiers pour les usines / bâtirent les écoles / creusèrent les routes / des générations de semelles collées / (...) vinrent à la chaîne se colleter les trois-huit à l'infini / pour les grandes firmes automobiles : usines réfractaires et autres » ; *ibid.*, p. 23 : « Eux les anciens combattants de fortune / les protecteurs de la ligne Maginot / et des tranchées d'Indochine / les fantassins des sables / enfants du djebel / et de la division Leclerc / spahis puis harkis / chair à canon / sans allocation. » ; *ibid.*, p. 37 : « Les voitures brûlèrent dans certaines cités (...) articles dans les journaux / flash à la télé / caméra sur place / chasse au sensationnel / à l'Arabe de service » ; *ibid.*, p. 42 : « parler des heures des Black Panthers / de Mohammed Ali / et de Zinédine Zidane / et de Ben Laden et du mollah Omar (...) des talibans des chiites des sunnites des alawites des waabites / des soufis (...) du Front Polisario / de la bande de Gaza / des jeteurs de pierre de l'Intifada (...) de Saddam Hussein et d'Hussein de Jordanie / de Yaser Arafat 5 (...) des Turcs qui ne sont pas arabes mais musulmans / de l'Empire ottoman qui s'est battu contre les Arabes / du général Massoud ».

TITRE : *Elf, la pompe Afrique*

AUTEUR : Nicolas Lambert

DATE : 2004

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Nicolas Lambert, Théâtre Les Déchargeurs, Paris, le 11 janvier 2004.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Nicolas Lambert, *Elf, la pompe Afrique*, Éditions L'échappée, Paris, 2014.

- Léonor Delaunay, « Elf La pompe Afrique de Nicolas Lambert », *Théâtre/Public*, n° 181, avril 2006, p. 97.

THÉMATIQUE : Procès intenté par la compagnie pétrolière Elf pour les abus de biens sociaux commis au détriment de la compagnie de 1989 à 1993 ; relations entre l'État français et ses anciennes colonies africaines.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle, réalisé par Arnaud Legoff, Bernard Scho et avec Nicolas Lambert, Seydina Insa Wade, Hélène Billard, sorti le 8 juin 2006.

NOTES : Nicolas Lambert a assisté pendant quatre mois aux nombreuses audiences du procès ; genre : théâtre documentaire. Selon Léonor Delaunay, « Elf La pompe Afrique de Nicolas Lambert », *Théâtre/Public*, n° 181, avril 2006, p. 97 : « l'on peut parler, à propos du travail de N. Lambert, d'une démarche de documentariste ou même d'historien, parce qu'il y a la volonté de comprendre et non de juger une seconde fois. »

TITRE : *Daewoo*

AUTEUR : François Bon

DATE : 2004

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Charles Tordjman, Festival d'Avignon, Parc des expositions – Châteaublanc, le 18 juillet 2004.

THÉMATIQUE : Crise industrielle, période de reconversion professionnelle, chômage.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle, réalisé par France 3 Lorraine Champagne-Ardenne et le Théâtre de la Manufacture.

- *Daewoo Création*, film documentaire de Marc Gründ, 2004.

- Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, Fonds Tordjman (135J64).

- Entretiens de : François Bon, Charles Tordjman, Samira Sédira.

TITRE : *Jérusalem plomb durci. Voyage halluciné dans une dictature émotionnelle*

AUTEUR : Ruth Rosenthal (textes)

DATE : 2011

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Winter Family (Rosenthal/Klaine), festival Impatience, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, le 16 juin 2011.

THÉMATIQUE : L'opération militaire israélienne à Gaza en 2009, Israël, nationalisme, manipulation d'émotions à des fins politiques, mémoire collective.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Ruth Rosenthal, Xavier Klaine, Théâtre de la Manufacture, le 28 novembre 2011.

NOTES : Genre : théâtre documentaire-performance.

TITRE : *Et puis j'ai demandé à Christian de jouer l'intro de Ziggy Stardust*

AUTEUR : Renaud Cojo

DATE : 2009

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Renaud Cojo, Festival d'Avignon Off, La Manufacture, Avignon, le 8 juillet 2009.

THÉMATIQUE : Le mythe Ziggy Stardust.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Renaud Cojo, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, le 23 novembre 2011.
TITRE : <i>Airport kids</i> AUTEUR : Florian Malzacher (dramaturgie) DATE : 2008 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Lola Arias, Stefan Kaegi (Le Rimini Protokoll), Festival d'Avignon, Gymnase du Lycée Mistral, Avignon, le 6 juillet 2008. THÉMATIQUE : Enfants de cadres travaillant dans des compagnies internationales à Lausanne, une communauté internationale bilingue / trilingue, une génération de nomades mondiaux. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, le 16 octobre 2008.
TITRE : <i>Hommage à la médecine chinoise (et à l'homéopathie sous réserve)</i> AUTEUR : Amélie Poirier DATE : 2011 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Amélie Poirier, Théâtre des passerelles, Villeneuve d'Ascq, le 6 avril 2011. THÉMATIQUE : Le rapport d'acteurs-témoins à la danse classique comme discipline professionnelle, une pratique artistique, une passion. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Amélie Poirier, dans le cadre du Concours National de Théâtre du CROUS, Amphithéâtre Déléage, Nancy, le 8 juin 2012. NOTES : Genre : théâtre documentaire.
TITRE : <i>Moi, j'utilise la lumière comme source d'excitation de la matière</i> AUTEUR : David Lescot DATE : 2010 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Lecture : par l'auteur, Festival d'Avignon, Cour de l'hôtel de la préfecture du Vaucluse, Avignon, le 13 juillet 2010. - Mise en voix : Camille Chamoux, L'Oise en Scènes, Beauvais, le 22 octobre 2012. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Vidéo de la rencontre : http://www.cite-sciences.fr/francais/ala_cite/evenements/meridien/binome.htm (dernière consultation : 05.01.2015). THÉMATIQUE : La rencontre entre un écrivain et un scientifique, nanosciences. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Participation à la lecture, descriptif : Festival d'Avignon, Cour de l'hôtel de la préfecture du Vaucluse, le 13 juillet 2010. NOTES : Pièce née d'une rencontre impromptue entre un auteur de théâtre contemporain et un scientifique, Valia Voliotis, chercheuse à l'Institut des Nanosciences de Paris (un laboratoire CNRS et UPMC). La rencontre est reprise presque à l'identique de la rencontre filmée.

Théâtre français
2^{ème} posture face au réel : Rassemble les pièces et spectacles inspirés par l'actualité ou l'histoire et qui transforment le réel sans garder ses traces matérielles brutes (n'introduisent pas tels quels des documents authentiques, ne reprennent pas mot-à-mot des discours, ne mettent pas en scène des témoins, etc.), mais qui font néanmoins des références directes à la réalité, située en dehors du monde artistique, en intégrant l'art à l'espace public. Dans ces pièces et spectacles, les sociétés se représentent elles-mêmes dans les conflits et ruptures qui les traversent. Le point de départ est toujours une situation sociale, un enjeu politique ou un événement authentique. Leurs auteurs prennent ouvertement le parti de personnes exclues, autant pour des raisons économiques que pour leur appartenance à un groupe social (personnes atteintes du SIDA, homosexuels). Ces pièces relèvent du théâtre du réel.
TITRE : <i>1962</i> AUTEUR : Mohamed Kacimi DATE : 1999 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Yves Gourmelon, Théâtre Pierre Tabard, Montpellier, le 11 décembre 2007. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Mohamed Kacimi, <i>1962</i>, Actes Sud-Papiers, Arles, 1999. THÉMATIQUE : L'indépendance de l'Algérie. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement du spectacle, descriptif : mise en scène Valérie Grail, Arte Live Web, enregistré au Théâtre des Lucioles, Avignon, le 20 juillet 2010.
TITRE : <i>Invasion !</i> AUTEUR : Jonas Hassen Khemiri (Suède) DATE : 2008 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Michel Didym, Théâtre du Saulcy, Metz, le 9 février 2010. - Mise en scène : Antú Romero Nunes, Odéon-Théâtre de l'Europe, le 9 mai 2012. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Jonas Hassen Khemiri, <i>Invasion !</i>, Éditions Théâtrales, Paris, 2008. THÉMATIQUE : Représentations des immigrés et des étrangers, terrorisme, les malentendus et les clichés qui entravent les bonnes relations entre l'Occident et le monde musulman, au tournant du XXI^e siècle. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Michel Didym, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 17 janvier 2013.
TITRE : <i>Le système de Ponzi</i> AUTEUR : David Lescot DATE : 2011 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : David Lescot, Théâtre de l'Union, Limoges, le 17 janvier 2012. PUBLICATIONS RATTACHÉES : David Lescot, <i>Le système de Ponzi</i>, Actes Sud Éditions, Arles, 2011. THÉMATIQUE : L'escroquerie financière. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : David Lescot, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, du 13 au 17 mars 2012.

TITRE : *We are l'Europe*

AUTEUR : Jean-Charles Massera

DATE : 2009

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Benoît Lambert, Le Granit, Belfort, le 5 novembre 2009.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Jean-Charles Massera, *We are l'Europe*, Verticales, Paris, 2009.

THÉMATIQUE : L'Europe mondialisée, la crise bancaire.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu au Théâtre 71, Malakoff, le 21 novembre 2009.

NOTES : Jean-Charles Massera, notes prises lors de la rencontre (intitulée « Contestation mon amour. Pour une esthétique de l'entrisme ») avec l'artiste, le 10 novembre 2010, à la MJC Lillebonne à Nancy : « Ce que j'utilisais dans mes livres c'était simplement les topiques, les sujets qui posent effectivement les questions politiques mais avec lesquels *grosso modo* tout le monde est au clair à moins d'être complètement inconscient de ce qui se passe dans le monde, j'ai l'impression de parler de lieux communs politiques. On n'est plus à l'époque où on peut prendre la parole dans un journal. On est à une époque où toute parole est détournée ou noyée, ce serait naïf de penser qu'un auteur a une force de frappe – la force de frappe est du côté de la littérature commerciale. Je vais transformer une parole, qu'on n'entend pas, qu'on n'entend plus, une parole qui a été rendue invisible dans l'espace public. Dans panneaux publicitaires, je prends cette forme, ce langage pour y introduire une parole qui a été gommée par cet instrument-là.

On ne parle jamais de ce qu'il y a en amont du travail, on parle du produit du travail que vous allez consommer, vendre mais pas de la représentation de soi au travail alors que c'était un élément majeur de la culture occidentale jusqu'à la première moitié du siècle (cinéma, littérature représentation des gens au travail). Cette représentation est absente dans nos sociétés dites de loisirs ou de la dépression généralisée où le travail n'est plus cette activité qui nous occupe pleinement. (...) S'il y a une intervention possible de l'art ou de l'écrivain, une manière de construire le monde, de le représenter, ces systèmes de représentation c'est du langage, c'est de la forme, c'est de la matière, entre l'objet de ma conscience et ma conscience, entre l'objet et le sujet, entre le monde et moi, entre le monde et je, entre le monde et nous ; il y a un interstice qui est de la distance critique ou pas, distance avec ce qu'on vit ou pas, il y a le langage qu'on utilise pour se représenter le monde, la manière d'y être. C'est dans cet interstice qu'on peut intervenir, la place de l'artiste se joue dans cet interstice. Ce n'est pas le travail de philosophes, sociologues ou documentaristes. Qui prend en compte la forme, la langue parce que c'est là que se jouent nos représentations et de nos manières de se représenter, de comprendre le monde. (...) Si vous jouez entre les deux pôles, vous faites plus un travail esthétique, un travail d'écrivain que si directement vous nommez, analysez l'objet de votre recherche en faisant fi de cette distance qui est entre vous et l'objet qui est la langue. À chaque époque correspondent les nouveaux modes de représentation du monde aussi, l'exemple des poilus qui n'arrivent pas à dire ce qu'ils ont vu parce qu'ils ont vécu une expérience qu'ils ne savaient pas verbaliser, une première expérience traumatique avec les nouvelles technologies de guerre. Il fallait trouver une langue, une forme pour pouvoir en parler donc un mode de représentation. »

TITRE : *Gênes 01*

AUTEUR : Fausto Paravidino

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène de Stanislas Nordey, Théâtre National de Bretagne, Rennes, le 7 novembre 2006.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Fausto Paravidino, *Gênes 01*, Éditions de l'Arche, Paris,

2005.

THÉMATIQUE : La répression policière, l'engagement, les manifestations altermondialistes lors du sommet du G8, Carlo Giuliani.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture.

TITRE : *La Pierre*

AUTEUR : Marius von Mayenbourg (Allemand)

DATE : 2009

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Bernard Sobel, Théâtre Dijon Bourgogne, Dijon, le 13 novembre 2009.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Marius von Mayenbourg, *La Pierre*, L'Arche, Paris, 2010.

THÉMATIQUE : L'Allemagne des revenants après la réunification du pays ; la notion de « chez soi ».

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Bernard Sobel, Théâtre de La Colline, Paris, le 24 janvier 2010.

TITRE : *Identité*

AUTEUR : Gérard Watkins

DATE : 2009

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Gérard Watkins, La Comète 347, Paris, le 14 septembre 2009.

- Mise en scène Yves Penay, Théâtre Les Enfants Terribles, Paris, le 16 avril 2012.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Gérard Watkins, *Identité*, Voix Navigables, L'Île-Saint-Denis, 2009.

THÉMATIQUE : Quotidien d'un jeune couple, projet de loi sur l'immigration de Thierry Mariani, le fichage de consommateurs.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Gérard Watkins, Centre culturel Pablo Picasso, Blénod-lès-Pont-à-Mousson, le 27 août 2009.

NOTES : - Gérard Watkins a joué dans *Anéantis* (mise en scène : Daniel Jeanneteau) et *4.48 Psychose* de Sarah Kane (mise en scène : Claude Régy).

- Dans les *Notes d'intention* sur le spectacle, Gérard Watkins revendique l'influence de *Le Dogme95*, de John Osborne et de Sarah Kane sur l'écriture et la mise en scène d'*Identité*. (Cf. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Identite/ensavoirplus/>, [dernière consultation : 06.01.2015.]).

- Gérard Watkins est le fils du réalisateur anglais Peter Watkins.

TITRE : *Jardinage humain*

AUTEUR : Rodrigo Garcia

DATE : 2003

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Éva Vallejo, Festival d'Avignon Off, La Manufacture, Avignon, le 7 juillet 2005.

THÉMATIQUE : Société de consommation.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement du spectacle, descriptif : mise en scène : Rodrigo Garcia, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, le 11 mars 2003 (réalisé avec l'aide de l'ONDA).

TITRE : <i>Versus</i> AUTEUR : Rodrigo Garcia DATE : 2009 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Rodrigo Garcia, Théâtre du Rond-Point, Paris, le 18 novembre 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Rodrigo Garcia, <i>Versus</i>, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2009. THÉMATIQUE : Consensus, modération, bonne éducation, « tension qui accompagne nos actes. Que devons-nous faire : jouer, dire ce que nous pensons, rester en retrait ou prendre parti ? ». DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu au Festival d'Automne à Paris, descriptif : Théâtre du Rond-Point, Paris, le 22 novembre 2009.
TITRE : <i>Le Mardi à Monoprix</i> AUTEUR : Emmanuel Darley DATE : 2007 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Jean-Marc Bourg, Théâtre d'O, Montpellier, le 24 janvier 2007. - Mise en scène : Michel Didym, Le Volcan, Le Havre, le 30 septembre 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Emmanuel Darley, <i>Le Mardi à Monoprix suivi de Auteurs vivants</i>, Actes Sud, Arles, 2009. THÉMATIQUE : La différence, les rituels quotidiens. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu au festival de la Mousson d'été, descriptif : mise en scène : Michel Didym, Pont-à-Mousson, le 27 août 2008.
TITRE : <i>Charlie et Néo</i> AUTEUR : Bernard Allombert DATE : 2008 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : François Rodinson, Centre André Malraux, Vandœuvre-lès-Nancy, le 2 février 2010. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Bernard Allombert, <i>Charlie et Néo</i>, Lansman, Carnières, 2008. THÉMATIQUE : L'enfance dérobée par la guerre. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : François Rodinson, Centre André Malraux, Vandœuvre-lès-Nancy, le 2 février 2010.
TITRE : <i>La femme comme champ de bataille</i> AUTEUR : Matei Vişniec (français d'origine roumaine) DATE : 1996 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Michel Fagadau, Studio des Champs-Élysées, Paris, le 14 novembre 1997. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Matei Vişniec, <i>La Femme comme champ de bataille</i>, Actes Sud, Arles, 1997. THÉMATIQUE : La guerre de Bosnie. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture du texte de la pièce, rencontre avec l'auteur.
TITRE : <i>Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort</i> AUTEUR : Matei Vişniec DATE : 2003 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Radu Afrim, Théâtre du Balcon,

Avignon, le 10 juillet 2008, le spectacle représentant officiel du Luxembourg lors du Festival d'Avignon 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Matei Vişniec, *Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, Lansman, Carnières, 2007.

THÉMATIQUE : Emil Cioran

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu, descriptif, mise en scène : Gilles Losseroy, Théâtre de Mon Désert, Nancy, décembre 2008.

- Lecture du texte de la pièce.

- Rencontre avec l'auteur.

NOTES : Pièce écrite en résidence au Théâtre des Sources, Fontenay aux Roses, en 2003/2004 ; la pièce, très documentée, tire sa substance de la pensée et des idées d'Emil Cioran, des thèmes « cioraniens », allant du suicide au destin du peuple roumain.

TITRE : *Rosa, seulement*

AUTEUR : Mathieu Bertholet

DATE : 2010

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Mathieu Bertholet, Festival d'Avignon, Jardin de la Vierge du lycée Saint-Joseph, Avignon, le 8 juillet 2010.

THÉMATIQUE : Rosa Luxemburg.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène: Mathieu Bertholet, Festival d'Avignon, Jardin de la Vierge du lycée Saint-Joseph, Avignon, le 8 juillet 2010.

NOTES : Reportage sur le spectacle, *Mathieu Bertholet, tous les jeux sont permis*, réalisation : Nicole Weyer, mai 2011 (en ligne :

<http://www.rts.ch/emissions/preliminaires/3118360-mathieu-bertholet-tous-les-jeux-sont-permis.html> [dernière consultation : 06.01.2015]).

TITRE : *My secret garden*

AUTEUR : Falk Richter

DATE : 2010

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène de Stanislas Nordey et Falk Richter, Festival d'Avignon, Salle de Montfavet, Avignon, le 9 juillet 2010.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Falk Richter, *My secret garden*, L'Arche, Paris, 2010.

THÉMATIQUE : Le fonctionnement de la société allemande au XX^e et XXI^e siècle, la dénazification.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : Mise en scène de Stanislas Nordey et Falk Richter, Festival d'Avignon, Salle de Montfavet, Avignon, le 10 juillet 2010.

NOTES : Pièce écrite à partir du journal intime de Falk Richter, une autofiction.

TITRE : *Le silence des communistes*

AUTEUR : D'après Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jean-Pierre Vincent, Festival d'Avignon, Champfleury, le 8 juillet 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin, *Le silence des communistes*, L'Arche, Paris, 2007.

THÉMATIQUE : Le parti communiste italien, le deuil du projet de société juste, d'une identité, individuelle et collective, le passé communiste effacé de la mémoire.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Jean-Pierre Vincent, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, le 21 novembre 2008.

TITRE : <i>Classe</i> AUTEUR : Blandine Keller DATE : 2007 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : François Rodinson, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 4 octobre 2007. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Blandine Keller, <i>Classe</i>, P.O.L., Paris, 2004. THÉMATIQUE : Le métier d'enseignant de français en ZEP, classe de sixième, Saint-Denis ; une société d'immédiateté. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : François Rodinson, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 4 octobre 2007.
TITRE : <i>Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas</i> AUTEUR : Imre Kertész DATE : 2003 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Joël Jouanneau, Théâtre Ouvert, Paris, le 15 novembre 2004. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Imre Kertész, <i>Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas</i>, Actes Sud, Arles, 2003. THÉMATIQUE : Le traumatisme de la Shoah. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Joël Jouanneau, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 15 novembre 2004. - Rencontre avec le traducteur du monologue, Charles Zarembo, au Théâtre de la Manufacture à Nancy, à l'issue de la représentation.
TITRE : <i>Le Système A.K.</i> AUTEUR : Lionel Spycher DATE : 2010 THÉMATIQUE : Fonctionnement d'une entreprise. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en espace vue au Festival de la Mousson d'été, direction : Lionel Spycher, le 28 août 2010.
TITRE : <i>Pit-Bull</i> AUTEUR : Lionel Spycher DATE : 1998 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Joël Jouanneau, Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis, le 1^{er} décembre 1998. - Mise en scène : Stéphanie Loïk, Théâtre Populaire de Lorraine, Thionville, le 8 avril 2003. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Lionel Spycher, <i>Pit-Bull</i>, Actes Sud, Arles, 1998. THÉMATIQUE : Immigration de deuxième génération dans les banlieues françaises, violences urbaines. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Lecture de la pièce. - Entretien de Lionel Spycher, Paris, le 11 mai 2007.

Théâtre français
3^{ème} posture face au réel : Les pièces – collages qui font intervenir aussi bien les documents authentiques que les textes contemporains ou canoniques fonctionnant dans une culture donnée et dont la mise en œuvre est justifiée par un discours, accompagnant l'ensemble du projet, ou par une référence au réel qui justifie ledit projet. Elles se font l'écho des grands débats de société initiés par les sociologues, les historiens, les journalistes d'opinion, les hommes politiques ou les hommes de théâtres eux-mêmes.
TITRE : <i>Casa de la fuerza (La Maison de la force)</i> AUTEUR : Angélica Liddell DATE : 2010 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Angelica Liddell, Festival d'Avignon, Cloître des Carmes, Avignon, le 10 juillet 2010. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Angélica Liddell, <i>Tétralogie du sang : Je ne suis pas jolie ; Anfaegtelse, Je te rendrai invincible par ma défaite ; La Maison de la force</i>, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012. THÉMATIQUE : Violences masculines contre les femmes qui ont été commises à partir de 1993, au Nord du Mexique dans l'État de Chihuahua et, notamment, à Ciudad Juárez. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu au Festival d'Avignon, descriptif : mise en scène : Angelica Liddell, Festival d'Avignon, Cloître des Carmes, Avignon, le 12 juillet 2010. - Programme du Festival d'Avignon 2010. - Un collage de textes, de documents, de chansons, de la performance.
TITRE : <i>This is how you will disappear</i> AUTEUR : Dennis Cooper DATE : 2010 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Gisèle Vienne, Gymnase du Lycée Aubanel, Avignon, le 8 juillet 2010. THÉMATIQUE : Affrontement de l'ordre et du chaos, du dionysiaque et de l'apollinien (Nietzsche). DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Gisèle Vienne, Festival d'Avignon Gymnase Aubanel, le 8 juillet 2010. NOTES : - Scénographie : les phénomènes météorologiques provoqués affectent la sensibilité du spectateur, la mise en scène de la nature réaliste, une véritable forêt emplit d'arbres, dont les feuilles mortes ont recouvert le sol. Les bruits de feuilles et d'eau renvoient à la musique concrète ; présence d'oiseaux ; entre fantasme et réalité. Un collage : théâtre, danse, musique. - Gisèle Vienne inscrit son travail dans la lignée de Tadeusz Kantor.
TITRE : <i>Alexis, une tragédie grecque</i> AUTEUR : Daniela Nicolo (dramaturgie) (Italie / France) DATE : 2010 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Enrico Casagrande, Daniela Nicolo, Mettre en Scène, Rennes, le 16 novembre 2010. THÉMATIQUE : La répression policière à la suite du meurtre d'Alexis Grigoropoulo (le 6 décembre 2008), 15 ans, à Athènes, une révolte contemporaine. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Enrico Casagrande et Daniela Nicolo, Festival RING, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, le 2 décembre 2011. NOTES : Les auteurs du spectacle se rendent en Grèce pour enquêter sur la manifestation en

mémoire de l'adolescent tué par la police. Ils recueillent des témoignages et du matériel visuel projeté sur scène. Les échos de la révolte sont mêlés à l'*Antigone* de Brecht.

TITRE : *La Maison des cerfs*

AUTEUR : Jan Lauwers (Belgique)

DATE : 2009 (création mondiale : 2008)

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jan Lauwers, Festival d'Avignon, Parc des expositions – Châteaublanc, Avignon, le 13 juillet 2009.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Jan Lauwers, *La Maison des cerfs*, Actes Sud, Arles, 2009.

THÉMATIQUE : Spectacle de l'information, guerres de Yougoslavie.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Jan Lauwers, Théâtre de la Vielle, Paris, le 8 mai 2010.

TITRE : *Papperlapapp*

AUTEUR : Malte Ubenauf (dramaturgie)

DATE : 2010

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Christoph Marthaler, Festival d'Avignon, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 7 juillet 2010.

THÉMATIQUE : Les artistes tentent de s'approprier l'histoire du Palais des Papes.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Christoph Marthaler, Festival d'Avignon, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 7 juillet 2010.

NOTES : - Citation tirée de René Solis, « "Papperlapapp", Marthaler suspendu », *Le Monde*, le 9 juillet 2010, p. 32 : « un univers où se mélangeraient la Suisse profonde et la République démocratique allemande ».

- Un patchwork de textes (extraits de Dario Fo, Emil Cioran, Søren Kierkegaard, Olivier Cadiot).

TITRE : *La Mort d'Adam*

AUTEUR : Jean Lambert-Wild

DATE : 2010

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jean Lambert-Wild, Festival d'Avignon, Tinel de la Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, le 8 juillet 2010.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Jean-Lambert-Wild, *La mort d'Adam*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2010. (Ce livre contient le DVD *Les Coulisses de la mémoire*, un film de François Royet sur la création de *La Mort d'Adam* au Festival d'Avignon 2010).

THÉMATIQUE : Une revisite de l'enfance sur l'île de la Réunion, la mémoire.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Jean Lambert-Wild, Festival d'Avignon, Tinel de la Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, le 11 juillet 2010.

NOTES : - Un collage : texte, film, musique, mythes (Édipe, Minotaure).

- Genre : biographie fantasmé.

TITRE : *Woyzeck*

AUTEUR : Georg Büchner

DATE : 2004 / 1837

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Thomas Ostermeier, Festival d'Avignon, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 8 juillet 2004.

THÉMATIQUE : En puisant dans l'œuvre de G. Büchner, Thomas Ostermeier interroge le temps présent.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu à l'Inathèque, Paris, descriptif : mise en scène :

Thomas Ostermeier, Festival d'Avignon, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 8 juillet 2004.

NOTES : - Scénographie : grands panneaux publicitaires, projections d'un quartier avec des tours.

- Une grande présence du corps : obèse, épileptique, en train de s'épiler, nain, nu.

- Concert de rap français en intermède.

TITRE : *Le Bourgeois, la Mort et le Comédien (Les Précieuses ridicules, Tartuffe, Le Malade imaginaire)*

AUTEUR : Molière

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Éric Louis, Comédie de Valence, Valence, le 2 novembre 2005.

THÉMATIQUE : Les rapports de l'apparence et de l'identité, le travestissement ; l'analyse du rapport entre théâtre et société.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en scène : Éric Louis, Odéon-Théâtre de l'Europe, le 27 octobre 2007.

Théâtre français
4^{ème} posture face au réel : Les pièces et spectacles contemporains situés aux limites du théâtre du réel ou annonçant son apparition, comme certaines pièces de « Kitchen sink realism ». Cependant, ici, la forme (« fabularyzacja ») l'emporte sur l'accès direct au réel. Nous trouvons également dans ce groupe les spectacles dont l'objet principal est la vie ordinaire, avec ses attentes, ses projets ratés. L'existence mélancolique privée de grands dilemmes, sans direction apparente, sans but précis, sans conflits héroïques ou missions romantiques, « sans qualités » ; l'existence dénuée de grandes révoltes contre Dieu mais où l'homme est déterminé par le monde dans lequel il vit ; les chemins de vie chaotiques et quotidiens, marqués parfois par la mort des proches mais sans que cela ne provoque des scènes de colère. Les sujets qui les caractérisent sont : l'homotisme, l'homosexualité, les maladies mentales et la solitude. Ces spectacles ont beaucoup marqué le théâtre au tournant du XXI^e siècle, même si leur création en est antérieure. Ces œuvres sont donc également l'objet de notre thèse dans le sens où elles appartiennent à la même tradition théâtrale et permettent de situer le théâtre du réel dans un contexte esthétique plus large et souvent dépassant la chronologie de cette thèse.
TITRE : <i>L'émission</i> AUTEUR : Sabine Ravillet (Belgique) DATE : 2010 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Johanny Bert, Théâtre des Sources, Fontenay-aux-Roses, le 27 novembre 2012. THÉMATIQUE : Un univers où tous les désirs des personnages passent par la télévision. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en espace : Véronique Bellegarde, festival La Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 27 août 2010. NOTES : - Un univers terrorisé et burlesque, les personnages sont prêts à se faire ôter un membre ou un organe pour participer au jeu télévisé, un téléspectateur dévore la langue de son amie passée à la télévision, un autre se focalise complètement sur un jeu télévisé, et le personnage féminin dramatise sur un insecte retrouvé dans un pot de yaourt. - Pièce écrite avec une bourse de création du CNT en résidence à Villeneuve-lès-Avignon.
TITRE : <i>Contre l'amour</i> AUTEUR : Esteve Soler (Catalogne) DATE : 2011 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Lecture dirigée par : Michel Didym, Festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 25 août 2011. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Esteve Soler, <i>Contre le progrès, Contre l'amour, Contre la démocratie : Trilogie théâtrale</i>, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2013. THÉMATIQUE : La jalousie, l'indifférence, la violence. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu, description : lecture dirigée par : Michel Didym, Festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 25 août 2011. - Mise en voix : Caroline Bornemann, Amphithéâtre Déléage, Nancy, le 19 février 2013. NOTES : Esteve Soler a traduit <i>4.48 Psychose</i> et <i>Purifiés</i> de Sarah Kane.
TITRE : <i>Une envie de tuer sur le bout de la langue</i> AUTEUR : Xavier Durringer DATE : 1992 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Xavier Durringer, Festival du Jeune Théâtre d'Alès, Cour Vauban, Alès, le 20 juillet 1992. - Mise en scène : Marc Olinger, Théâtre National de Nice, Nice, le 15 janvier 2003.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Xavier Durringer, <i>Bal-Trap : Une envie de tuer sur le bout de la langue</i>, Éditions Théâtrales, Paris, 2010. - Patrice Pavis, « Ravenhill and Durringer, or the "Entente Cordiale" misunderstood », <i>Contemporary Theatre Review</i>, vol. 14, University of London, Routledge, 2004, pp. 4-16. THÉMATIQUE : L'amour, la pulsion de la vie et de la mort. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de la pièce. NOTES : Pièce traduite en anglais par Mark Ravenhill.
TITRE : <i>Sizwe Banzi est mort</i> AUTEUR : Athol Fugard, John Kani et Winston Ntshona DATE : 1972 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Peter Brook, Festival d'Avignon, École de la Trillade, Avignon, le 8 juillet 2006. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Athol Fugard, <i>The Township Plays ; No-Good Friday ; Nongogo ; The Coat ; Sizwe Bansi is Dead ; The Island</i>, Oxford University Press, Oxford, 1993. THÉMATIQUE : La violence du système de l'apartheid en Afrique du Sud. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu au Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, le 2 décembre 2006.
TITRE : <i>Fabbrica</i> AUTEUR : Ascanio Celestini DATE : 2009 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Charles Tordjman, MC2, Grenoble, le 17 novembre 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Ascanio Celestini, <i>Fabbrica</i>, Éditions Théâtrales, Paris, 2009. THÉMATIQUE : Étapes de l'histoire de la classe ouvrière en Italie du XX^e siècle. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Charles Tordjman, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, le 9 décembre 2009.
TITRE : <i>Littoral, Incendies, Forêts</i> AUTEUR : Wajdi Mouawad DATE : ~1999 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - <i>Littoral, Incendies, Forêts</i>, mise en scène : Wajdi Mouawad, Festival d'Avignon, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 8 juillet 2009. - <i>Littoral</i>, mise en scène : Wajdi Mouawad, Théâtre de l'Union, Limoges, le 25 septembre 1998. - <i>Littoral</i>, mise en scène : Guillaume Gatteau, TU-Nantes, Nantes, le 14 janvier 2003. - <i>Incendies</i>, mise en scène : Wajdi Mouawad, L'Hexagone, Meylan, le 14 mars 2003. - <i>Incendies</i>, mise en scène : Stanislas Nordey, Salle Guy Ropartz, Rennes, le 6 novembre 2007. - <i>Forêts</i>, mise en scène : Wajdi Mouawad, Espace Malraux, Chambéry, le 7 mars 2006. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Wajdi Mouawad, <i>Littoral</i>, Actes Sud, Arles, 1999. - Wajdi Mouawad, <i>Forêts</i>, Actes Sud, Arles, 2009. - Wajdi Mouawad, <i>Incendies</i>, Actes Sud, Arles, 2003. THÉMATIQUE : <i>Forêts</i> – la haine, <i>Incendies</i> – la guerre du Liban, <i>Littoral</i> – l'identité. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, mise en scène : Wajdi Mouawad, Théâtre Sartrouville Yvelines CDN, le 12 décembre 2009, durée totale de 11 heures. NOTES : - Production : Festival d'Avignon, Au carré de l'hypoténuse, Abé Carré Cé Carré (Montréal) ; Producteur délégué : Espace Malraux (Chambéry), ADAMI (Paris). - Pour <i>Forêts</i>, Wajdi Mouawad « revendique un théâtre du tragique mais pas un théâtre d'actualité ou de documentaire, il cherche à s'inscrire dans l'imaginaire. Pour cette pièce, il

rassemble une importante documentation historique et la transforme en "sensations". » (source : Isabelle Lassalle, *Avignon 2009. Wajdi Mouawad, l'artiste associé*, le 11 juillet 2009, <http://www.franceculture.fr/2009-07-11-avignon-2009-wajdi-mouawad-l-artiste-associe.html> [dernière consultation: 05.01.2015]).

TITRE : *Anticlimax*

AUTEUR : Werner Schwab

DATE : 2008 / 1994

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Bertrand Sinapi, Théâtre du Saulcy, Metz, le 16 décembre 2008.

THÉMATIQUE : Huis clos familial hors de code moral.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : Centre André Malraux, Vandœuvre-lès-Nancy le 15 décembre 2009.

TITRE : *Bar*

AUTEUR : Spiro Scimone

DATE : 2001

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Valerio Binasco, Festival d'Automne, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 2001, le 22 octobre 2001.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Spiro Scimone, *Nunzio / Bar / La Fête*, L'Arche, Paris, 2003.

THÉMATIQUE : Deux amis en quête d'argent.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Olivier Cruveiller, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, le 16 octobre 2008.

TITRE : *Vers toi terre promise*

AUTEUR : Jean-Claude Grumberg

DATE : 2006

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Charles Tordjman, Théâtre du Jeu de Paume, Aix-en-Provence, le 14 novembre 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Jean-Claude Grumberg, *Vers toi terre promise*, Actes Sud-Papiers, Arles, 2006.

THÉMATIQUE : Vies brisées par la Shoah.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu : descriptif : mise en scène : Charles Tordjman, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, le 10 décembre 2008.

TITRE : *L'Atelier*

AUTEUR : Jean-Claude Grumberg

DATE : 1979

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Maurice Bénichou, Théâtre National de l'Odéon, Paris, le 18 avril 1979.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Jean-Claude Grumberg, *L'Atelier*, Stock, Paris, 1979.

- Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993, pp. 11-12.

THÉMATIQUE : 1945, la zone libre, le manque de charbon, les rafles, un deuil impossible, la Shoah.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement du spectacle, descriptif : mise en scène : Maurice Bénichou, captations intégrales de pièces de théâtre lors de sa création au Théâtre national de l'Odéon, réalisation de Jacques Robin, 1980.

TITRE : *Slogans*

AUTEUR : d'après Maria Soudaïeva et Antoine Volodine

DATE : 2008

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Charles Tordjman, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Aubervilliers, le 6 février 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Maria Soudaïeva, *Slogans*, Éditions de l'Olivier, Paris, 2004.

THÉMATIQUE : Violence faite aux femmes en Russie au tournant du XXI^e siècle.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : Charles Tordjman, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 21 mars 2008.

TITRE : *Le Brognet*

AUTEUR : Rémi de Vos

DATE : 1997

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Claire Truche, Théâtre Paul Scarron, Mans, le 18 janvier 2005.

- Mise en voix : Rémi de Vos, festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 27 août 2014.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Rémy De Vos, « Le Brognet », Rémi de Vos, Jean-Michel Ribes, Eduardo Manet, Christian Siméon, *Confessions gastronomiques. Monologues*, Éditions Crater, Marseille, 2000, pp. 3-17.

THÉMATIQUE : Identités régionales exclusivistes.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Lecture de la pièce.

- J'ai assisté à la mise en voix : Rémi de Vos, festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 27 août 2014.

TITRE : *Juste la fin du monde*

AUTEUR : Jean-Luc Lagarce

DATE : 2007 / 1990

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : François Berreur, MC2, Grenoble, le 2 octobre 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Jean-Luc Lagarce, *Juste la fin du monde*, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 1997.

THÉMATIQUE : « Les échanges au sein du huis clos familial » (Jean-Pierre Ryngaert, Lire un classique du XX^e siècle : Jean-Luc Lagarce, Scérén - Les Solitaires Intempestifs, Futuroscope -Besançon, 2007.) ; l'homosexualité ; la mort ; l'incommunicabilité.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : François Berreur, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 11 décembre 2007.

Théâtre français
5^{ème} posture face au réel : Les pièces s'éloignant du courant principal dans le théâtre contemporain et dont la forme diffère des quatre catégories évoquées ci-dessus. Souvent, il s'agit de pièces ne revendiquant pas d'utilité sociale directe ; ce qui ne veut cependant nullement dire que ces projets sont futiles, qu'ils n'ont pas d'impact sur l'imaginaire collectif, ne suscitent pas de débats ou ne soulèvent pas de questions qui traversent les sociétés ou bien encore ne transforment pas la perception sociale du politique. Appartiennent également à la 5^{ème} catégorie les mises en scène des pièces écrites dans la deuxième moitié du XX^e siècle et ayant un caractère réaliste, ainsi que les adaptations pour la scène des romans. La forme (« fabularyzacja ») l'emporte ici sur l'accès direct au réel. Ils occupent cependant une place différente dans le paysage théâtral des quatre premiers groupes.
TITRE : <i>Combat de nègre et de chiens</i> AUTEUR : Bernard-Marie Koltès DATE : 2010 / 1980 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jacques Nichet, Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées, Toulouse, le 11 janvier 2001. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Bernard-Marie Koltès, <i>Combat de nègre et de chiens. La Nuit juste avant les forêts</i>, Stock, Paris, 1980. THÉMATIQUE : « <i>Combat de nègre et de chiens</i> parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru – et je crois encore – que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance. » (source : Bernard-Marie Koltès, Extrait de <i>Une Part de ma vie. Entretiens (1983-1989)</i>, Les Éditions de Minuit). DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement du spectacle sur Arte Live Web, descriptif : mise en scène : Michael Thalheimer, La Colline - théâtre national en association avec Arte Live Web, enregistré le 2 octobre 2010 (réalisation : Alexis de Favitski).
TITRE : <i>Un mage en été</i> AUTEUR : Olivier Cadiot DATE : 2010 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Ludovic Lagarde, Festival d'Avignon, Opéra-théâtre d'Avignon, Avignon, le 21 juillet 2010. THÉMATIQUE : Évocation de souvenirs de la vie quotidienne. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Ludovic Lagarde, CDN Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 12 avril 2011. - Programme du spectacle.
TITRE : <i>Alya (pièce extraite de Bluff)</i> AUTEUR : Enzo Cormann DATE : 2011 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Caroline Gonce, Guy-Pierre Couleau, Vincent Garanger, Comédie de l'Est, Colmar, le 10 mai 2011. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Enzo Cormann, <i>Bluff : Trois tríos à l'usage des jeunes générations</i>, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012. THÉMATIQUE : Le mensonge. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en voix : Denis Milos et Caroline Bornemann, festival

ATC (autour du théâtre contemporain), Théâtre de la Manufacture, le 20 février 2013. - Rencontre avec Enzo Cormann animée par Yannick Hoffert, le 20 février 2013. - Texte du programme du festival a.t.c. 2013. NOTES : <i>Bluff</i> est une commande d'écriture à Enzo Cormann par le Préau, Centre Dramatique Régional de Basse-Normandie-Vire.
TITRE : <i>Corps étrangers</i> AUTEUR : Stéphanie Marchais DATE : 2010 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en espace : Véronique Bellegarde, festival La Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 26 août 2010. - Mise en scène : Thibault Rossigneux, Théâtre de la Tempête, Paris, le 17 janvier 2014. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Stéphanie Marchais, <i>Corps étrangers</i>, Quartett, Fontenay-sous-Bois, 2010. THÉMATIQUE : L'altérité, l'étrangeté. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en espace : Véronique Bellegarde, festival La Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 26 août 2010. NOTES : Ce texte a reçu l'aide à la création du Centre national du Théâtre. Ce n'est pas le théâtre du réel : « Un médecin traque un homme de grande taille pour lui prendre son corps. Pendant plus de trente ans, Hunter l'anatomiste suit et fait suivre O'Well, tant il est fasciné par l'immense squelette qu'il devine sous la peau de sa proie » (4^{ème} de couverture).
TITRE : <i>Ode Maritime</i> AUTEUR : Fernando Pessoa DATE : 2009 / 1915 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Claude Régy, Festival d'Avignon, Salle de Montfavet, Avignon, le 9 juillet 2009. THÉMATIQUE : Violence, cruauté, modernité des machines, des navires, voyage, colonialisme. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Claude Régy, Théâtre de la Ville, Paris, le 20 mars 2010.
TITRE : <i>Sexamor</i> AUTEUR : Pierre Meunier et Nadège Prugnard DATE : 2009 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Pierre Meunier et Nadège Prugnard, Le Merlan, Marseille, le 1^{er} avril 2009. THÉMATIQUE : Qu'est-ce que sexe ? DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en scène : Pierre Meunier et Nadège Prugnard, CCAM, Vandœuvre-lès-Nancy, le 26 janvier 2010. NOTES : Production : La Belle Meunière, Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre de la Bastille-Paris, Théâtre de l'Agora-Scène nationale d'Evry et de l'Essonne, Théâtre National de Strasbourg, Le Merlan-Scène Nationale à Marseille, Le Fanal-Scène Nationale de Saint-Nazaire, Théâtre de Brétigny-Scène conventionnée du Val d'Orge, Centre National Dramatique de Thionville Lorraine.
TITRE : <i>Terre Océane</i> AUTEUR : Daniel Danis DATE : 2006 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Gill Champagne, Le Rive

Gauche, Saint-Étienne-du-Rouvray, le 6 novembre 2008.
 - Mise en scène : Véronique Bellegarde, MC2, Grenoble, le 19 janvier 2010.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : Daniel Danis, *Terre Océane*, L'Arche, Paris, 2006.
THÉMATIQUE : La mort d'enfant.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, mise en scène : Véronique Bellegarde, Théâtre des Abesses, le 3 avril 2010.

TITRE : *Bab et Sane*
AUTEUR : René Zahnd
DATE : 2009
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jean-Yves Ruf, Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre, le 13 novembre 2009.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : René Zahnd, *Le chiffre : Suivi de Bab et Sane*, Actes Sud, 2009.
THÉMATIQUE : La chute de Mobutu Sese Seko.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, mise en scène : Jean-Yves Ruf, CCAM, Vandœuvre-lès-Nancy, le 27 avril 2010.

TITRE : *Cochons d'Inde*
AUTEUR : Sébastien Thiéry
DATE : 2008
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène originale : Michel Fagadau, ACB, Bar-le-Duc, le 20 décembre 2008.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : Sébastien Thiéry, « Cochons d'Inde », *L'avant-scène théâtre*, n°1254, novembre 2008.
THÉMATIQUE : Différences culturelles.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, mise en scène : Michel Fagadau, Salle Poirel, Nancy, le 4 mai 2010.
NOTES : Molière de la pièce comique 2009.

TITRE : *Loin derrière les collines*
AUTEUR : Eugène Durif
DATE : 2010
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : va être créée à Turin (Teatro Astra) en mai 2010 par Pietra Selva, avec une distribution franco-italienne et sera jouée au Théâtre de la Passerelle à Gap.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : Eugène Durif, *Loin derrière les collines*, Actes Sud, Arles, 2010.
THÉMATIQUE : Libération.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture du texte de la pièce.
NOTES : Texte né d'une commande de la Fondazione TPE Torino en relation avec Viartisti Teatro Torino et Sistema Teatro Torino ; en collaboration avec le Salon international du livre de Turin et le Programme européen de coopération transfrontalière Alcotra/Gli Scavalcamontagne. Il ne s'agit pas de théâtre du réel – la pièce est très onirique, elle fait seulement référence aux événements historiques ; p. 35 : « Ce soir-là, il y avait un bal. Tout le village était là à danser. On a cru que c'était la Libération. On dansait déjà. Ils sont arrivés silencieusement et ont pris les hommes. Plusieurs camions de repubblicini... Ils ont abattu tous ceux qu'ils pouvaient, dans les champs tout autour, ils s'amusaient à les laisser courir pour leur tirer dessus en leur criant de zigzaguer entre les balles... Et les femmes après... »

TITRE : <i>L'homme sans qualité I</i> AUTEUR : d'après Robert Musil, Erwin Jans (dramaturgie) DATE : 2010 / 1930 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Guy Cassiers, Festival d'Avignon, Opéra-théâtre d'Avignon, Avignon, le 8 juillet 2010. THÉMATIQUE : La société viennoise à la veille de la Première Guerre mondiale. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Guy Cassiers, Festival d'Avignon, Opéra-théâtre d'Avignon, Avignon, le 8 juillet 2010.
TITRE : <i>Si un chien rencontre un chat</i> AUTEUR : d'après Bernard-Marie Koltès DATE : 2010 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Catherine Marnas, Festival d'Avignon, Cloître Saint-Louis, le 10 juillet 2010. THÉMATIQUE : Une « traversée en territoire koltésien » comprenant <i>Dans la solitude des champs de coton</i>, des notes et des lettres. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Studio ISTS, Festival d'Avignon, le 11 juillet 2010.
TITRE : <i>Le retour du Sade</i> AUTEUR : Bernard Noël DATE : 2004 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Charles Tordjman, La Colline, Paris, le 5 mars 2005. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Bernard Noël, <i>Le retour du Sade</i>, Léo Scheer, Paris, 2004. THÉMATIQUE : Qu'est-ce que le mal ? DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en scène : Charles Tordjman, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Paris, le 7 avril 2005.
TITRE : <i>Il Silenzio</i> AUTEUR : Pippo Delbono DATE : 2002 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Pippo Delbono, Festival d'Avignon, École Saint-Jean, Avignon, le 8 juillet 2002. THÉMATIQUE : La mémoire du tremblement de terre qui a détruit Gibellina en 1968. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Pippo Delbono, Le Carreau, Forbach, le 10 mars 2004.
TITRE : <i>Dans la solitude des champs de coton</i> AUTEUR : Bernard-Marie Koltès DATE : 2012 / 1985 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Radosław Rychcik, Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce, le 3 octobre 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Bernard-Marie Koltès, <i>Dans la solitude des champs de coton</i>, Éditions de Minuit, Paris, 1987. THÉMATIQUE : Le deal. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Radosław Rychcik, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 30 novembre 2012. - Lecture de la pièce.

Théâtre français
6^{ème} posture face au réel : Les pièces et spectacles canoniques dont la mise en scène est proche du texte ou du canevas de départ. Cette catégorie englobe les esthétiques historiques : la tragédie grecque, les jeux spirituels du Moyen Âge, les <i>commedia dell'arte</i>, les drames historiques de W. Shakespeare, les vaudevilles, les drames psychologiques, le Grand-Guignol, le drame symbolique, le drame philosophique, le théâtre de l'absurde, le théâtre épique, le théâtre expérimental... Il ne s'agit pas uniquement ici de spectacles « en costumes d'époque », issus de genres historiques tels que les théâtres antique, baroque, classique, du XVIII^e ou encore romantique, mais également du répertoire qui porte un message voilé que le public peut librement interpréter par rapport à l'actualité. Ces spectacles cherchent dans les textes classiques des points de référence par rapport à l'actualité, des images correspondant à l'actualité. L'aspect métaphorique, polysémique, ambivalent est caractéristique de ce théâtre. Ces pièces n'entrent pas dans la catégorie du théâtre du réel.
TITRE : <i>Le Prince de Hombourg</i> AUTEUR : Heinrich von Kleist DATE : 2005 / ~1808 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jean Vilar, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 15 juillet 1951. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Daniel Mesguich, Athénée Théâtre Louis-Jouvet, Paris, le 29 mars 2005.
TITRE : <i>Hedda Gabler</i> AUTEUR : Henrik Ibsen DATE : 2007 / 1890 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Richard Brunel, Nouveau Théâtre, Besançon, le 17 janvier 2007. THÉMATIQUE : Conventions, mœurs, ennui, révolte, suicide. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Richard Brunel, Théâtre de la Manufacture, du 30 janvier au 10 février 2007. - Texte du programme du spectacle.
TITRE : <i>La vie de Galilée</i> AUTEUR : Bertolt Brecht DATE : 2004 / 1938 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Christophe Rauck, Théâtre du Peuple, Bussang, le 16 juillet 2004. THÉMATIQUE : Un système de représentation du monde qui vole en éclat. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Christophe Rauck, Théâtre du Peuple, Bussang, le 16 juillet 2004.
TITRE : <i>Une Maison de poupée</i> AUTEUR : Henrik Ibsen DATE : 2009 / 1879 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Stéphane Braunschweig, La Colline, Paris, le 14 novembre 2009. THÉMATIQUE : Un choix radical de tout abandonner pour renaître, l'espoir d'une vie autre, hors d'un monde normé. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Stéphane

Braunschweig, La Colline, Paris, le 14 novembre 2009.
TITRE : <i>Le Diable rouge</i> AUTEUR : Antoine Rault DATE : 2008 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène Christophe Lidon, Théâtre Montparnasse, Paris, le 5 septembre 2008. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Antoine Rault, « Le diable rouge » ; <i>L'avant-scène théâtre</i>, n°1246, septembre 2008. THÉMATIQUE : Jules Raymond Mazarin. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène Christophe Lidon, Salle Poirel, Nancy, le 12 mars 2010. NOTES : Genre : drame historique.
TITRE : <i>L'Amant</i> AUTEUR : Harold Pinter DATE : 2008 /1962 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Michel Fagadau, Comédie des Champs-Élysées, Paris, le 30 janvier 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Harold Pinter, <i>La collection - l'amant</i>, Gallimard, Paris, 1967. THÉMATIQUE : Solitude, peur des autres, incompréhension réciproque. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Patrick Schmitt, Lucernaire. Centre National d'Art et d'Essai, Paris, le 25 octobre 2008.
TITRE : <i>La trilogie de la villégiature</i> AUTEUR : Carlo Goldoni DATE : 2002 / 1761 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jean-Louis Benoit, Festival d'Avignon, Cloître des Carmes, Avignon, le 9 juillet 2002. THÉMATIQUE : « Les mœurs des familles vénitiennes soucieuses de tenir leur rang ». DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle visionné à l'Inathèque, Paris, NUMAV -133412, descriptif : mise en scène : Jean-Louis Benoit, Festival d'Avignon, Arte France, Théâtre National de la Criée, Marseille, 2002, réalisation : Pierre Cavassilas, durée : 3h15.
TITRE : <i>Médée</i> AUTEUR : Euripide DATE : 2000 / 431 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jacques Lassalle, Festival d'Avignon, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 12 juillet 2000. THÉMATIQUE : Le mythe de Médée. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle visionné à l'Inathèque, Paris, NUMAV -133412, descriptif : mise en scène : Jacques Lassalle, réalisation : Don Kent, durée : 2h22.
TITRE : <i>Le printemps</i> AUTEUR : Denis Guénoun DATE : 2010 / 1992 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Jo Boegli, Yves Burnier, Samuel Grilli, Gilles Losseroy, Théâtre de Mon Désert, Nancy, le 3 février 2010. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Denis Guénoun, <i>Le printemps</i>, Actes Sud, Arles, 1992.

THÉMATIQUE : 1492-1540, à la recherche de sources de l'Europe moderne.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Jo Boegli, Yves Burnier, Samuel Grilli, Gilles Losseroy, Théâtre de Mon Désert, Nancy, le 3 février 2010.

NOTES : - Genre : un drame épique.

- Gilles Losseroy, *Note d'intention*, www.lamazurkadusangnoir.com/#!le-printemps/c98m (dernière consultation : 07.01.2015) : « Christophe Colomb, Luther, Michel-Ange, Las Casas, Charles Quint, Copernic, une théorie de papes, la vox populi, le choc des idées et des épées nous parlent avec des mots d'aujourd'hui d'une époque dont les enjeux n'ont pas fini de résonner dans la nôtre. Une magistrale leçon d'histoire en actes, où pouvoir, politique, religion, science, art s'entrechoquent bruyamment pour accoucher, dans la douleur, de l'Humanisme. »

TITRE : *L'École des femmes*

AUTEUR : Molière

DATE : 2001 / 1663

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Didier Bezace, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 6 juillet 2001.

THÉMATIQUE : Éducation, liberté.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle visionné à l'Inathèque, Paris, NUMAV -133412, descriptif : mise en scène : Didier Bezace, Cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon, le 6 juillet 2001, réalisation : Don Kent, durée : 2h30.

TITRE : *Le Dépeupleur*

AUTEUR : Samuel Beckett

DATE : 2011 / 1970

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Michel Didym, Athénée - Théâtre Louis-Juvet, Paris, le 20 février 1996.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Éditions de Minuit, Paris, 1970.

THÉMATIQUE : L'expérience concentrationnaire.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Michel Didym, CDN Nancy-Lorraine, Théâtre de la Manufacture, Nancy, le 25 janvier 2011.

ANNEXE IV

Classification de sources relevant du théâtre britannique en six postures face au réel. Tableaux des sources⁸¹⁵

Théâtre britannique
1^{ère} posture face au réel : Rassemble les pièces qui transforment le matériel, pour le théâtre, à la fois issu directement du réel et qui gardent ses traces ; et les pièces « brutes » qui font ouvertement appel au réel extérieur à l'art. Nous retrouvons notamment dans ce groupe les pièces écrites selon la méthode du <i>verbatim</i>, celles qui relèvent du théâtre documentaire et du théâtre-témoignage, ainsi que les textes écrits avec la méthode de l'observation participative. Ces pièces s'inscrivent dans la catégorie « théâtre du réel ».
TITRE : <i>Stuff Happens</i> AUTEUR : David Hare DATE : 2004 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Bruno Freyssinet et William Nadylam, Théâtre des Amandiers, Nanterre, le 13 mai 2009. - Mise en scène : Nick Hytner, Royal National Theatre, Londres, le 1^{er} septembre 2004. - Mise en scène : Gordon Davidson, Mark Taper Forum, Los Angeles, juin 2005. - Mise en scène : Daniel Sullivan, Newman Theater, New York, mars 2006. - Mise en scène : Andrew S. Paul, Teatr Śląski (Théâtre de Silesie) Stanisław Wyspiański, Katowice, le 23 février 2008. - Mise en scène : Joël Greenberg, Berkeley St. Theatre, Toronto, le 4 mars 2008. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Olivier Pansieri, « La déraison d'État », <i>Les Trois Coups</i>, le 4 juin 2009. - David Hare, <i>Stuff Happens</i>, Faber and Faber, Londres, 2006. THÉMATIQUE : La présence des armées américaines et britanniques en 2003 en Irak ; la succession de George W. Bush à Bill Clinton en 2001 ; l'attentat du 11 septembre 2001 ; Donald Rumsfeld, Dick Cheney, le général Colin Powell, Condoleezza Rice, Tony Blair, Dominique de Villepin, Maison Blanche, Camp David, l'ONU. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de la pièce. NOTES : Une narration-collage constituée de discours réellement prononcés, de conférences de presse et de versions « romancées » des réunions des membres de l'administration de G.W. Bush et de Tony Blair ; des décideurs de la politique internationale tels que Hans Blix ou Dominique de Villepin.

⁸¹⁵ En raison d'un grand nombre de sources collectées dans le cadre de notre recherche, seulement une partie est présentée ci-dessous.

Les pièces et spectacles répertoriés dans les tableaux l'ont été à titre indicatif, dans le but de présenter la vitalité du théâtre du réel dans les trois pays étudiés et pour contextualiser notre démarche dans un mouvement plus large que les seules œuvres étudiées dans le corps de la thèse. Cette sélection souligne également les critères (et leur pertinence) que nous avons choisis pour qualifier le théâtre du réel, en montrant les variations autour de cette esthétique commune européenne.)

TITRE : *Bloody Sunday. Scenes from the Saville Inquiry*

AUTEUR : Richard Norton-Taylor

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Nicolas Kent, Charlotte Westenra, Tricycle Theatre, le 10 mars 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Richard Norton-Taylor, *Bloody Sunday. Scenes from the Saville Inquiry*, Oberon Books, Londres, 2005.

THÉMATIQUE : Bloody Sunday (le 30 janvier 1972), Saville Inquiry (1998).

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement du spectacle au National Video Archive of Performance, V&A Theatre Collections, cote : VIDEO 05/14/A/9000 ; captation du spectacle mis en scène par Nicolas Kent, enregistré au Tricycle Theatre, Londres, le 6 octobre 2005, durée : 2h30.

- Coupures de presse (Theatre and Performance Archives - Victoria and Albert Museum).

- Programme du spectacle (Theatre and Performance Archives - Victoria and Albert Museum).

NOTES : Genre : théâtre-tribunal.

TITRE : *Called to Account*

AUTEUR : Richard Norton-Taylor

DATE : 2007

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Nicolas Kent, Tricycle Theatre, Londres, le 19 avril 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Richard Norton-Taylor, *Called to Account*, Oberon Books, Londres, 2012.

- Nicolas Kent, Richard Norton-Taylor, Gillian Slovo, David Edgar, Michael Billington, *The Tricycle : Collected Tribunal Plays 1994-2012*, Oberon Books, Londres, 2014.

THÉMATIQUE : La décision de Tony Blair de s'engager au côté des États-Unis dans la guerre en Irak (20 mars 2003 – en cours).

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement du spectacle au National Video Archive of Performance, V&A Theatre Collections, cote : VIDEO 07/07/A2/9000, mise en scène : Nicolas Kent, enregistré au Tricycle Theatre, le 9 juin 2007 pour The National Video Archive of Performance at the V&A Theatre Collections, durée : 2h10.

- Coupures de presse (Theatre and Performance Archives - Victoria and Albert Museum).

NOTES : Genre : théâtre-tribunal.

TITRE : *Democracy*

AUTEUR : Michael Frayn

DATE : 2003

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Michael Blakemore, Royal National Theatre, Londres, le 9 septembre 2003.

- Mise en scène : Jean-Claude Idée, Atelier Théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve, le 28 février 2012.

- Mise en scène : Krzysztof Babicki, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, le 22 janvier 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Michael Frayn, *Democracy*, Farrar Straus Giroux, New York, 2004.

THÉMATIQUE : RFA 1969-1974, Willy Brandt, l'Affaire Günter Guillaume.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Coupures de presse (Theatre and Performance Archives - Victoria and Albert Museum).

- Visionnement du spectacle au National Theatre Archive, cote : RNT/SO/2/2/177, capture de la représentation : mise en scène : Michael Blakemore, Théâtre National, Londres, le 20 septembre 2003, durée : 2h25.

- Texte du programme (National Theatre Archive).
TITRE : <i>A state affair</i> AUTEUR : Robin Soans DATE : 2000 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Max Stafford, Clark, Out of Joint, Everyman and Playhouse, Liverpool, le 19 octobre 2000. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Andrea Dunbar, Robin Soans, <i>Rita, Sue and Bob Too : A State Affair</i>, Methuen, Londres, 2004. - Janelle Reinelt, « The Promise of Documentary », Alison Forsyth, Christopher Megson (dir.), <i>Get real : documentary theatre past and present</i> ; Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009, p. 11, 13. THÉMATIQUE : Le quotidien des résidents de Butterworth Estate à Bradford. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement du spectacle au National Video Archive of Performance, V&A Theatre Collections, cote : VIDEO 01/02/A/900, capture du spectacle : Cie Out of Joint, enregistré au Soho Theatre, Londres, le 12 janvier 2001. NOTES : Genre : verbatim.
TITRE : <i>The Power of Yes : A Dramatist Seeks to Understand the Financial Crisis (Le pouvoir de dire oui : un dramaturge cherche à comprendre la crise financière)</i> AUTEUR : David Hare DATE : 2009 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : David Hare, Royal National Theatre, Londres, le 6 octobre 2009. - Enregistrement radiophoniques (<i>Fictions</i> de France Culture) public au Théâtre de la Ville, Paris, le 6 juin 2011, réalisation : Alexandre Plank. PUBLICATIONS RATTACHÉES : David Hare, <i>The Power of Yes : A Dramatist Seeks to Understand the Financial Crisis</i>, Faber & Faber, Londres, 2009. THÉMATIQUE : La crise financière de 2008. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de la pièce. NOTES : - Traduit en français par Gérald Garutti, avec le soutien de la Maison Antoine Vitez. - Genre : théâtre documentaire. - Deuxième édition de Chantiers Europe 2011 (du 3 au 19 juin 2011) a été consacr��e au théâtre britannique, italien et portugais contemporain. La manifestation a été organis��e en partenariat avec le British Council, le Théâtre de la Ville et France Culture.
TITRE : <i>Talking to terrorists (Parler aux terroristes)</i> AUTEUR : Robin Soans DATE : 2005 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Max Stafford-Clark, Out of Joint company, Théâtre Royal, Bury St. Edmunds, le 21 Avril 2005. - Mise en scène : Max Stafford-Clark, Out of Joint company, Royal Court Theatre, Londres, le 30 juin 2005. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Robin Soans, <i>Talking to terrorists</i>, Oberon Books, Londres, 2005. THÉMATIQUE : Le terrorisme au tournant du XXI�� siècle ; l'Armée républicaine irlandaise, Force volontaire d'Ulster, le Parti des travailleurs du Kurdistan, l'Armée de Résistance Nationale d'Ouganda, Brigades des martyrs d'Al-Aqsa. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement du spectacle au National Video Archive of Performance, V&A Theatre Collections, cote : VIDEO 05/10/A/9000, mise en scène : Max Stafford-Clark, enregistré au Royal Court Theatre, Londres, le 29 juillet 2005, durée 120

minutes.

NOTES : Genre : théâtre verbatim.

TITRE : *Black Watch*

AUTEUR : Gregory Burke

DATE : 2006

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : John Tiffany, Drill Hall, Forest Hill, Edinbourg, le 5 août 2006.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Gregory Burke, *Black Watch*, Faber and Faber, Londres, 2007.

THÉMATIQUE : Le Black Watch, troisième bataillon d'infanterie écossaise du Régiment royal d'Écosse, Opération liberté irakienne 2003.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de la captation du spectacle disponible en intégralité en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=LVzHw979gHY> (dernière consultation : 11.01.2015), mise en scène : John Tiffany, réalisation : Bill Macleod, BBC Scotland, 2007.

NOTES : Genre : théâtre verbatim.

TITRE : *Cherry Blossom*

AUTEUR : Catherine Grosvenor

DATE : 2008

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS :

- Mise en scène : Lorne Campbell, Traverse Theatre, Edimbourg, le 27 septembre 2008.

- Mise en scène : Lorne Campbell, Théâtre Polski, Bydgoszcz, le 16 octobre 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Catherine Grosvenor, *Cherry Blossom*, Nick Hern Books, Londres, 2008.

THÉMATIQUE : L'objectif du projet a été de présenter les réalités de la vie de Polonais ayant choisi de s'installer en Écosse à des moments différents de l'histoire contemporaine.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de la pièce.

NOTES : - Cette pièce écrite avec la méthode verbatim a été jouée par les acteurs du Théâtre Polski de Bydgoszcz et du Traverse Theatre d'Edimbourg.

- En amont du spectacle, l'équipe du Traverse a mené des interviews avec des émigrés polonais : aussi bien avec les ouvriers s'occupant d'emballage de la viande qu'avec les architectes ou anciens combattants. Lorne Campbell avait à cœur que l'équipe artistique du spectacle s'engage dans le processus de sa création. Les acteurs, le metteur en scène, les vidéastes (Mark Grimmer et Leo Warner de 59 Productions qui travaillent également avec Katie Mitchell) lisent les articles de presse relatifs à la Pologne, fréquentent les magasins polonais où ils échangent avec les clients, prolongeant ces conversations autour d'une bière, en s'intégrant à la communauté des immigrants.

Dans une interview menée par Jaromir Gasiorek avec Catherine Blossom, l'auteure de la pièce se souvient :

« Ne nous illusionnons pas, j'étais toujours une étrangère pour la communauté polonaise. Je les connais mieux que la plupart de Britanniques mais moins bien que les Polonais eux-mêmes. Nous avons essayé de diversifier les savoirs académiques avec ce que la presse et les gens ordinaires nous apprenaient. Les conversations dans les magasins et dans les bars m'intéressaient personnellement le plus. Ce travail de collecte et d'observation participative a

duré plusieurs mois. Ensuite nous nous sommes tournés vers d'autres sources, provenant entre autres des sociologues, des journalistes, des architectes, des artistes. »⁸¹⁶

En effet, les auteurs du projet prennent part aux cérémonies et manifestations culturelles de la diaspora polonaise en Écosse. Ils veulent préparer un spectacle bien documenté, proche de la réalité, fondé sur les expériences de personnes rencontrées au cours du projet, s'éloignant de stéréotypes sur les immigrants. Le résultat de ce travail préalable a été des témoignages souvent contradictoires et relançant les auteurs du projet sur des pistes toujours nouvelles.

En décembre 2005, l'équipe du Traverse entreprend un premier voyage en Pologne. Elle passe deux jours à Varsovie où elle rencontre des anciens émigrés polonais qui sont rentrés d'Écosse, les journalistes et l'équipe du TR.⁸¹⁷ Suite à ce voyage à Varsovie, Bydgoszcz et Gdańsk, la dramaturge s'enferme pendant quelques mois pour rédiger la pièce. La première version du texte est testée pendant les ateliers organisés avec le théâtre de Bydgoszcz, après lesquels Catherine Grosvenor retourne à l'écriture qui se poursuit en juin et en juillet 2006 pour rendre possible le début des répétitions en août.

Avec une distribution polono-écossaise⁸¹⁸, la pièce met en scène les dialogues bilingues.

TITRE : *The Arab-Israeli Cookbook : The Recipes*

AUTEUR : Robin Soans

DATE : 2004

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Rima Brihi et Tim Roseman, Caird Company, Gate Theatre, Londres, le 10 juin 2004.

- Mise en scène : Clive Chafer, Traveling Jewish Theater San Francisco, décembre 2005.

- Mise en scène : Tim Roseman et Rima Brihi, Tricycle Theatre, Londres, le 6 juillet 2005.

- Mise en scène : Joel Greenberg, Berkeley Street Theatre Upstairs, Berkeley, mars-avril 2006.

- Mise en scène : Louis Fantasia, The MET Theatre, Los Angeles, le 20 mai 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Robin Soans, *The Arab-Israeli Cookbook : The Recipes*, Aurora Metro Publications, Twickenham, 2004.

THÉMATIQUE : Le conflit israélo-palestinien, la vie quotidienne en Israël et en Cisjordanie en septembre 2003, Alijah la barrière de séparation israélienne, les problèmes d'approvisionnement et de sécurité.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Lecture de la pièce (emprunt à la bibliothèque de l'association pour la dramaturgie du pays de Galles, Drama Association of Wales).

- Programme du spectacle : Tricycle Theatre, du 25 mai au 2 juillet 2005 (Theatre and Performance Archives - Victoria and Albert Museum).

- Coupures de presse (Theatre and Performance Archives - Victoria and Albert Museum).

NOTES : - À l'origine du projet, un voyage de la Cie Caird en 2003 envoie Robin Soans et deux metteurs en scènes : Rima Brihi et Tim Roseman, en Israël, à Gaza et en Cisjordanie. Ils rencontrent les habitants, mangent chez eux, dans les restaurants et les cafés. Plusieurs personnes rencontrées leur racontent une histoire et leur donnent des recettes.

- Genre : théâtre verbatim.

⁸¹⁶ « Cherry Blossom », interview avec Catherine Grosvenor par Jaromir Gasiorek, le 2 octobre 2008, <http://edinburgh.pl/artykuly/457-qcherry-blossomq-wywiad-z-catherine-grovener> (dernière consultation: 22/06/2006) [traduction : AS].

⁸¹⁷ *Idem.*

⁸¹⁸ John Kazek et Sandy Grierson de Théâtre Traverse ainsi que Marta Ścisłowicz et Małgorzata Trofimiuk de Théâtre Polski de Bydgoszcz.

Théâtre britannique
2^{ème} posture face au réel : Rassemble les pièces et spectacles inspirés par l'actualité ou l'histoire ; et qui transforment le réel, sans garder ses traces matérielles brutes (n'introduisent pas tels quels des documents authentiques, ne reprennent pas mot-à-mot des discours, ne mettent pas en scène des témoins, etc.) mais qui font néanmoins des références directes à la réalité, située en dehors du monde artistique, en intégrant l'art à l'espace public. Dans ces pièces et spectacles, les sociétés se représentent elles-mêmes dans les conflits et ruptures qui les traversent. Le point de départ est toujours une situation sociale, un enjeu politique ou un événement authentique. Leurs auteurs prennent ouvertement le parti de personnes exclues, autant pour des raisons économiques que pour leur appartenance à un groupe social (personnes atteintes du SIDA, homosexuels). Ces pièces relèvent du théâtre du réel.
TITRE : <i>Pornographie</i> AUTEUR : Simon Stephens DATE : 2008 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Sean Holmes, Edinburgh Festival, Traverse Theatre, août 2008. - Mise en scène : Laurent Gutmann, Théâtre de la Colline, Paris, le 18 novembre 2010. - Mise en scène : Sean Holmes, Tricycle Theatre, Londres, le 4 août 2009. - Mise en scène : Jerzy Korpanty, Teatr Dramatyczny, Varsovie, le 15 mars 2008. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Simon Stephens, <i>Pornography</i>, Methuen, Londres, 2008. - Simon Stephens, <i>Pornographie</i>, Voix Navigables, L'Île-Saint-Denis, 2010. - Clare Finburgh, « Derrière l'écran : la guerre à la télévision sur la scène anglaise », <i>Théâtre/Public</i>, n° 212, 2014, pp. 99-108. THÉMATIQUE : Attentats de Londres (7 juillet 2005), terrorisme, immigration, entreprise, xénophobie, Jeux Olympiques à Londres en 2012, inceste. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de la pièce. NOTES : À l'origine de la pièce, il y a une commande de Schauspielhaus de Hambourg (création de la pièce en 2007). - Genre : réalisme poétique.
TITRE : <i>Blackbird</i> AUTEUR : David Harrower DATE : 2005 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Peter Stein, King's Theatre, Edinburgh, le 15 août 2005. - Mise en scène : Claudia Stavisky, Les Célestins, Lyon, le 29 avril 2008. - Mise en scène : Grażyna Kania, Teatr Dramatyczny, Varsovie, le 28 octobre 2006. - Mise en scène : Sarah Lefèvre, Festival d'Avignon Off, Théâtre des Doms, Avignon, le 6 juillet 2014. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - David Harrower, <i>Blackbird</i>, Éditions de l'Arche, Paris, 2007. - David Harrower, <i>Blackbird</i>, Faber and Faber, Londres, 2006. THÉMATIQUE : Limites entre l'amour, la violence et le consentement sexuel. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, description : mise en scène : Claudia Stavisky, Salle Poirel, Nancy, le 16 janvier 2010.

TITRE : *My Zinc Bed*
AUTEUR : David Hare
DATE : 2000
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : David Hare, Royal Court Theatre, le 14 septembre 2000.
 - Mise en scène : Laurent Terzieff, d'après David Hare, Studio des Champs-Élysées, Paris, le 3 mai 2006.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : David Hare, *My Zinc Bed*, Faber and Faber, Londres, 2000.
THÉMATIQUE : Victor Quinn, capitalisme, entreprise, alcoolisme.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de la pièce adaptée par David Hare pour la télévision, réalisation : Anthony Page, sortie : 2008.

TITRE : *Osama the hero*
AUTEUR : Dennis Kelly
DATE : 2004
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Cie Paines Plough theatre company, Young Vic theatre, Londres, le 7 mai 2004.
 - Waldemar Zawodziński, Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź, le 6 juin 2008.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : Dennis Kelly, *Osama hero*, Oberon Books, Londres, 2005.
THÉMATIQUE : Les amalgames.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en voix : Katarzyna Raduszyńska, Théâtre Wiliam Horzyca, Toruń, le 21 avril 2008.

TITRE : *Shades*
AUTEUR : Alia Bano
DATE : 2009
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Nina Raine, Royal Court Theatre, Londres, le 28 janvier 2009.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : Alia Bano, *Shades*, Methuen, Londres, 2009.
THÉMATIQUE : Le quotidien d'une jeune femme musulmane à Londres au début du XXI^e siècle.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Nina Raine, Royal Court Theatre, Londres, février 2009.

TITRE : *Over there*
AUTEUR : Mark Ravenhill
DATE : 2009
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Mark Ravenhill, Royal Court Theatre, Londres, le 2 mars 2009.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : Mark Ravenhill, *Over there*, Methuen Drama, 2009.
THÉMATIQUE : Mur de Berlin, réunification de l'Allemagne, idéologies.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Mark Ravenhill, Royal Court Theatre, le 7 mars 2009.
NOTES : Pièce écrite et mise en scène à l'occasion du soixantenaire de la création de la République Fédérale allemande et du vingtième anniversaire de la Chute du Mur de Berlin.

TITRE : <i>Berlin</i> AUTEUR : David Hare DATE : 2009 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : David Hare, Royal National Theatre, Londres, le 10 février 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : David Hare, <i>Berlin</i>, Faber and Faber Plays, Londres, 2009. THÉMATIQUE : La réunification de l'Allemagne, Berlin – une ville difficile à cerner. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, mis en scène : David Hare, Théâtre National, le 6 mars 2009. NOTES : Pièce écrite et mise en scène à l'occasion du soixantenaire de la création de la République Fédérale allemande et du vingtième anniversaire de la Chute du Mur de Berlin.
TITRE : <i>England People Very Nice</i> AUTEUR : Richard Bean DATE : 2009 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Nicholas Hytner, Royal National Theatre, Londres, le 4 février 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Richard Bean, <i>England People Very Nice</i>, Oberon Books, Londres, 2009. THÉMATIQUE : L'histoire de l'immigration britannique, la réalité complexe d'un quartier multiculturel de Bethnal Green. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, mise en scène : Nicholas Hytner, Théâtre National, le 25 mars 2009.
TITRE : <i>Damascus</i> AUTEUR : David Greig DATE : 2007 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Philip Howard, Traverse Theatre, Edinbourg, le 27 juin 2007. PUBLICATIONS RATTACHÉES : David Greig, <i>Damascus</i>, Faber and Faber, Londres, 2007. THÉMATIQUE : La perception occidentale du monde arabe. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Philip Howard, Tricycle Theatre, Londres, le 14 février 2009.
TITRE : <i>Between This Breath and You (Entre ce souffle et toi)</i> AUTEUR : Naomi Wallance (écrivaine dramaturge, vit en Angleterre) DATE : 2006 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Patrick Morris, juillet 2006, Menagerie Theatre, Cambridge. - <i>La Carte du temps</i>, création à partir des textes <i>Un Monde qui s'efface</i>, <i>Un État d'innocence</i>, <i>Entre ce souffle et toi</i> de Naomi Wallace, mise en scène : Roland Timsit, Avignon, Théâtre des Halles, le 6 juillet 2013. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Naomi Wallance, <i>The Fever Chart (three visions of the Middle-East)</i>, Theatre Communications Group, New York, 2010. - Naomi Wallance, <i>La carte du temps. Trois Visions du Moyen-Orient</i>, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2010. THÉMATIQUE : Le Moyen-Orient. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en espace : Véronique Bellegarde, Festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 24 août 2009.

NOTES : La pièce a été écrite pour le Festival Hotbed, Cambridge, 2006, à partir d'une histoire vraie.

TITRE : *The Vertical Hour (L'heure verticale, Przesilenie)*

AUTEUR : David Hare

DATE : 2008

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Jeremy Herrin, Royal Court Theatre, Londres, le 17 janvier 2008.

- Mise en scène : Waldemar Krzystek, Théâtre de la Télévision, le 19 janvier 2009.

- Mise en scène : Adrian Brine, Le Rideau de Bruxelles, Bruxelles, le 26 février 2008.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : David Hare, *The Vertical Hour*, Faber and Faber, Londres, 2008.

THÉMATIQUE : Le conflit irakien, le droit d'ingérence, l'impact de la politique sur les existences privées en Occident, les stéréotypes de pensée.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de la pièce.

TITRE : *Country Music*

AUTEUR : Simon Stephens

DATE : 2004

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Gordon Anderson, Royal Court Theatre, Londres, le 24 juin 2004.

- Mise en scène : Tanya Lopert, Théâtre Les Déchargeurs, Paris, le 18 mai 2006.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Simon Stephens, *Country Music*, Methuen, Londres, 2004.

THÉMATIQUE : L'illettrisme, la vie après avoir purgé une peine pour meurtre.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en scène : James Grieve, Royal Welsh College of Music and Drama, Cardiff, le 10 février 2009.

NOTES : - Simon Stephens coopère régulièrement avec le Royal Court Theatre de Londres.

- Les pièces de Simon Stephens sont traduites en français : *Atteintes à sa vie*, L'Arche, Paris, 2009 ; *Face au mur* ; *Tout va mieux*, L'Arche, Paris, 2004 ; *Tendre et cruel*, L'Arche, Paris, 2004 ; *Claire en affaires* (s'inspirant d'un fait divers) / *Probablement les Bahamas*, L'Arche, Paris, 2006 ; *La campagne*, L'Arche, Paris, 2002 ; *Le Traitement*, L'Arche, Paris, 2009 ; *La Ville*, L'Arche, Paris, 2008.

- Certaines mises en scène des pièces de Simon Stephens, d'après

<http://www.lesarchivesduspectacle.net/> (dernière consultation : 11.01.2015) :

- *Nuclear War*, mise en scène : Ramin Gray, Théâtre de la Ville, Paris, le 4 mai 2015.

- *Punk Rock*, mise en scène : Tanya Lopert, Théâtre 14, Paris, le 8 janvier 2013.

- *Sea Wall*, mise en scène : Leïla Moguez et Nicolas Morvan, La Manufacture des Abbesses, Paris, le 22 avril 2011.

- *Pornographie*, mise en scène : Laurent Gutmann, La Colline, Paris, le 18 novembre 2010.

- Selon les archives du spectacle en ligne, de l'Institut théâtral de Varsovie en Pologne, <http://www.e-teatr.pl/> (dernière consultation : 11.05.2015), réalisées entre autres pour la scène de la pièce de Simon Stephens :

- *Motortown*, mise en scène : Grażyna Kania, Théâtre Polski Hieronim Konieczka, Bydgoszcz, le 28 septembre 2007.

TITRE : <i>The Great Game Afghanistan (Le Grand jeu : Afganistan)</i> AUTEUR : Richard Norton-Taylor, Richard Bean, David Edgar, David Greig, Amit Gupta, Ron Hutchinson, Stephen Jeffreys, Abi Morgan, Ben Ockrent, J. T. Rogers, Simon Stephens, Colin Teevan, Naomi Wallace, Joy Wilkinson. DATE : 2009 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Indhu Rubasingham, Nicolas Kent, Rachel Grunwald, Tricycle Theatre, Londres, les 17, 18 et 19 avril 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Collectif, <i>The Great Game Afghanistan</i>, Oberon Books, 2009. THÉMATIQUE : La rivalité coloniale entre la Russie et la Grande-Bretagne en Asie au XIX^e siècle ; l'exploration par 13 auteurs de la guerre en Afghanistan, de l'histoire de l'Afghanistan aux XIX^e et XX^e siècles et des relations de cette histoire avec la Grande-Bretagne. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en scène : Indhu Rubasingham, Nicolas Kent, Rachel Grunwald, <i>Communism, the Mujahideen and the Taliban</i>, Tricycle Theatre, le 2 mai 2009. NOTES :- Divisé en trois parties : 1842-1930, 1979-1996 et 1996-2009. - Sur la scène du Tricycle Theatre, les liens entre les pièces se font par des monologues donnant le contexte historique ou par des textes écrits par Richard Norton-Taylor avec la méthode verbatim, à partir des discours de William Dalrymple, Hillary Clinton, Stanley McChrystal et David Richards.
TITRE : <i>Oxford Street</i> AUTEUR : Levi David Addai DATE : 2008 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Dwan Walton, Royal Court Theatre, Londres, le 2 mai 2008. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Levi David Addai, <i>Oxford Street</i>, Methuen, Londres, 2008. THÉMATIQUE : Le quotidien de petits employés du commerce à Londres, leurs ambitions, leurs rêves d'avenir. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de la pièce.
TITRE : <i>Blue / Orange</i> AUTEUR : Joe Penhall DATE : 2000 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Roger Michell, Royal National Theatre, Londres, le 7 avril 2000. - Mise en scène : Roger Michell, Duchess Theatre, Londres, le 30 avril 2001. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Joe Penhall, <i>Blue / Orange</i>, Methuen, Londres, 2000. THÉMATIQUE : Maladies mentales, système de santé publique du Royaume-Uni. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de la version filmée de la pièce, réalisation : Howard Davies, BBC 4, 2005. NOTES :- Lauréat du Olivier Award, la meilleure pièce de théâtre 2001. - Genre : comédie.
TITRE : <i>55 Days</i> AUTEUR : Howard Brenton DATE : 2012 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Howard Davies, Hampstead Theatre, Londres, le 18 octobre 2012. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Howard Brenton, <i>55 Days</i>, Nick Hern Books, Londres, 2013.

THÉMATIQUE : L'exécution de Charles I^{er} - roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande (1625 à 1649), la première guerre civile anglaise (1642-1645), monarchie constitutionnelle, deuxième guerre civile anglaise (1648-1649), Oliver Cromwell. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Howard Davies, Hampstead Theatre, Londres, le 30 octobre 2012.
TITRE : <i>Taking Care of Baby (Occupe-toi du bébé)</i> AUTEUR : Dennis Kelly DATE : 2007 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Anthony Clark, Hampstead Theatre, le 10 mai 2007 - Mise en scène : Olivier Werner, Théâtre de la Colline, le 8 janvier 2011. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Kelly Dennis, <i>Taking Care of Baby</i>, Oberon Books, Londres, 2007 - Kelly Dennis, <i>Occupe-toi du bébé</i>, L'Arche, Paris, 2010. - <i>Taking Care of Baby</i>, Hampstead Theatre, Londres, Kate Bassett, The Independent, Sunday, 2007. THÉMATIQUE : Un double infanticide, exploration des mécanismes de la fiction-réalité. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Olivier Werner, Théâtre de la Colline, Paris, le 4 février 2011. NOTES : - Genre : docu-fiction, « fake verbatim ». - Le spectacle commence par l'affirmation : « Ce qui suit a été repris mot à mot des entretiens et de la correspondance. » « Le résultat est une pièce qui montre différentes façons de raconter cette même histoire. » (Lyn Gardner, « Taking Care of Baby », <i>The Guardian</i>, le 16 mai 2007, http://www.theguardian.com/stage/2007/may/16/theatre3 [dernière consultation : 11.01.2015].)
TITRE : <i>Product</i> AUTEUR : Mark Ravenhill DATE : 2005 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Traverse, le 17 août 2005. - Mise en scène : Lucy Morrison, Royal Court Theatre, Londres, le 14 septembre 2005. - Mise en scène : Robert Shaw, Rainy Hall, Edinbourg, le 31 juillet 2014. - Mise en scène : Sylvain Creuzevault, Théâtre Jean Arp, Clamart, le 9 octobre 2009. - Mise en scène : Piotr Ratajczak, Teatr Krypta, Szczecin, le 19 octobre 2007. - Mise en scène : Jakub Kamiński, Théâtre Współczesny Edmund Wierciński, Wrocław, le 9 janvier 2008. - Mise en scène : Michał Kotański, Théâtre Stefan Jaracz, Olsztyn, le 7 février 2009. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Mark Ravenhill, <i>Product</i>, Methuen, Londres, 2006. THÉMATIQUE : Terrorisme, auteurs d'attentat-suicide. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/696/DVD/AB, mise en scène de Piotr Łukaszczyk, Théâtre Współczesny, Wrocław, le 30 janvier 2008.
TITRE : <i>Commonwealth</i> AUTEUR : Andy Smith DATE : 2012 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Andy Smith, interprétation : Tim Crouch, The Flare International Festival of New Theatre, Londres, le 12 juin 2012. THÉMATIQUE : Réfléchir sur le monde comme moyen d'y intervenir. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement du spectacle, disponible en intégrité en ligne :

<http://www.theguardian.com/stage/video/2013/jul/04/tim-crouchs-royal-court-surprise-theatre-show-video> (dernière consultation : 11.01.2015), descriptif : Interprétation : Tim Crouch, Royal Court's summer-long Open Court festival, le 2 juillet 2013.

NOTES : - Forme : monologue.

- Une commande de Gateshead International Festival of Theatre 2012.

TITRE : *Copenhagen (Copenhagen)*

AUTEUR : Michael Frayn

DATE : 1998

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Michael Blakemore, Royal National Theatre, Londres, le 21 mai 1998.

- Mise en scène : Michael Blakemore, Théâtre Montparnasse, Paris, le 26 janvier 1999.

- Mise en scène : Krzysztof Babicki, Théâtre Wybrzeże, Gdańsk, le 19 janvier 2002.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Michael Frayn, *Copenhagen*, Methuen, Londres, 1998.

- Michael Frayn, *Copenhagen*, Actes Sud, Arles, 1999.

THÉMATIQUE : Responsabilité morale des scientifiques, éthique de la guerre nucléaire, Seconde guerre mondiale, rencontre à Copenhague en 1941 de deux physiciens : Niels Bohr et Werner Heisenberg.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/FRA COP, réalisation : Howard Davies, BBC, 2002, durée : 90 min.

NOTES : - L'ouverture d'archives en 1998 de Niels Bohr et de la mise en ligne de certains documents, de traductions et de transcriptions (<http://www.nba.nbi.dk/>).

- Mise en scène : Michael Blakemore, Royale Theatre, Londres, 11 avril 2000 a été lauréat du Tony Award pour la meilleure pièce de théâtre, le meilleur rôle féminin (Blair Brown) et la meilleure mise en scène (Michael Blakemore).

Théâtre britannique
3^{ème} posture face au réel : Les pièces-collages qui font intervenir aussi bien les documents authentiques que les textes contemporains ou canoniques, fonctionnant dans une culture donnée et dont la mise en œuvre est justifiée par un discours accompagnant l'ensemble du projet ou par une référence au réel qui justifie ledit projet. Elles se font l'écho des grands débats de société initiés par les sociologues, les historiens, les journalistes d'opinion, les hommes politiques ou les hommes de théâtres eux-mêmes.
TITRE : <i>M25 / London Orbital</i> AUTEUR : Iain Sinclair DATE : 2002 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Iain Sinclair, Barbican, Londres, le 18 octobre 2002. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Iain Sinclair, <i>London Orbital</i>, Penguin, Londres, 2003. - Tim Chapman, « When in doubt, quote Ballard : An interview with Iain Sinclair », <i>Ballardian</i>, le 29 août 2006, http://www.ballardian.com/iain-sinclair-when-in-doubt-quote-ballard (dernière consultation : 10.01.2015). THÉMATIQUE : Le périphérique M25. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de la captation du spectacle réalisé pour Channel 4 et diffusé le 29 octobre 2002 à 11h30, réalisation : Christopher Petit, Iain Sinclair, sortie en DVD : 2004, durée : 76 minutes. NOTES : Trois grands écrans affichent les images du périphérique M25 qui encercle Londres ; avec de la pluie sur les pare-brises des voitures, des kilomètres d'accotements gazonnés, des panneaux routiers, des heures gaspillées par les automobilistes dans les embouteillages, des milliers de véhicules pris dans le cycle de la M25. Dans ce décor, Iain Sinclair introduit des fragments de son roman <i>London Orbital</i>. Bill Griffith (journaliste de <i>The Independent</i>), s'assoit au piano pour jouer deux morceaux de Bartok. Iain Sinclair et Chris Petit jouent <i>What I Believe</i> de James Graham Ballard. Le groupe Scanner joue de la musique techno aux textures électroniques qui intègre les sons de téléphones portables.

Théâtre britannique
4^{ème} posture face au réel : Les pièces et spectacles contemporains situés aux limites du théâtre du réel ou annonçant son apparition, comme certaines pièces de « Kitchen sink realism ». Cependant, ici, la forme (« fabularyzacja ») l'emporte sur l'accès direct au réel. Nous trouvons également dans ce groupe les spectacles dont l'objet principal est la vie ordinaire, avec ses attentes, ses projets ratés ; l'existence mélancolique privée de grands dilemmes, sans direction apparente, sans but précis, sans conflits héroïques ou missions romantiques, « sans qualités » ; l'existence dénuée de grandes révoltes contre Dieu mais où l'homme est déterminé par le monde dans lequel il vit ; les chemins de vie chaotiques et quotidiens, marqués parfois par la mort des proches mais sans que cela provoque des scènes de colère. Les sujets qui les caractérisent sont : l'homo-érotisme, l'homosexualité, les maladies mentales et la solitude. Ces spectacles ont beaucoup marqué le théâtre au tournant du XXI^e siècle, même si leur création y est antérieure. Ces œuvres sont donc également l'objet de notre thèse dans le sens où elles appartiennent à la même tradition théâtrale et permettent de situer le théâtre du réel dans un contexte esthétique plus large et souvent dépassant la chronologie de cette thèse.
TITRE : <i>Debris</i> (<i>Débris</i>, <i>Gruzy</i>) AUTEUR : Dennis Kelly DATE : 2003 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Tessa Walker, Theatre 503, Londres, 2003. - Mise en scène : Vladimir Steyaert, Festival Sang Neuf, Théâtre Les Ateliers, Lyon, le 7 février 2013. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Dennis Kelly, <i>Debris / Osama the Hero / After the End / Love and Money</i>, Oberon Books, Londres, 2007. - Dennis Kelly, <i>Débris</i>, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2008. THÉMATIQUE : La dissolution des rapports familiaux, la télévision, l'enfance, l'amour filial. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en voix : Katarzyna Radoszyńska, Théâtre Wiliam Horzyca, Toruń, le 21 avril 2008.
TITRE : <i>Top Girls</i> AUTEUR : Caryl Churchill DATE : 2007 / 1982 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Max Stafford-Clark, Trafalgar Studios, West End, Londres, le 16 août 2011. - Mise en scène : Max Stafford-Clark, Royal Court Theatre, le 18 juillet 1982. - Mise en scène : Aurélie Van Den Daele, Espace Icare, Issy-les-Moulineaux, le 28 janvier 2010. - Mise en scène : Deszcz Katarzyna, Théâtre Juliusz Słowacki, Cracovie, le 9 mai 1992. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Caryl Churchill, <i>Top Girls</i>, Methuen, Londres, 1984. - Caryl Churchill, <i>Top Girls</i>, L'Arche, Paris, 1997. THÉMATIQUE : La représentation de la femme du IX^e siècle à 1984, la femme et le capitalisme. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement du spectacle au National Video Archive of Performance, V&A Theatre Collections, cote : 02/03/A4/9000, mise en scène : Thea Sharrock ; The Background / Oxford Stage Company, enregistré au Almeida Theatre, le 3 décembre 2007, durée : 2h. - Visionnement de <i>Top Girls</i>, réalisation : Max Stafford-Clark, pour la BBC et le Royal Court Theatre, 1991.

TITRE : *Cloud Nine*

AUTEUR : Caryl Churchill

DATE : 1997 / 1979

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Max Stafford-Clark, Dartington College of Arts, Devon, le 14 février 1979.

- Mise en scène : Max Stafford-Clark, Royal Court Theatre, Londres, le 29 mars 1981.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Caryl Churchill, *Plays Vol. 1 - Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire & Cloud Nine*, Methuen, Londres, 1985.

- Caryl Churchill, *Septième ciel*, L'Arche, Paris, 1997.

THÉMATIQUE : Le colonialisme de l'Empire britannique à l'époque victorienne, l'oppression sexuelle, les rôles sociaux prédéterminés, le genre.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement du spectacle au National Video Archive of Performance, V&A Theatre Collections, cote : 07/11/A3/9000, mise en scène : Thea Sharrock, Almeida Theatre, Londres, le 3 décembre 2007.

NOTES : Genre : satire.

TITRE : *Blasted (Anéantis)*

AUTEUR : Sarah Kane

DATE : 1995

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : James MacDonald, Royal Court Theatre, Londres, le 12 janvier 1995.

- Mise en scène : Daniel Jeanneteau, Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, le 24 février 2005.

- Mise en scène : Wodziński Paweł, Towarzystwo Teatralne, Varsovie, le 8 octobre 1999.

- Mise en scène : Maja Kleczewska, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Cracovie, la 27 avril 2007.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Sarah Kane, *Blasted & Phaedre's Love*, Methuen, Londres, 1996.

- Sarah Kane, *Anéantis*, L'Arche, Paris, 1999.

THÉMATIQUE : La guerre, l'amour, la violence, le cannibalisme.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - La bible de la création (Archives théâtrales de Victoria & Albert Museum) contenant les détails de la production légendaire d'*Anéantis* mis en scène par James MacDonald, présenté pour la première fois le 12 janvier 1995 au Royal Court Theatre de Londres.

- Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Daniel Jeanneteau, Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, février 2005.

NOTES : Nous avons pu consulter et photographier le contenu de la « bible » contenant, entre autres, l'emploi du temps quotidien de la production, le texte de la pièce richement annoté par James MacDonald, les fichiers du directeur technique et du régisseur général précisant les moments d'explosions dans les coulisses, de déplacements des décors, les accessoires à mettre à la disposition des acteurs, et toutes les évolutions de la machinerie de la scène. Nous y avons également consulté les fiches du régisseur des lumières, la liste des décors, le plan du dispositif scénique, les notes prises pendant les répétitions à destination des membres de l'équipe et une photographie de la production.

TITRE : *4.48 Psychosis*

AUTEUR : Sarah Kane

DATE : 2000

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : James Macdonald, Royal Court Theatre, Londres, le 24 juin 2000.

- Mise en scène : Grzegorz Jarzyna, Théâtre Polski, Poznań, le 8 février 2002.
 - Mise en scène : Claude Régy, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, le 1er octobre 2002.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, Methuen, Londres, 2000.
 - Sarah Kane, *4.48 Psychose*, L'Arche, Paris, 2001.
 - James Macdonald, « Finding a Physical Language : Directing for the Nineties Generation », *New Theatre Quarterly*, vol. 24, n° 94, Cambridge University Press, Cambridge, mai 2008, pp. 141-157.
THÉMATIQUE : Dépression.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/1148/DVD/ABM, descriptif : mise en scène : Grzegorz Jarzyna, Théâtre Polski, Poznań, le 8 février 2002.
 - Lecture de la pièce.
NOTES : James MacDonald qui a mis en scène les premières représentations de *Blasted*, *Cleansed* et *4.48 Psychosis* de Sarah Kane au Royal Court Theatre de Londres, a été formé à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq

TITRE : *La compagne (The Country, Na wsi)*
AUTEUR : Martin Crimp
DATE : 2000
EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS :
 - Mise en scène : Katie Mitchell, Royal Court Theatre, Londres, le 11 mai 2000.
 - Mise en scène : Louis-Do de Lencquesaing, Maison des Arts de Créteil, Créteil, le 17 janvier 2003.
 - Mise en scène: Adam Guziński ; Théâtre Współczesny Edmund Wierciński, Wrocław, le 15 décembre 2007.
PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Martin Crimp, *The Country*, Faber and Faber, Londres, 2000.
 - Martin Crimp, *La compagne*, L'Arche, Paris, 2002.
THÉMATIQUE : L'adultère, l'hypocrisie.
DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de l'enregistrement du spectacle à l'Institut théâtral de Varsovie, cote : IT/697/DVD, mise en scène : Adam Gruzinski, Théâtre Współczesny, Wrocław, le 15 décembre 2007.
NOTES : Certaines mises en scène polonaises de pièces de Martin Crimp selon les archives du spectacle en ligne de l'Institut théâtral de Varsovie :
 - *Twarz do ściany (Face to the wall, Face au mur)*, mise en scène: Iwo Vedral, Théâtre Stefan Jaracz, Olsztyn, le 6 février 2010.
 - *Obróbka (The Treatment)*, mise en scène : Artur Urbanowski, TR Warszawa, le 15 septembre 2002.
 - *Obróbka (The Treatment)*, mise en scène : Tadeusz Zygałło, Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź, le 23 juin 1995.
 - *Miasto (The City, La Ville)*, mise en voix, mise en voix: Katarzyna Kasica, Teatr Nowy, Kawiarnia Literacka, à Łódź, le 23 mars 2009.
 - *Na wsi (La compagne)*, Théâtre de la télévision, mise en scène : Piotr Mikucki, le 24 janvier 2005.
 - *Jej historia (The Treatment)*, Théâtre de la télévision, mise en scène : Maria Zmarz-Koczanowicz, le 7 mai 1998.
 - *Próby z jej życia (Attempts On Her Life)*, mise en scène : Przemysław Wasilkowski, Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych, Olsztyn, le 30 janvier 2005.
 - *Próby z jej życia (Attempts On Her Life)*, Teatr Współczesny, Szczecin, le 2 juin 2006.
 - *Na wsi (The Country)*, mise en scène : Mariusz Grzegorzek, Teatr Studio im. Stanisława

Ignacego Witkiewicza Warszawa, le 12 avril 2003.

Certaines mises en scène françaises de pièces de Martin Crimp selon les archives du spectacle en ligne <http://www.lesarchivesduspectacle.net/> (dernière consultation : 11.01.2015) :

- *Le Traitement*, mise en scène : Nathalie Richardle, Théâtre National de Chaillot, Paris, le 7 novembre 2002.

- *Atteintes à sa vie*, mise en scène : Stanislas Nordey, Théâtre national de Bretagne, Rennes, le 25 novembre 2003.

- *Cruel and Tender*, mise en scène : Luc Bondy, Festival d'Automne à Paris, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, le 22 septembre 2004.

- *Atteintes à sa vie*, mise en scène : Joël Jouanneau, Théâtre de la Ville, Paris, le 13 novembre 2006.

TITRE : *Abide with me, Sois mon rocher (Reste avec moi, Bądź mi opoką)*

AUTEUR : Barrie Keeffe

DATE : 1976

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Soho Poly Theatre, Londres, 1976.

- Mise en espace: Roy Williams, Duke of York's Theatre, Londres, le 13 juillet 2012.

- Mise en scène : Grzegorz Wolf, Teatr Miniatura, Gdańsk, le 30 mai 2004.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Barry Keeffe, *Abide With Me* fait partie d'une trilogie « Barbarians (Killing Time, Abide With Me, In the City) », *Keeffe Plays: 1: Gimme Shelter and Barbarians*, A & C Black, Édimbourg, 2003.

THÉMATIQUE : Supporteurs de Manchester United ; les années 1960 en Angleterre.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de la captation du spectacle, descriptif : mise en scène : Magdalena Miklasz, sous la direction de M. Grabowski, PWST, Cracovie le 10 février 2010 ; projet réalisé dans le cadre du prix Ars Querendi, travail clôturant les études en mise en scène de Magdalena Miklasz et de trois étudiants de la spécialité « jeu d'acteur » également en dernière année.

NOTES : - Le spectateur a l'impression d'assister à une pièce écrite avec la méthode verbatim.

- *Abide With Me* est le titre d'un chant religieux chanté par les foules à Wembley avant chaque finale de la Coupe d'Angleterre.

TITRE : *Harper Regan*

AUTEUR : Simon Stephens

DATE : 2008

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Marianne Elliott, Royal National Theatre, Londres, le 23 avril 2008.

- Mise en scène : Lukas Hemleb, Théâtre du Rond-Point, Paris, le 19 janvier 2011.

- Mise en scène : Katarzyna Łęcka, Szkoła Aktorska Haliny i Jana Machulskich, Varsovie, le 19 avril 2012.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Simon Stephens, *Harper Regan*, Methuen Drama, 2008.

THÉMATIQUE : Condition féminine au début du XXI^e siècle, perte d'emploi, harcèlement.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Spectacle vu, descriptif : mise en scène : Lukas Hemleb, Théâtre du Rond-Point, le 3 février 2011.

- Le programme du spectacle.

NOTES : - Pièce basé sur un fait.

- Simon Stephens a été formé au Royal Court de Londres où il a été auteur en résidence et où il a également enseigné aux jeunes auteurs dramatiques. Il a ensuite travaillé pour le Royal National Theatre. Il est actuellement artiste-associé au Lyric Hammersmith. *On the Shore of the Wide World* won a reçu le Olivier Award pour la meilleure pièce de théâtre 2005.

TITRE : *Chair (Si ce n'est toi)*

AUTEUR : Edward Bond

DATE : 2003

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Sean Holmes, Edward Bond, Lyric Hammersmith, Londres, le 19 avril 2012.

- Mise en scène : Alain Françon, La Colline, Paris, le 12 septembre 2003.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Edward Bond, *Si ce n'est toi*, L'Arche, Paris, 2003.

- Edward Bond, *Edward Bond Plays. Vol. 8 : Born; People; Chair; Existence; the Under Room No. 8*, Bloomsbury, Londres, 2006.

THÉMATIQUE : Aliénation, Angleterre totalitaire et aseptisée de 2077, une vie monotone dans une société dans laquelle ont été supprimées les relations sociales et la mémoire, où la consommation de biens a été standardisée, et où les gens ont peur des étrangers.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, mise en scène : Alain Françon, CDN Lorraine, La Manufacture, Nancy, le 24 novembre 2004.

NOTES :

TITRE : *Look Back in Anger (Jeune homme en colère / La Paix du dimanche, Miłość i gniew)*

AUTEUR : John Osborne

DATE : 1956

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Tony Richardson, Royal Court Theatre, Londres, le 8 mai 1956.

- Mise en scène : Michael Baron, Theatre Royal, Bath, 2005.

- Mise en scène : Raymond Gérôme, Théâtre des Mathurins, Paris, le 23 avril 1958.

- Mise en scène : Zdzisław Tobiasz, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza, Varsovie, le 16 octobre 1957.

- Mise en scène : Rafał Matusz, Teatr im. Stefana Jaracza, Olsztyn, le 29 janvier 2000.

- Mise en scène : Magdalena Piekorz, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Cracovie, le 17 octobre 2009.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - John Osborne, *Jeune homme en colère: Pièce en trois actes*, Gallimard, Paris, 1986.

- John Osborne, *Look Back in Anger*, Faber and Faber, Londres, 1978.

THÉMATIQUE : L'opposition de la société britannique à la nationalisation du canal de Suez. Elle s'inscrit donc dans la dénonciation du caractère anachronique de la politique coloniale, puisque l'opération contre l'Égypte marque la fin des grands gestes impériaux.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/OSB RIC, réalisation : Tony Richardson, 1959.

NOTES : - Genre : kitchen sink realism.

TITRE : *Talking heads (Moulins à paroles)*

AUTEUR : Alan Bennett

DATE : 1988

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Brian Bruce, Arbroath Abbey Theatre, le 31 Janvier 2011.

- Mise en scène : Laurent Pelly, Théâtre Paris-Villette, Paris, décembre 1993 ; Théâtre du Rond-Point, Paris, le 28 avril 2009.

- Mise en scène : Laurence Vigné Serrele, Théâtre Gérard Philipe, Montpellier, le 22 octobre 2009.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Alan Bennett, *Talking heads*, BBC Books, Londres, 2007.

- Alan Bennett, *Moulins à paroles*, Actes Sud, Arles, 1999.

THÉMATIQUE : *A Lady of Letters, Une femme de lettres* ; isolement chronique des mœurs de l'Angleterre des années 1980.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/BEN FOS, réalisation : Gilles Foster, Tristram Powell, BBC, 1987.

TITRE : *Hotel in Amsterdam*

AUTEUR : John Osborne

DATE : 1968

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Mo Burness, Bench Theatre, Havant, 1974.

- Mise en scène : Robin Lefevre, Donmar Warehouse, Londres, 2003.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : John Osborne, *Hotel In Amsterdam*, Faber and Faber, Londres, 2003.

THÉMATIQUE : Amitié, culpabilité, adultère.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/OSB LEF, réalisation : Robin Lefevre, Donmar Warehouse, Londres, 2003.

Théâtre britannique
5^{ème} posture face au réel : Les pièces s'éloignant du courant principal dans le théâtre contemporain et dont la forme diffère des quatre catégories évoquées ci-dessus. Souvent, il s'agit de pièces ne revendiquant pas d'utilité sociale directe ; ce qui cependant ne veut nullement dire que ces projets sont futiles, qu'ils n'ont pas d'impact sur l'imaginaire collectif, ne suscitent pas de débats ou ne soulèvent pas de questions qui traversent les sociétés ou bien encore ne transforment pas la perception sociale du politique. Appartiennent également à la 5^{ème} catégorie, les mises en scène des pièces écrites dans la deuxième moitié du XX^e siècle et ayant un caractère réaliste ainsi que les adaptations des romans pour la scène. La forme (« fabularyzacja ») l'emporte ici sur l'accès direct au réel. Elles occupent une autre place dans le paysage théâtral que les quatre premiers groupes évoqués ci-dessus.
TITRE : <i>The History Boys</i> AUTEUR : Alan Bennett DATE : 2004 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Nicholas Hytner, Royal National Theatre, Londres, le 18 mai 2004. PUBLICATIONS RATTACHÉES : Alan Bennett, <i>The History Boys</i>, Faber and Faber, Londres, 2004. THÉMATIQUE : Les années 1980, un groupe d'élèves de Sheffield se préparent pour les examens d'entrée dans les universités d'Oxford ou de Cambridge ; le canon culturel ; la pédagogie. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement du spectacle au National Theatre Archive, Londres, cote : RNT/SO/2/1/223, captation du spectacle, descriptif : mise en scène : Nicholas Hytner, Royal National Theatre, Londres, le 25 avril 2005. - Coupures de presse (National Theatre Archive, Londres). - Visionnement de l'interview filmé de Alan Bennett par Nicholas Hytner au sujet de <i>The History Boys</i>, le 25 mai 2004, cote : RNT/PL/3/811.
TITRE : <i>Waves (Les Vagues)</i> AUTEUR : Katie Mitchell, d'après Virginia Woolf DATE : 2006 / 1931 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Katie Mitchell, Royal National Theatre, Londres, le 16 novembre 2006. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Katie Mitchell, <i>The Director's Craft: A Handbook for the Theatre</i>, Routledge, Londres, 2008. THÉMATIQUE : La vie qui s'écoule. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de Katie Mitchell, <i>Waves : a record of the multimedia work devised by Katie Mitchell and the company from the text of Virginia Woolf's novel The waves</i>, Oberon Books, Londres, 2008. NOTES : - En Grande-Bretagne, Katie Mitchell a travaillé, entre autres, comme metteuse en scène au Royal Shakespeare Company, Royal National Theatre, Royal Court, Young Vic, Donmar Warehouse. Elle a mis en scène des spectacles en Suède (au Royal Dramatic Theatre), à Cologne (au Koln Schauspielhaus), à Milan (à Piccolo Teatro). - Genre : une esthétique théâtrale proche des arts multimédias intégrant de la vidéo en direct, de la musique en direct et enregistrée. - Narration : non-linéaire. - Utilisant un seul texte au départ, la pièce est une mosaïque de la musique savante et populaire

des années 1890-1940 (période de l'action) et de la musique évoquée dans les Mémoires de Virginia Woolf's de 1931 (année d'écriture du roman).

TITRE : ... *some trace of her*

AUTEUR : Katie Mitchell, inspiré de l'*Idiot* de Fiodor Dostoïevski.

DATE : 2008 / 1868

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Katie Mitchell, Royal National Theatre, Londres, le 30 juillet 2008.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Lecture de Katie Mitchell, ... *some trace of her : a record of the multimedia work inspired by The Idiot by Fyodor Dostoevsky and devised by Katie Mitchell and the company*, Oberon Books, Londres, 2008.

NOTES : - Genre : théâtre-multimédia intégrant du live vidéo et la musique en directe.

-Narration : non-linéaire.

TITRE : *Breathing Corpses (Des cadavres qui respirent)*

AUTEUR : Laura Wade

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Anna Mackmin, Royal Court Theatre, Londres, 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Laura Wade, *Breathing Corpses*, Oberon Books, Londres, 2005.

THÉMATIQUE : Antigone chez Sophocle : « Quand un homme a perdu ce qui faisait sa joie, je tiens qu'il ne vit plus. C'est un cadavre qui respire. ».

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en espace : Michel Didym, festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 26 août 2010.

NOTES : Laura Wade a participé au Young Writers Programme de Royal Court Theatre, Londres. En 2004, elle a été auteure-associée au théâtre de Soho, Londres.

- La pièce *Breathing Corpses* a été élue par Venue magazine la meilleure pièce de théâtre 2007.

- Elle a reçu également d'autres récompenses : Pearson Playwrights Best Play Award 2005, Joint winner of the George Devine Award 2006.

- La pièce a été finaliste du Olivier Award.

TITRE : *An Oak Tree (Un chêne)*

AUTEUR : Tim Crouch

DATE : 2005

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Karl James, Andy Smith, Tim Crouch, Edinburgh Festival, Traverse Theatre, Edinbourg, le 4 août 2005.

- Mise en scène : Lech Mackiewicz, Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki, Białystok, le 30 octobre 2010.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Tim Crouch, *Tim Crouch : My Arm / An Oak Tree / England / The Author*, Oberon Books, Londres, 2011.

THÉMATIQUE : Le pouvoir de suggestion.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Mise en scène : Michel Didym, festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, le 24 août 2014.

TITRE : *A Man For All Seasons* (Thomas More ou l'Homme seul, Un homme pour toutes les saisons)

AUTEUR : Robert Bolt

DATE : 1954

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Noel Willman, Globe Theatre, Londres, le 1^{er} juillet 1960.

- Mise en scène : Jean Vilar, Théâtre National Populaire, Paris, le 2 mai 1963.

- Mise en scène : Laskowska Wanda, Théâtre National, Varsovie, le 7 mai 1965.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Robert Bolt, *A Man For All Seasons*, Heinemann, Portsmouth, 1960.

- Robert Bolt, « Thomas More ou l'Homme seul », *L'Avant-Scène*, n° 297, 1963.

THÉMATIQUE : Conflit qui oppose Thomas More à Henri VIII, le chancelier du roi refuse de consentir au remariage de ce dernier.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement de la pièce réalisée pour le cinéma, *Un homme pour l'Eternité*, réalisation : Fred Zinnemann, 2007.

Théâtre britannique
6^{ème} posture face au réel : Les pièces et spectacles canoniques dont la mise en scène est proche du texte ou du canevas de départ. Cette catégorie englobe les esthétiques historiques : la tragédie grecque, les jeux spirituels du Moyen Âge, les <i>commedia dell'arte</i>, les drames historiques de W. Shakespeare, les vaudevilles, les drames psychologiques, le Grand-Guignol, le drame symbolique, le drame philosophique, le théâtre de l'absurde, le théâtre épique, le théâtre expérimental. Il ne s'agit pas ici uniquement de spectacles « en costumes d'époque », issus de genres historiques tels que les théâtres antique, baroque, classique, du XVIII^e ou encore romantique, mais également du répertoire qui porte un message voilé que le public peut librement interpréter par rapport à l'actualité. Ces spectacles cherchent dans les textes classiques des points de références par rapport à l'actualité, des images correspondant à l'actualité. L'aspect métaphorique, polysémique, ambivalent est caractéristique de ce théâtre. Ces pièces n'entrent pas dans la catégorie du théâtre du réel.
TITRE : <i>Romeo and Juliet</i> AUTEUR : William Shakespeare DATE : 2009/~1591 THÉMATIQUE : Histoire d'amour tragique. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu : descriptif : mise en scène : Dominic Dromgoole, Shakespeare's Globe, Londres, le 22 mai 2009.
TITRE : <i>One for the road (Un pour la route)</i> AUTEUR : Harold Pinter DATE : 1984 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Harold Pinter, Lyrics Theatre Studio, Hammersmith, le 13 mars 1984. - Mise en scène : Bernard Murat, Cloître des Carmes, Avignon, le 12 juillet 1987. - Mise en scène : Piotr Szczerski, Teatr im. Stefana Żeromskiego, Kielce, le 2 décembre 2006. PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Harold Pinter, <i>One for the Road</i>, Grove Weidenfeld, 1984. THÉMATIQUE : Violation des droits de l'homme dans les systèmes totalitaires. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/PIN PIN, mise en scène : Robin Lefevre, Gate Theatre, Dublin, captation réalisée au New Ambassadors Theatre, Londres, juillet 2001. [Harold Pinter y joue Nicolas]. NOTES : Théâtre politique
TITRE : <i>The birthday party (L'Anniversaire)</i> AUTEUR : Harold Pinter DATE : 1958 EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène de : Peter Wood, Arts Theatre, Cambridge, Angleterre, le 28 avril 1958 - Mise en scène : Michel Fagadau, Comédie des Champs-Élysées, Paris, le 30 janvier 2009. - Mise en scène : Kreczmar Jerzy, Teatr Polski, Varsovie, le 17 décembre 1966. PUBLICATIONS RATTACHÉES : -Harold Pinter, <i>L'Anniversaire</i>, Gallimard, Paris, 1968. - Harold Pinter, <i>The Birthday Party</i>, Faber and Faber ; Londres, 1991. THÉMATIQUE : Silence comme moyen d'expression, les personnages qui ne disent jamais ce qu'ils pensent et ne pensent jamais ce qu'ils disent ; comédie de la menace, rapports de force. DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de

Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/PIN PIN, mise en scène : William Friedkin (Goldberg joué par Harold Pinter), BBC2 Theatre Night, le 21 juin 1987.

TITRE : *The Collection*

AUTEUR : Harold Pinter

DATE : 1961

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Mise en scène : Peter Hall, Cie Royal Shakespeare, Aldwych Theatre, le 18 juin 1962.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Harold Pinter, *La collection* ; suivi de: *L'Amant* ; suivi de : *Le Gardien*, Gallimard, Paris, 1985.

- Harold Pinter, *Plays 2 : The Caretaker. Night School. The Dwarfs. The Collection. The Lover. Night School. Trouble in the works. The black and white request stop*, Faber and Faber ; Londres, 1996.

THÉMATIQUE : Un *status quo* complexe dans la vie d'un couple, adultère.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement de la captation de la pièce à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914 PIN PIN, mise en scène : Michael Apted, réalisation : Granada Television, BBC 4, 1976.

TITRE : *The Homecoming (Le Retour)*

AUTEUR : Harold Pinter

DATE : 1964

REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Peter Hall, Cie Royal Shakespeare Company, Aldwych Theatre, Londres, le 3 juin 1965.

- Mise en scène : Stuart Seide, Théâtre de l'Athénée, Paris, le 1^{er} mars 1984.

- Mise en scène : Bernard Murat, Théâtre de l'Atelier, Paris, le 20 janvier 1994.

- Mise en scène : Goliński Jerzy, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Cracovie, le 16 décembre 1967.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Harold Pinter, *Le Retour*, Gallimard, Paris, 1985.

- Harold Pinter, *The Homecoming*, Faber and Faber ; Londres, 1991.

THÉMATIQUE : Le retour à la maison, rencontre avec la famille après une longue absence, le rôle du féminin au sein de la famille, les conflits de pouvoir.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/PIN PIN, mise en scène : Peter Hall, 1973, durée : 110 min.

TITRE : *Old Times (C'était hier)*

AUTEUR : Harold Pinter

DATE : 1971

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Peter Hall, Cie Royal Shakespeare Company, Aldwych Theatre, Londres, 1er juin 1971.

- Mise en scène : Gian Manuel Rau, Théâtre de la Bastille, Paris, le 3 juin 2005.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Harold Pinter, *C'était hier*, Gallimard, Paris, 1971.

- Harold Pinter, *Old Times*, Avalon Travel Publishing, Chico, 2000.

THÉMATIQUE : Les souvenirs, le passé, la domination.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/PIN PIN, mise en scène : Peter Hall, réalisation : Christopher Morahan, BBC2, captation : Théâtre Aldwych, le 22 octobre 1975 (création du spectacle : juin 1971).

TITRE : *Hamlet*

AUTEUR : William Shakespeare

DATE : 1599-1601

PUBLICATIONS RATTACHÉES : *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

THÉMATIQUE : Succession, meurtre.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Spectacle vu, mise en scène David Bobee, Espace Chaudeau, Ludres, le 6 octobre 2010.

- Visionnement à la bibliothèque de Cardiff School of Creative and Cultural Industries, University of South Wales, Cardiff, cote : 791.457/SHA HAM, réalisation : Rodney Bennett, le 31 janvier 1980, BBC Shakespeare Collection, durée : 212 min.

TITRE : *Tales from Holywood (Contes d'Hollywood / Ah, Hollywood)*

AUTEUR : Christopher Hampton

DATE : 1983

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Gordon Davidson, Royal National Theatre, Londres, 1983.

- Mise en scène : John Crowley, Donmar Theatre, Londres, le 19 avril 2001.

- Mise en scène : Pierre-Étienne Heymann, Théâtre de l'Athénée, Paris, le 16 octobre 1985.

- Mise en scène : Kazimierz Kutz, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, le 10 mai 1986.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Christopher Hampton, *Ah, Hollywood*, Actes Sud, Arles 1992.

- Christopher Hampton, *Tales from Holywood*, Faber and Faber, Londres, 2001.

THÉMATIQUE : Hollywood du temps de la Second guerre mondiale, l'exil de Ödön von Horvath, Thomas et Heinrich Mann, Bertolt Brecht, l'univers dans lequel Schoenberg joue au tennis avec les Marx Brothers.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/HAM DAV ; mise en scène : Gordon Davidson, 1992, BBC 2 (création : Royal National Theatre, Londres, 1983).

TITRE : *The Dumb Waiter (Le Monte-plats)*

AUTEUR : Harold Pinter

DATE : 1957

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : James Roose-Evans, Hampstead Theatre, le 21 janvier 1960.

- Mise en scène : James Roose-Evans, Royal Court Theatre, Londres, le 8 mars 1960.

- Mise en scène : Chattie Salaman, Comédie de Saint-Etienne, Paris, décembre 1968.

- Mise en scène : Éric Kahane, Théâtre de l'Odéon, le 3 mars 1976.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : Harold Pinter, *Plays 1 : The Birthday Party, The Room, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Hothouse, A Night Out, The Black and White, The Examina*, Faber and Faber ; Londres, 1996.

THÉMATIQUE : Attente avec une menace qui plane.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914 PIN PIN, réalisation : Kenneth Yves, BBC2, le 23 juin 1985 (le spectacle a ensuite été créé par James Roose-Evans au Royal Court Theatre, le 8 mars 1960, avec la même distribution des rôles).

NOTES :

TITRE : *Caught on a train*

AUTEUR : Stephen Poliakoff

DATE : 1980

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : Pièce écrite pour le théâtre de la télévision.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - Stephen Poliakoff, *Plays : Caught on a Train, Coming in to Land, Close My Eyes*, Methuen, Londres, 1998.

THÉMATIQUE : Un voyage à travers l'Europe, Londres, Belgique, Frankfurt, Linz ; le passé nazi.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/POL CAU, réalisation : Peter Duffel, BBC2 Playhouse, le 31 octobre 1980.

NOTES : Stephen Poliakoff a été auteur en résidence au Royal National Theatre, Londres.

TITRE : *Olly's Prison (Maison d'arrêt)*

AUTEUR : Edward Bond

DATE : 1990

EXEMPLES DE REPRÉSENTATIONS : - Mise en scène : Gareth Corke, Cock Tavern Theatre, Londres, le 14 septembre 2010.

- Mise en scène : Jorge Lavelli, Festival d'Avignon, Lycée Saint-Joseph, le 15 juin 1993.

- Mise en scène : Ludovic Lagarde, Théâtre National de Strasbourg, le 12 juin 2002.

PUBLICATIONS RATTACHÉES : -Edward Bond, *Olly's Prison*, Methuen, Londres, 1993.

- Edward Bond, *Maison d'arrêt*, L'Arche, Paris, 1993.

THÉMATIQUE : La prison de son propre être, prison comme aliénation des autres, comme le milieu carcéral, l'homme étrangle sa fille et oublie son crime.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : - Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 822.914/BON BAT, réalisation : Roy Battersby, enregistrement : décembre 1991, diffusion : BBC2, mai 1993.

NOTES : Edward Bond a été auteur associé du Royal Court Theatre.

TITRE : *Love's Labour's Lost (Peines d'amour perdues)*

AUTEUR : William Shakespeare

DATE : 1595-1596

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

THÉMATIQUE : La philosophie, les exercices de style, la poésie, l'amour.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de Cardiff School of Creative and Cultural Industries, University of South Wales, Cardiff, cote : 791.457/SHA LOV, réalisation : Elijah Moshinsky, le 5 janvier 1985, BBC Shakespeare Collection.

NOTES : Genre : comédie.

TITRE : *Henry VIII / All is True (Henri VIII)*

AUTEUR : William Shakespeare

DATE : 1613

PUBLICATIONS RATTACHÉES : - *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

THÉMATIQUE : Le pouvoir religieux ; Henri VIII souhaite divorcer de la reine Catherine d'Aragon pour épouser Anne Boleyn ; l'anglicanisme ; 1491-1547 ; l'histoire de la Grande-Bretagne.

DEGRÉ DE CONNAISSANCE : Visionnement à la bibliothèque de l'Université de Glamorgan à Pontypridd, Treforest, cote : 942.052092/HEN HEN, réalisation : Kevin Billington, le 25 février 1979, BBC Shakespeare Collection, durée : 120 min.

NOTES : Pièce historique

Annexe V

Éléments historiques pour la contextualisation de la politique théâtrale polonaise de 1989 à 2010

**Dorota Ilczuk en coopération avec Malgorzata Nowak et Ewa Bender,
*Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe : Poland, 2012***

<http://www.culturalpolicies.net/web/poland.php?aid=61>

(dernière consultation : 03.01.2015) (traduction : AS) :

Avant 1989, les activités culturelles en Pologne étaient organisées dans un système caractérisé par une centralisation dominante, l'institutionnalisation et le monopole de la propriété de l'État. Les décisions prises concernant le développement des activités culturelles étaient fortement politisées et les arts créatifs, soumis à la censure politique. Les orientations de la politique culturelle étaient formulées à la fois par le ministère de la Culture et des Arts et par la Division culturelle du Comité central du Parti communiste polonais. La culture était un outil central de transformation de la société dans le but d'ancrer le pouvoir communiste après 1947. Sans vouloir revenir sur les évolutions de la politique culturelle, il est notable que le Fond de développement de la culture ait été créé en 1982, lors de la loi martiale en Pologne, comme un moyen d'assurer cette position (le taux de croissance des dépenses culturelles publiques était plus élevé que le taux du PIB). Entre 1982 et 1989, en d'autres termes lors de l'agonie du système communiste, les dépenses de la culture dans le budget global de l'État est passée de 1,25% à 1,81%. Ce niveau relativement élevé de financement public a permis un accès plus large aux biens et services culturels et à un sentiment de stabilisation professionnelle des conditions de travail des artistes.

Veronika Ratzenböck, Katharina Okulski, Xenia Kopf, *Cultural policy landscapes. A guide to eighteen Central and South Eastern European countries*, 2012,

<http://www.erstestiftung.org/wp-content/uploads/2012/11/Cultural-policy-landscapes.pdf> (traduction : AS) :

CULTURAL DATA

National cultural budget in Poland

1995	1997	2004	2008	2009	2010
PLN 275,194,000	PLN 370,012,000	PLN 3,708,100,000	PLN 6,789,100,000	PLN 7,947,227,000	PLN 8,292,861,000
		EUR 869,051,510	EUR 1,933,488,340	EUR 1,934,479,100	EUR 2,094,156,800

Dès la stabilisation de la situation économique et politique, les dépenses culturelles publiques en Pologne ont augmentées de façon constante entre 1995 et 2010. En 2004, année d'adhésion de la Pologne à l'Union européenne, le budget culturel était près de 14 fois plus élevé qu'en 1995. Même de 2004 jusqu'en 2008, les dépenses culturelles ont augmentées d'environ 80%. Il est intéressant de noter que le budget n'a pas diminué au cours de la crise économique après 2008, au contraire, il a augmenté de 17% en 2009 et d'environ 5% entre 2009 et 2010. Un aperçu historique de la politique culturelle et des questions spécifiques après la chute du communisme en 1989 montre que le secteur culturel n'a pas été épargné par les changements systémiques qu'a connus la Pologne ; la décentralisation, la privatisation des institutions culturelles gouvernementales et l'abolition de la censure font partie de cette mutation. Des changements dans l'administration du gouvernement et le soutien à de nouveaux mécanismes de financements pour la culture (développement des institutions culturelles non publiques) sont également observés. La réforme administrative est établie à deux nouvelles échelles – provinciale (voïvodie) et de district

(poviats) – qui partagent la responsabilité des activités culturelles locales. Le modèle politique culturel actuel en Pologne montre un niveau élevé de décentralisation en mettant l'accent sur les collectivités locales. Le principe de base de ce modèle reste l'État providence, avec des partenariats entre l'État et la société civile. Le ministère de la Culture et du patrimoine national est responsable des cadres financiers et des programmes juridiques, mais n'est pas directement engagé dans la gestion de la culture. Les acteurs importants sont les administrations locales du gouvernement à tous les niveaux : les provinces, les districts et les municipalités, ainsi que des ONG.

Depuis 1998, les projets culturels ont été lancés dans le cadre de la préparation de la Pologne pour l'accès à l'Union européenne. Le programme Culture 2000 de l'UE et le Programme opérationnel régional intégré (IROP), financé par le Fonds européen de développement régional et le Fonds social européen, ont été les deux plus importants de cette période. En 2004, l'année d'adhésion à l'UE, la Pologne a eu davantage accès aux fonds de l'UE, dont le Fond structurel. Le ministère a créé une stratégie nationale pour le développement de la culture (NSRK) pour la période 2004-2007, qui a appelé à un développement culturel en mettant l'accent sur les régions.

Malgré le changement d'orientation entre l'héritage national culturel et la culture contemporaine, en général, une attention particulière est accordée à la valeur économique de la culture en Pologne. Le secteur public est le principal commanditaire culturel et s'engage dans des projets de coopération de mécénat privé, qui agit comme un complément de financement de la culture.⁸¹⁹

Depuis 2003, l'article 47 de la loi sur les jeux a prévu un transfert de fonds de la hausse des ventes des billets de loterie au fonds pour la promotion de la culture, qui est administré par le ministère de la Culture. Ce financement supplémentaire semble se traduire par une croissance effective, en particulier

819 Dorota Ilczuk en coopération avec Małgorzata Nowak et Ewa Bender, *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe: Poland Online Profile*, 2012, p. 45, <http://www.culturalpolicies.net/web/poland.php?aid=61> (dernière consultation : 03.01.2015).

dans le budget culturel national de 2004 (on devrait aussi considérer l'accession de la Pologne à l'UE à cet égard).

Résumé du rapport de Paweł Płoski *Transformations dans l'organisation de la scène théâtrale polonaise dans les années 1989–2009*, Varsovie, 2009.

Ce rapport fut élaboré sur demande du Ministère de la Culture et du Patrimoine National. En tant qu'un des Rapports sur l'état de la Culture, il relate les changements survenus dans le secteur culturel polonais dans les années 1989-2009 (traduction : AS) :

L'organisation de la vie théâtrale en Pologne. Les théâtres publics. Les premières tentatives des réformes d'organisation de la vie théâtrale.

En 1989-1990 le Ministère des Arts et de la Culture (MKiS) fit part de ses plans de changer l'organisation des théâtres nationaux. Le 31 octobre 1989, lors de la rencontre de l'Association des Artistes de la Scène Polonaise (ZASP), la ministre Izabella Cywińska annonça que, dans les années à venir, entre 20-25 théâtres polonais pourraient compter sur l'octroi des subventions complètes de la part de l'État. Les autres théâtres devaient pouvoir subsister seuls, grâce à la tutelle des collectivités locales ou au soutien des sponsors.

L'objectif de ce programme était le suivant :

- réduction de l'ampleur du pouvoir étatique en faveur des droits des collectivités locales ;
- mobilisation des fonds des autonomies locales ;
- allègement du budget public.

Comme expliqué par Andrzej Ziębiński, Directeur du Département de Théâtre au sein du MKiS: « Nous ne sommes pas capables de nous occuper, dans la même mesure, de toutes les scènes théâtrales. Notre plus grand soutien doit être

accordé à celles dont la perte appauvrirait toute la culture et société polonaises. »⁸²⁰.

Une assistance particulière devait ainsi être octroyée à 16 scènes théâtrales ; cette première catégorie des théâtres devait bénéficier des subventions couvrant 100% des frais de leur activité.

Le deuxième groupe devait se voir accorder une assistance plus faible (équivalente à 50–70% des subventions antérieures) et 32 théâtres de cette catégorie pouvaient compter sur le soutien étatique aux spectacles importants.

Le troisième groupe se composait des théâtres qui pouvaient recevoir uniquement une subvention symbolique de la part du Ministère et, à terme, ne devaient recourir qu'aux fonds régionaux.

Une attention particulière devait être accordée aux théâtres alternatifs ainsi qu'aux théâtres situés dans des bâtiments antiques ou dans les villes ayant une longue tradition théâtrale. En revanche, les « théâtres satellites » situés à 80-120 km des plus grandes villes devaient faire objet d'un engagement minimal de la part de l'État. Ils devaient accueillir les spectacles des théâtres des villes plus grandes (à titre d'exemple les villes de Legnica et Wałbrzych avaient ouvert leurs scènes aux théâtres de Wrocław). Si la population locale souhaitait avoir leur propre théâtre et la collectivité était disposée à le financer, ces théâtres pourraient continuer à exister.

Le réseau des théâtres nationaux devait être créé le 1^{er} septembre 1990 ; ce programme n'a cependant pas été réalisé et les travaux relatifs aux changements de l'organisation de la vie théâtrale furent temporairement interrompus.

Les bases juridiques du fonctionnement des théâtres publics

Le fonctionnement des théâtres publics – locaux ou nationaux – est basé sur la loi du 25 octobre 1991 relative à l'organisation et l'exercice des activités culturelles. Cette loi ne pouvait pas résoudre le problème principal –

⁸²⁰ Joanna Stępień, « *Być albo nie być dla teatrów* », *Życie Warszawy*, n° 15, 1990.

le manque des fonds – mais a permis de libéraliser et redéfinir les cadres juridiques du fonctionnement des institutions culturelles dans de nouvelles conditions sociales, politiques et économiques. Elle a doté les institutions culturelles d'une liberté d'action significative, entre autres dans le domaine de la recherche autonome de fonds. En outre, cette loi a rendu possible le libre établissement des institutions culturelles par de différents acteurs, la transmission des institutions nationales aux collectivités, ainsi que le renforcement du rôle de l'administration territoriale de l'État et des collectivités dans la vie théâtrale du pays.

En 1996, la réforme de la loi a séparé les institutions culturelles en deux catégories :

- les institutions culturelles nationales (leur organisation étant assurée par le MKiS, les autres autorités centrales ainsi que les voïévodes) et
- les institutions culturelles autonomes (l'organisation étant entre les mains des collectivités locales).

Vu les différents degrés d'engagement de l'État dans le financement des institutions nationales, ces dernières ont été divisées en deux catégories distinctes : les institutions nationales, particulièrement importantes pour le développement de la culture et bénéficiaires directs des subventions du ministère, et les institutions étatiques gérées par les voïévodes. Déjà en 1991 l'Institut du Théâtre National à Varsovie ainsi que le Vieux Théâtre à Cracovie ont été distingués comme des institutions ayant une signification particulière pour la culture nationale. Elles ont été placées sous le contrôle direct du ministère.

La décentralisation des théâtres publics

Devenue un thème important après 1989, la décentralisation des pouvoirs de l'État dans le domaine de la culture a démarré en 1990, à la suite du rétablissement de collectivités territoriales en Pologne. Ces dernières ont obtenu

le droit de disposer de leurs propres moyens financiers. La culture est devenue un thème obligatoirement présent dans le domaine d'activités des communes.

La transmission de la gestion des théâtres aux collectivités a été accompagnée des discussions et polémiques. Avec le temps celles-ci se sont néanmoins révélées être de bons organisateurs de la vie théâtrale.

Ainsi, après la reprise des théâtres, l'Office de la Ville de Varsovie a débattu sur leur privatisation – les fonds disponibles n'étant pas suffisants pour garantir le soutien financier à tous les théâtres. Le processus de la privatisation, dite sauvage, (concernant les Théâtres Dramatyczny et Syrena) a démarré dans la capitale – les bâtiments ont été loués aux entrepreneurs privés. Toutefois, l'adoption de la loi sur l'organisation et l'exercice des activités culturelles a rendu impossible la vente des théâtres qui sont restés la propriété des villes.

Fin 1992, un total de 15 théâtres étaient déjà entièrement gérés par les gouvernements des collectivités et financés exclusivement de la caisse communale tandis que 93 théâtres restaient encore sous le contrôle de l'administration nationale. En 1995, le chiffre cible des théâtres nationaux ne devait pas dépasser 1/3 du nombre des théâtres nationaux en 1989. Le processus devait se dérouler de façon évolutive pendant trois ans. À la suite des élections parlementaires anticipées, la nouvelle coalition gouvernementale SLD-PSL a freiné le processus de décentralisation. Toutefois, le processus de la reprise progressive des institutions culturelles n'a pas été complètement arrêté. Ce programme a été étendu à 33 théâtres, ainsi, en 1994, la Pologne comptait 48 théâtres municipaux. La majorité des institutions continuait à être gérée par l'État (64 théâtres nationaux) tandis que 3 théâtres (à Sosnowiec, Będzin, Gniezno) étaient dirigés conjointement par le voïévode et la ville.

À l'adoption de la loi « sur les grandes villes » en novembre 1995, la majorité des responsabilités des voïévodes a été transférée aux villes. Le 4 janvier 1996,

les villes ont repris 79 institutions culturelles⁸²¹, parmi lesquelles de nouveaux théâtres.

Le MKiS était satisfait de la réforme constitutionnelle relative aux institutions culturelles et soulignait l'efficacité des changements politiques (« peut-être les plus vastes changements connus dans le domaine budgétaire de l'économie polonaise »⁸²²). Le 18 juillet 1998, *Sejm* (la chambre basse du Parlement polonais) a instauré la nouvelle division administrative du pays, découpant le pays en 16 voïvodies-régions. Cette décision fut précédée par la nomination, un mois auparavant, des autorités des voïvodies et districts⁸²³. La loi du 24 juillet 1998 sur la modification de certaines lois déterminant les compétences des organes de l'administration publique a établi également les responsabilités des autorités récemment nommées dans le domaine de la culture : les districts et les villes ont repris des voïévodes la responsabilité de gestion des institutions culturelles situées sur leur terrain. Cette loi prévoyait néanmoins que la plupart des théâtres dramatiques soient gérés par les offices du maréchal⁸²⁴. Jusqu'à la fin de la décentralisation en 1999, l'existence de la majorité des théâtres dépendait des voïévodes qui nommaient et congédiaient leurs directeurs et fixaient le montant des subventions.

Après 1989 de nombreux théâtres publics ont été créés sur la base des théâtres indépendants (par exemple, en 2006, l'Assemblée Régionale de la Voïvodie Podlaskie a instauré le Théâtre Wierszalin). Malgré les prédictions d'une fermeture générale des théâtres au cours des premières années de la Troisième

⁸²¹ G. Praweńska-Skrzypek, *Polityka kulturalna polskich samorządów. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003, pp. 24-25.

⁸²² *Funkcjonowanie i potrzeby instytucji artystycznych w Polsce. Wprowadzenie do bieżącej problematyki. Materiał przyg. dla Komisji Kultury i Środków Przekazu Sejmu RP*, MKiS, Warszawa, juillet 1995, p. 6.

⁸²³ Loi du 5 juin 1998 sur la collectivité de district, Dz.U. z 1998 r., nr 91, poz. 578; Loi du 5 juin 1998 sur la collectivité de voïvodie, Dz.U. z 1998 r., nr 91, poz. 576.

⁸²⁴ Règlement du Conseil des ministres du 8 décembre sur le répertoire des institutions culturelles à caractère régional inscrites dans les registres tenus par les voïévodes et devant être transmis aux collectivités de voïvodie dans le but de leur gestion, dans le cadre de responsabilités propres, Dz.U. z dnia 10 grudnia 1998 r.

République, ce sort ne toucha que les théâtres à Słupsk et Grudziądz. Dans ces deux villes, les théâtres ont été transformés en institutions se focalisant surtout sur la présentation des spectacles qui s'appuyaient sur les productions externes.

Le financement des théâtres publics

Les questions financières de base sont définies par la Loi sur l'organisation et la gestion des activités culturelles des institutions culturelles. L'organisateur met les fonds à la disposition de l'institution culturelle (le théâtre), sous forme d'une subvention annuelle qui, d'habitude, représente la partie principale des recettes de cette dernière.

En outre, l'organisateur n'est pas tenu de couvrir tous les frais d'activité de l'institution culturelle tels qu'une perte financière ou les frais de maintien – cela constitue une différence par rapport à la période avant 1989 où les théâtres étaient des institutions nationales dont les pertes étaient planifiées d'avance. Le montant de la subvention annuelle pour chaque institution culturelle est déterminé par son organisateur ; il est basé sur les frais planifiés pour l'exercice de l'activité, cette dernière étant justifiée par son inscription dans le cadre de plan d'action annuel.

La gestion des ressources financières revient aux institutions culturelles ; elle se base sur le plan d'activité approuvé par le directeur de l'institution et inclut le montant des subventions de l'organisateur.

Les recettes propres (provenant de l'activité économique + du répertoire) des institutions ainsi que le soutien financier (assez faible) accordé par les personnes physiques et juridiques (les sponsors) ne dépassent jamais les subventions, excepté pour les revenus des théâtres dotés d'un répertoire focalisé sur le divertissement (par exemple, le Théâtre Kwadrat).

Le plan initial prévoyait que les recettes propres (avant tout des sponsors) représentent, annuellement, un pourcentage croissant des revenus – toutefois ceci s'est révélé être un plan chimérique

Les recettes financières des théâtres

Au cours de l'exercice 1990, la suppression du Fonds pour le Développement de la Culture – l'élément principal dans le cadre de l'octroi des subventions – a lourdement affecté, en 1991, les budgets de presque tous les théâtres, ce qui a eu des conséquences pour les années à venir⁸²⁵. Le budget national devint désormais la source des subventions des théâtres ; cependant sa partie consacrée à la culture ne cessa de diminuer (1990 – 1,61%; 1991 – 1%; 1992 – 0,81%; 1993 – 0,76%; 1994 – 0,70%)⁸²⁶.

Ainsi, vu que, après 1989, les subventions nationales aux théâtres ont progressivement diminué, de nombreux théâtres ont dû s'endetter. En 1994, 11 théâtres régionaux affichaient un bénéfice et 43 une perte. En 1993, le bilan total des institutions théâtrales nationales présentait une perte de 75 milliards d'anciens PLN. En 1994, celle-ci était équivalente à 69 milliards⁸²⁷.

Les directeurs ont pu diminuer ces pertes grâce aux réductions successives des frais, une meilleure gestion et des subventions supplémentaires accordées par les voïévodes en fin d'année. Il en résulta une baisse des revenus dans le milieu théâtral.

Dans les années 1990, la proportion des revenus composant le budget théâtral a changé ; si, dans les années 1970 et 1980, les recettes propres des théâtres représentaient 5-10% du budget total, en ce moment ce chiffre s'élève à environ 25% – 30%⁸²⁸. Tandis que les subventions permettent de payer les salaires et assurer le maintien des bâtiments, l'activité artistique est en général financée avec les revenus propres du théâtre.

⁸²⁵ R. Markow, *Po co dyrektorowi teatru kontrakt menadżerski?*, w: *II Międzynarodowa Konferencja, Teatry w Europie*". *Teatr – otoczenie społeczne, prawne i finansowe*, Szczecin 2004, p. 142.

⁸²⁶ A. Ziębiński, *Teatr w okresie przemian. Liczby i fakty*, MKiS, le 11 mars 1995, p. 1.

⁸²⁷ *Funkcjonowanie i potrzeby instytucji artystycznych w Polsce...*, p. 12.

⁸²⁸ A. Lis, « Teatry dramatyczne w czasie przemian w latach 1989–1997 », *Kultura Polska 1989–1997*.

En 1997, un théâtre dramatique recevait une subvention moyenne, représentant 75% du budget total. Le reste du budget provenait des recettes propres du théâtre (ventes des billets, location des salles) ou des sponsors (environ 2%). Afin de réduire les coûts, certains théâtres ont eu recours à l'*outsourcing* qui permettait d'épargner les frais d'embauche d'employés additionnels. L'emploi des entreprises de nettoyage, de sécurité ou spécialisées dans l'éclairage ou le système sonore gagna en popularité. En plus, les firmes chargées de service au public (vente des tickets, gestion des vestiaires) furent créées. En raison de la relation entre les coûts et les recettes, les spectacles avec des coûts d'exploitation et un nombre d'acteurs réduits commencèrent à prévaloir. Dans d'autres cas, les directeurs décidèrent de recourir aux spectacles plus légers, une décision qui permit, à de nombreux théâtres, d'acquérir les moyens financiers en vue de financement des spectacles plus ambitieux par après.

La réforme administrative a changé les organisateurs des théâtres, sans affecter, initialement, la source de financement. En effet, lors de la transmission de la gestion des institutions culturelles aux districts et voïvodies, ceux-ci n'avaient pas reçu de revenus propres supplémentaires pour le financement de cette activité culturelle. Par conséquent, dans les années 1999-2005, les institutions culturelles des districts et voïvodies étaient financées avec l'aide des subventions ciblées provenant du budget de l'État.

À partir de 1995, il fut décidé d'augmenter les subventions⁸²⁹ et, aujourd'hui, les voïvodies ne rencontrent plus de problèmes liés à la gestion de leurs théâtres.

Depuis 2003, des fonds supplémentaires, sous forme des primes aux mises lors des loteries qui ont été mises à la disposition du MKiDN (Ministère de la Culture et du Patrimoine National) par la Loterie nationale, ont visiblement accru les capacités du Ministère relatives au soutien de l'activité culturelle. Les théâtres peuvent également profiter du remboursement partiel des frais de leurs

⁸²⁹ *Funkcjonowanie i potrzeby instytucji artystycznych w Polsce...*, p. 9.

productions qui est accordé aux spectacles participant au Concours national de l'art contemporain polonais.

Les fonds européens

À partir du 1^{er} mai 2004, la Pologne bénéficie, de plein droit, des fonds structurels européens. Ces fonds représentent une grande opportunité pour les théâtres polonais. Les fonds les plus importants, du point de vue du financement des investissements dans les théâtres, proviennent du Programme Opérationnel Intégré du Développement Régional. Ces fonds sont convoités par de nombreux théâtres aux fins d'agrandissement ou de modernisation de leurs bâtiments.

Les théâtres publics recourent également au programme Culture 2007-2013, quoique plus rarement – étant donné que la condition de préparation et de réalisation de projet avec la participation des partenaires étrangers (au nombre de trois pour un projet annuel et cinq pour un projet pluriannuel) reste difficile à remplir. En guise d'exemple, grâce au soutien du programme Culture 2000, le Théâtre Contemporain de Wrocław a réalisé le Festival Théâtral International Dialog.

L'organisation des théâtres non publics

La division fondamentale des théâtres non publics est la suivante :

- les théâtres *for-profit* (à but lucratif), organisés comme des entreprises dont l'activité est dictée par le droit commercial,
- les théâtres *non-profit* (sans but lucratif), organisés sur le modèle des organisations non gouvernementales (association ou fondation).

Pour le premier groupe, le bénéfice est une condition indispensable à la gestion de l'activité, par opposition aux théâtres *non-profit*.

Dans les années 1990, les premiers théâtres privés étaient organisés sur le modèle des sociétés à responsabilité limitée (par exemple, Studio Buffo, Wierszalin, ¾ Zusno). Actuellement, cette forme d'organisation n'est plus très

fréquente ; en effet, dans de nombreux cas, elle ne permet pas aux théâtres concernés de demander des subventions locales. C'est l'association, suivie de la fondation, qui reste la forme d'organisation la plus populaire.

En 2008, l'Office de la Culture de la Ville de Varsovie a lancé « un concours d'offres relatif à la réalisation, en 2008-2010, des activités dans le domaine de la popularisation de la création artistique sous forme du soutien à la production et à l'exploitation théâtrale des théâtres non institutionnels ». C'est ainsi la première fois qu'une stabilisation fut garantie à l'activité des institutions indépendantes, leur permettant de planifier leurs actions bien en avance. Le budget total pour trois ans était de PLN 6 300 000 – il a permis de soutenir 13 projets, dont 12 visaient les théâtres (parmi lesquels Laboratorium Dramatu, le Théâtre Polonia, le Théâtre Wytwórnia.)

Le public

En 1988–1992 le nombre des spectateurs aux théâtres est tombé de 36% (de 10.100.000 à 6.940.000). Par après, il resta stable, variant entre 6 et 7 millions. Dans les années 1988–2007 le public des théâtres dramatiques diminua de 32%.

La raison principale de cette diminution du nombre des spectateurs avait été le colportage des billets sur les lieux de travail. Néanmoins, il faut ajouter que, déjà à la fin des années 1980, le taux de participation des spectateurs ayant obtenu les billets par ce moyen-là était bas. Le programme de popularisation de la culture, vigoureusement lancé au début des années 1970, ne s'est pas révélé efficace à long terme. Parmi les autres causes de cette baisse d'intérêt pour le théâtre on compte aussi : la détérioration de la situation matérielle des spectateurs (en parallèle avec la hausse du prix des billets), le développement de nouveaux

médias (télévision, Internet), le manque du temps libre ainsi que la diminution de l'importance de l'art théâtral⁸³⁰.

Parmi les spectateurs, les groupes les plus représentés sont les femmes et les jeunes jusqu'à 24 ans (près de 70%).

Les informations fournies par les bases de données de l'Institut Théâtral indiquent une hausse du nombre des théâtres après 1989 ; le chiffre étant passé de 111 théâtres nationaux (dramatiques, de marionnettes, opéras, opérettes, musicaux) en 1989 à 142 théâtres publics et non publics en 2007.

Pour les seuls théâtres publics on observe une hausse de 111 en 1989 à 12.456 en 2009.

Le développement après 1990 s'explique par la transformation structurelle de certains théâtres devenus des institutions indépendantes seulement début 90 (e. g. le Théâtre Ósmego Dnia).

Au cours des dernières années, les collectivités recourent, le plus fréquemment, à la création de nouveaux théâtres publics, en institutionnalisant les initiatives indépendantes dans le cadre des organisations non gouvernementales (par exemple, le Théâtre Wierszalin).

Le modèle du théâtre polonais – une troupe permanente

Chaque pays européen a élaboré son propre mode d'organisation de la vie théâtrale, conditionné par ses traditions, histoire et politique. La période d'après-guerre a vu la naissance d'un réseau des répertoires théâtraux. On peut remarquer une ressemblance avec le modèle allemand, dominé par les théâtres urbains et régionaux possédant une troupe permanente. La position du théâtre doté de cette troupe permanente – qui détermine la spécificité et la valeur de l'art théâtral polonais – est toujours aussi forte.

⁸³⁰ E. Zimnica-Kuzioła, *Światła na widownie. Socjologiczne studium publiczności teatralnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, 2003.

À la fin des années 1980, sur le seuil du changement socio-politique et économique, certains créateurs polonais remarquaient déjà que gérer les théâtres à la même échelle qu'avant 1989 n'était plus possible. A la suite de sa visite au théâtre berlinois de Peter Stein, Krzysztof Rau s'est rendu compte que les théâtres polonais devaient changer ; alors que Stein employait dans son théâtre environ 70 personnes, le Théâtre des Poupées de Rau, à Białystok, en comptait plus de 100.

Dans les années 1989-1992, l'emploi dans les théâtres baissait de 10% en moyenne par an. C'est seulement en 1993 que la diminution de l'emploi observée n'était que de 2%⁸³¹. Néanmoins, l'analyse comparative de l'emploi dans les théâtres dans les années 1995 et 2001 montre qu'au cours de ces 5 ans les théâtres ont réduit leur main d'œuvre de 10% au minimum et d'environ 30% en moyenne⁸³².

Il faut néanmoins souligner que:

- La troupe permanente reste un modèle caractéristique de travail du théâtre polonais qui continue à porter ses fruits artistiques.
- Le manque de flexibilité du droit du travail entraîne la stagnation des troupes. Les troupes des théâtres publics sont dans une situation difficile ; d'un côté, on ne veut pas briser l'unité d'une troupe connue, de l'autre côté, il est indispensable de coopter de nouveaux jeunes membres. Aussi, avec les troupes plus grandes, il arrive souvent que les artistes employés soient longtemps absents de la scène et que le théâtre coopère avec des acteurs provenant d'autres théâtres.

Les théâtres non publics

La désignation « théâtre non public » est utilisée pour tous ces théâtres qui, généralement, sont connus sous les noms de théâtres alternatifs,

⁸³¹ Les données proviennent des rapports de Andrzej Ziębiński publiés dans le mensuel *Teatr*, n° 7-8, 1993 et n° 9, 1994.

⁸³² *Raport o stanie polskiego teatru*, ZASP, Warszawa, 2003, p. 134.

commerciaux, indépendants ou privés. Au cours des dernières saisons, ces théâtres ont rencontré un grand succès – les institutions et leurs fondateurs sont devenus l'objet des articles de la presse économique et quotidienne. Il faut néanmoins souligner qu'il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau – en effet le développement de ces théâtres – là date déjà des années après 1989 (leur nombre est estimé à entre 150-180), leur forme variée s'étendant des grands théâtres dotés de leur propre scène aux entreprises unipersonnelles.⁸³³

Le maintien des scènes publiques où l'on joue des spectacles concentrés sur le divertissement du public tels que les comédies, les revues et les récitals reste l'héritage de l'ancien système socio-économique. A Varsovie, sous forme des scènes privées, opèrent, entre autres, le Théâtre Bajka, le Théâtre Capitol et, à Wrocław, le Théâtre Komedia. Quant aux théâtres musicaux, ils ont connu un développement important. Ainsi, les revues du Théâtre Studio Buffo, une société créée en 1989 sous la direction de Janusz Józefowicz et Janusz Stokłosa, divertissaient toute la Pologne dans les années 90 et son succès en fit un des théâtres privés les plus importants.

L'année 2000 a vu l'apparition de nouvelles salles de music-hall. Les médias ont souvent comparé les théâtres polonais au West End de Londres ou au Broadway de New York – les capitales mondiales du théâtre commercial – en indiquant que l'adoption de leur mode de fonctionnement pourrait être un remède aux problèmes rencontrés par les théâtres polonais. Toutefois, il s'agit des comparaisons erronées. En effet, le West End et le Broadway qui produisent les spectacles pour un grand public (musicaux, mélodrames) représentent juste un élément de la vie théâtrale subventionnée par l'État ou les collectivités (dans le cas de la Grande-Bretagne). En Europe continentale, les théâtres commerciaux privés constituent un large arrière-plan pour les scènes subventionnées réalisant la mission artistique. Les théâtres les plus célèbres de Berlin et Paris sont les

⁸³³ K. Mróz, *Teatry prywatne w Polsce. Zarys dziejów – przemiany funkcji i form istnienia – analiza stanu dzisiejszego*, praca magisterska, Akademia Teatralna, Warszawa, 1997.

théâtres publics. Néanmoins, il est certain que, à l'exemple des capitales européennes, il faut créer un espace pour les théâtres commerciaux, en fermant les théâtres publics jouant les farces.

Les festivals théâtraux

En Pologne, les festivals théâtraux ont connu leur grand essor après 1989. D'un côté, ce développement s'inscrivait dans une tendance mondiale de développement de cette forme d'activité culturelle qui avait aussi influencé les réflexions sur la culture en Pologne. De l'autre côté, étant donné que les autorités publiques ont commencé à soutenir de diverses initiatives culturelles, les festivals se sont révélés être les activités de prédilection à cause de leur caractère intense mais inscrit dans une durée limitée⁸³⁴.

En outre, les autorités des villes considèrent le festival comme un investissement qui permet de construire le statut et l'image d'une localité pour, au final, y améliorer la qualité de vie. Étant donné que les festivals accroissent l'attractivité d'une ville, leur existence est un aspect important pour les investisseurs. Les festivals sont inclus dans le « package culturel de la ville » – ils complètent l'offre quotidienne des institutions culturelles et permettent d'attirer les touristes.

En Pologne, environ 250-280 festivals théâtraux ont lieu régulièrement.⁸³⁵ L'ampleur de ces événements varie, allant de grands festivals internationaux à de moins importantes revues des spectacles, présentées annuellement dans les maisons de culture locales. En fait, il n'y a pas de ville sans un festival théâtral – chaque théâtre s'engageant dans une mesure différente dans ce type d'activité.

⁸³⁴ En préparant ce chapitre, je me suis servi du rapport comparatif Dorota Ilczuk, Magdalena Kulikowska (dir.), *Festival Jungle, Policy Desert? Festival Policies of Public Authorities in Europe*, Warszawa 2007.

⁸³⁵ Il s'agit des données pour les années 2006 et 2008. Source: Institut Théâtral de Zbigniew Raszewski à Varsovie.

Parmi les festivals internationaux, l'objet d'exposition le plus répandu est le théâtre dramatique (30 festivals ce qui équivaut à 37,5% du nombre total des festivals). Les festivals les plus importants sont le Festival Malta, le Festival Kontakt et le Festival Dialog Czterech Kultur.

Le Festival Théâtral International Malta se distingue par l'apport des fonds propres (17%) ainsi que les fonds des sponsors (14,5%).

Les festivals polonais les plus importants développent leurs nouvelles activités ; ainsi le Festival Dialog Czterech Kultur à Łódź produit des spectacles tandis que le Festival Malta soutient la réalisation des cinq projets de spectacles des troupes débutantes qui se sont qualifiés pour le concours Nowe Sytuacje s'adressant aux jeunes troupes. En outre, la Revue de la Chanson d'Acteur à Wrocław met à l'épreuve les idées artistiques qui ne fonctionneraient pas dans le cadre d'un répertoire quotidien (projet *Comment ils écoutent*, édition de 2009).

L'évolution des festivals est également reflétée par la pluralité des disciplines abordées. Ainsi, le programme du Festival Théâtral International Malta à Poznań est concentré non seulement sur le théâtre, mais par exemple aussi sur les concerts, les projections et, plus récemment, la danse.

Ces changements s'étendent aussi à la hiérarchie des festivals polonais – ainsi les festivals qui sont une confrontation du théâtre polonais avec l'étranger gagnent en importance (les exemples récents les plus importants sont les Festivals Dialog à Wrocław ou Boska Komedia à Cracovie).

En janvier 2003, à la rencontre intitulée « La politique culturelle nationale en dehors des grandes villes » à Wrocław, Krystyna Meissner a déploré que, à la suite de la réforme administrative, « l'opinion qui s'est formée dans le Ministère de la Culture était que ce dernier n'était responsable que des théâtres nationaux et qu'une politique nationale globale sur le théâtre n'existait pas. Cela constituait le plus grand problème du théâtre polonais. Cependant, dans les pays membres de l'Union européenne, la pratique a montré que la prise en charge des scènes théâtrales par les collectivités n'excluait pas la subsistance de la tutelle et du

cofinancement de l'État. »⁸³⁶ La boucle était ainsi bouclée, car, comme il y a plus de soixante-dix ans où, à la suite des efforts du brillant directeur des théâtres privés Arnold Szyfman, l'administration publique a décidé de créer l'Association de Promotion de la Culture Théâtrale, la participation de l'État dans le financement des théâtres s'est avérée à nouveau nécessaire pour assurer leur bon fonctionnement.

⁸³⁶ J. Cieślak, « W poszukiwaniu oświeconego mecenasa », *Rzeczpospolita*, n° 8 2003.

Annexe VI

Du langage de la vérité à la langue de la réalité.
Le Festival mondial de théâtre de Nancy et deux troupes des États-Unis :
Bread and Puppet Theatre et le Teatro Campesino

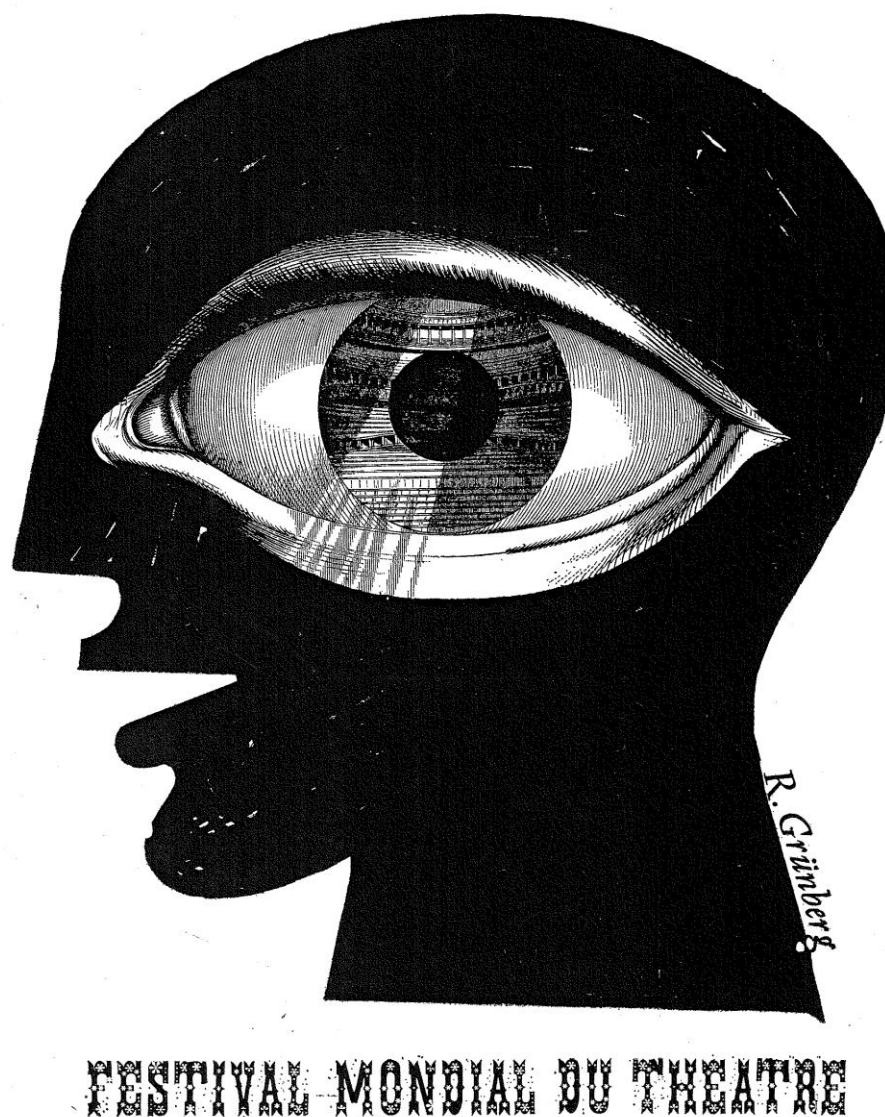


Figure 4 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

Le Festival mondial de théâtre de Nancy. L'entrée en scène du réel ou la politisation de la parole

Les années autour de 1968 sont l'occasion d'une intense remise en question de la culture et de son rôle dans la société. Ainsi les frontières séparant

l'art et l'actualité tout comme l'art et la politique se redéfinissent. Le théâtre de cette période change son aptitude à représenter la réalité contemporaine ; il met sur la scène le monde ou plutôt cette facette de la réalité qui correspond à ses convictions. Le Festival mondial de théâtre de Nancy est à l'image des préoccupations de son époque. Entre 1963 et 1983, des troupes venues des quatre coins du monde confrontent des expériences théâtrales, des styles scéniques, des formes et des modes d'expression. Surtout elles crient l'espoir de toute une jeunesse de changer la vie et le monde, elles viennent dire de partout que quelque chose est en train de se casser, que le « vieux monde » est usé, que la vie est à changer.

Nous allons nous intéresser au Festival mondial de théâtre de Nancy, en nous attachant plus particulièrement aux troupes américaines Bread and Puppet et El Campesino⁸³⁷. Ce travail s'appuie sur la consultation des fonds de Mlle Christiane Michel des Archives départementales de Meurthe-et-Moselle et sur deux interviews accordées par l'artiste Roland Grünberg.

Dans quelle mesure le festival mondial de théâtre de Nancy est-il emblématique des ruptures de 1968?

Nous le considérons d'abord comme une prise de parole par ceux qui en étaient jusqu'à maintenant exclus. Nous approfondirons ensuite la problématique d'un théâtre qui décide de s'attaquer directement au réel et qui, bien évidemment, pour représenter l'actualité passe par l'engagement politique et par la contestation : il devient un théâtre qui milite, qui lutte. Après nous être attachés au caractère forcément politique du festival et de ses deux troupes américaines, nous observerons les moyens par lesquels s'expriment Bread and Puppet et El Campesino et en quoi consiste leur remise en cause du langage théâtral traditionnel.

⁸³⁷ Les informations sur El Teatro Campesino et son créateur, Luis Valdez, sont issues de l'article de Geneviève Fabre et de Christine Douxami publiée dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, ouvrage sous la direction de Michel Corvin aux Editions Bordas, Paris, 2008, pp. 247-248.

Le Festival de théâtre de Nancy a permis au public français de découvrir le théâtre radical américain avec ses troupes phares telles Bread and Puppets ou El Teatro Campesino et ses artistes d'avant-garde comme Bob Wilson et Meredith Monk ; il explore de nouveaux horizons en invitant les Polonais Jerzy Grotowski et Tadeusz Kantor, le brésilien Augusto Boal avec le Teatro Arena de Sao Paulo ou encore le théâtre de danse de l'allemande Pina Bausch... Pendant longtemps, il est la plus importante manifestation théâtrale de jeunesse dans le monde. Tout commence en 1963 sous la forme de Dionysies Internationales du théâtre étudiant sous la direction de Jack Lang. Le premier festival est encore assez modeste : 12 compagnies, toutes venues d'Europe, mais le succès permet à Nancy d'en garder le siège permanent. Pour l'anecdote le premier festival mettait en scène Jack Lang, président du groupe du T.U., dans le rôle éponyme de *Caligule* d'Albert Camus.

ARTS ET SPECTACLES

En présentant le mois prochain « CALIGULA », d'Albert CAMUS

Le groupe théâtral universitaire justifiera son audace par la démonstration de ses qualités dramatiques



Jack Lang, au premier plan, étudie une attitude de Caligula lui-même, sous l'œil attentif de ses camarades réunis sur le plateau.

Parmi les 14 associations culturelles et étudiantes qui se sont regroupées pour former le Centre Culturel Lorrain Universitaire, il en était une qui, depuis plus de deux années, n'avait plus donné au public nancéien l'occasion d'apprécier ses activités. Ce serait pourtant une erreur de croire que le Groupe Théâtral Universitaire s'était endormi sur les lauriers que lui avaient valu ses premières représentations.

Après une période de travail longue et obscure, mais combien indispensable à la formation de jeunes comédiens, la troupe estudiantine annonce, pour notre plus grand plaisir, qu'elle sera en mesure de présenter « Caligula », d'Albert Camus, dans le courant du mois prochain. De plus, le Groupe Théâtral a inscrit à nouveau à son affiche, « La Corde », pièce policière de Patrick Hamilton, qu'elle

nous avait déjà présentée en 1958, peu après sa fondation. C'est il y a près de cinq années, en novembre 1957, que deux étudiants, camarades de Conservatoire, Jack Lang et Edouard Guibert, créaient le Groupe Théâtral Universitaire. Le premier nommé en a repris la direction effective depuis son retour à Nancy à la rentrée 1961, tant sur le plan artistique que sur celui des problèmes administratifs.

Quelques mois après sa formation, la jeune troupe voyait couronner l'enthousiasme efficace et surtout les belles qualités dramatiques de ses artistes : le premier spectacle monté, « La Corde », remportait un premier prix au Festival d'art dramatique, décerné par un jury présidé par Robert Kemp. Les épreuves entre une vingtaine de groupements amateurs se dérouleront à Metz en 1958. Nous avons dit que cette pièce serait prochainement reprise à Nancy, dans une mise en scène d'Edouard Guibert. Encore que la « reprise » soit un terme quelque peu impropre, étant donné que les acteurs qui avaient monté la pièce

en 1958, ont, pour la plupart, quitté notre ville.

Le clou de la saison :

Mais l'événement majeur de cette saison du Théâtre Universitaire, le morceau de choix, ce sera certainement la présentation de « Caligula », la pièce la plus célèbre, mais aussi la plus difficile du regrettable Albert Camus. Jack Lang tiendra le rôle principal, tandis que la mise en scène sera due à Jean-Claude Besombes.

Un gros effort de décoration a également été entrepris, avec le précieux concours de Lucien Costa, qui fut pendant quatre ans décorateur au Centre Dramatique de Provence. Enfin, on parle d'une musique de scène originale, composée par un étudiant nancéien et qui serait interprétée par l'orchestre universitaire de musique de chambre... On voit que rien n'a été laissé au hasard, et, au stade actuel des répétitions, tout laisse prévoir la plus grande réussite. Encore que la présentation publique de spectacles ne soit absolument pas l'objectif primordial, au Théâtre Universitaire. « Il ne s'agit pas pour nous de rivaliser avec les troupes professionnelles, mais plutôt de former et perfectionner les étudiants intéressés par les techniques dramatiques. Au sein du T.U., le théâtre n'est pas autre chose que la forme supérieure du délassement, et nous venons y trouver une atmosphère de sincère camaraderie, bien sûr,

patience que l'on attendra les prochaines représentations nancéiennes, qui seront précédées et suivies par plusieurs déplacements du Groupe à l'extérieur. C'est ainsi que « La Corde » sera montée à Verdun le 10 mars, et que la « première » de « Caligula » sera présentée à Luxembourg le 27 mars. Nous ne doutons pas qu'à Nancy comme ailleurs, l'échecement des étudiants à toujours mieux faire, sera à nouveau récompensé par les applaudissements de très nombreux spectateurs, enchantés de retrouver une troupe pleine de qualités et qui n'avait plus dressé ses tréteaux depuis plus de deux ans.

X. B.

Notes d'audition :

« BOULE DE SUIF »

Lorraine-Champagne nous proposait ce lundi soir, pour son émission dramatique hebdomadaire : « Boule de suif », un texte radiophonique de M. Metenier, inspiré par la nouvelle bien connue de Guy Maupassant. Nous dirons tout de suite que l'histoire telle qu'elle nous est contée là, ressemble davantage à celle voulue, imaginée par l'écrivain de « Bel Ami » qu'à celle de Christian Jacque dans le film du même nom. Le style en est bon, la phrase légère, ironique, aimable. La façon dont sont silhouettées en particulier les bons bourgeois, repus de Rouen, est excellente.

Quant à la réalisation de M.

Exposé et débats

Picasso au Club des Arts

Ce soir, au Ciné-Club des Arts, « Picasso » périodes bleue, rose, noire, cubiste néo-classique, surréaliste, expressionniste — depuis 60 ans à travers tous les moyens d'expression. Picasso fait subir à son œuvre une métamorphose continue. C'est sous cet angle de la métamorphose que M. René Ginouves, professeur d'art à la Faculté des Lettres de Nancy, envisagera l'œuvre de Picasso. Cette conférence sera donnée ce soir au cinéma Caméo, à 20 h. 45. Cette conférence illustrée de nombreuses diapositives en couleur.

Figure 5 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

En 1964, le festival devient « mondial » et se révèle être le premier festival étudiant à déborder les frontières de l'Europe. Marquée par la grande révolution Grotowskienne, la capitale lorraine devient « l'Avignon des jeunes ».

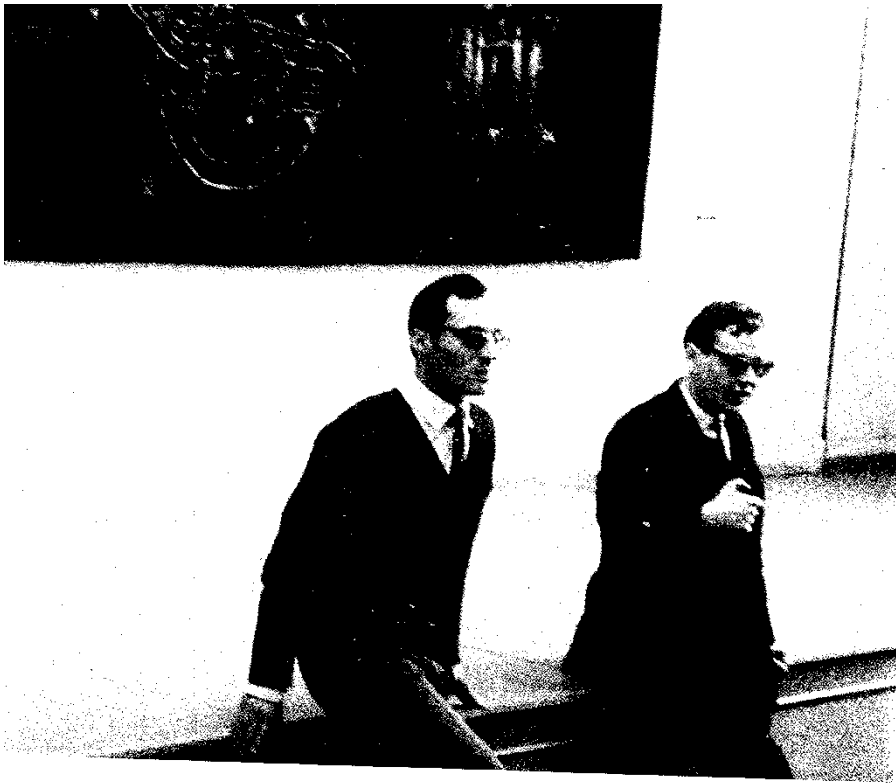


Figure 6 Archives provées de Roland Grünberg
Roland Grünberg et Jerzy Grotowski

C'est en 1965 que Jack Lang créait le Centre Universitaire de Recherches Dramatiques, école théâtrale constituant une expérience radicalement nouvelle sur le plan théâtral et les méthodes pédagogiques, lieu de recherches et d'échanges permanents.

A partir de la IV^e édition du festival (1966), les organisateurs introduisent une innovation : le « thème imposé ». Chaque compagnie doit alors réaliser un court métrage théâtral. Le thème choisi en 1966 ne cache pas son caractère politique : un jeune manifestant contre certains aspects de la politique menée par les autorités est arrêté par les forces de l'ordre. Vérification faite, on s'aperçoit qu'il s'agit du fils – ou de la fille – de l'un des dirigeants les plus influents du pays...

Très vite, (dès la V^e édition en 1967), il s'avère que le souci des participants du Festival est d'aborder de front les grandes questions de

l'actualité. Toutefois, en 1968, Nancy reste paisible ; il n'y a pas de manifestations et personne n'arrache les pavés de la place Stanislas.

Le Festival devient Mondial en prenant la décision de s'ouvrir à toutes les troupes indépendantes et non plus seulement à celles issues du microcosme universitaire. Invité pour la première fois, le Bread and Puppet Theatre joue *A man says good bye to his mother* et *Fire* de Peter Schumann où une centaine de personnes occupe la scène qu'ils soient acteurs, mimes, musiciens, marionnettistes.

L'année 1968 se caractérise aussi par un effort de décentralisation du Festival et la

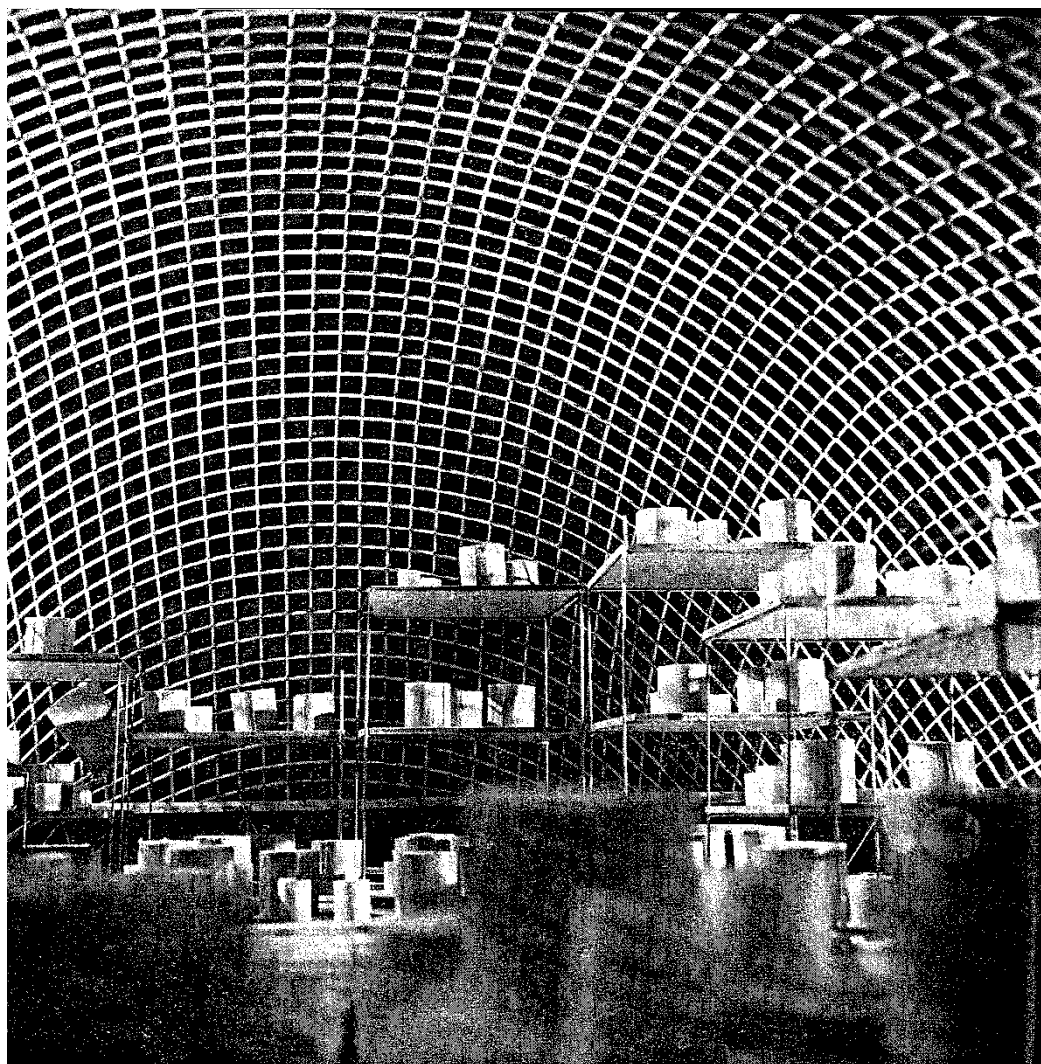


Figure 7 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

Cabaret - théâtre établie par les élèves de l'Ecole d'Architecture de Nancy (vue de l'intérieur) pour le pré de Maxéville à Laxou

recherche d'un nouveau public, efforts par ailleurs couronnés du succès. En 1969 le festival, perçu comme un rendez-vous du théâtre contestataire, se déroule dans les nouveaux amphithéâtres construits par les élèves de Beaux Arts, qui choisissent l'audace et « à l'époque de robes en papier » construisent les théâtres en carton.

Outre la confirmation du génie de Schumann avec *L'histoire du roi*, le Festival de 1969 est riche en apports nouveaux : le Teatro Campesino, troupe d'ouvriers agricoles mexicains de Californie, offre l'exemple d'un théâtre authentiquement populaire fait par des hommes issus du peuple et pour ce peuple. Ils présentent la pièce *La tête de Pancho Villa* et *Actos* en création collective.

A partir de 1971 (VIII^e édition), l'année de Bob Wilson et son *Regard du Sourd*, de la révélation du théâtre japonais de Terayama, des grands créateurs latino-américains comme Augusto Boal de Teatro Arena de Sao Paulo, du surréaliste polonais Tadeusz Kantor, le Festival devient biennal. Les chiffres donne une idée de l'importance de cette manifestation : 28 troupes, 500 participants, 1000 avec les accompagnateurs, 10 lieux scéniques, plusieurs centaines de représentations. C'est aussi cette année que le film *Paradise Now*, enregistrement d'un spectacle du Living Theatre (par Shelton Rochlin), est projeté.

**FESTIVAL
MONDIAL
DU THÉÂTRE**

CINEMA INEDIT

Cette semaine de cinéma organisée dans le cadre du Festival Mondial du Théâtre 1971 comportera la projection de films encore inédits en France.

Un certain nombre sont relatifs au théâtre - tous sont en rapport direct avec les préoccupations du Festival.

Tous les matins
du Vendredi 23 Avril au Dimanche 2 Mai
A 10 heures. Cinéma Le Colisée (rue Saint Jean)
Participation aux frais : 3 Francs
Entrée gratuite pour les Festivaliers

Vendredi 23 Avril et Dimanche 25 Avril

FESTIVAL PAN AFRICAIN de W. Klein
2h 1/4 - 35 mm couleur

Première présentation mondiale en présence de l'auteur
suivie d'un débat/

Le seul long métrage couleur réalisé lors de la plus importante rencontre artistique africaine tenue à Alger en Juillet 1969 et réunissant pendant 15 jours des ensembles chorégraphiques et des groupes de théâtre de tous les pays d'Afrique.

Samedi 24 Avril

O' BALCANO
de Victor Garcia
25 minutes - 35 mm - son optique - noir et blanc
Témoignage cinématographique de la réalisation théâtrale du
"Balcon" de J. Genet à Sao Paulo avec la compagnie "Ruth Escobar".
PARADISE NOW
de Sheldon Rochlin
1h 35 mm - 16 mm - son optique - couleur électronique
suivi d'un débat en présence du producteur Victor Herbert
Un spectacle du Living Theatre

Lundi 26 Avril

Figure 8 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9
24 avril 1971- la projection de *Paradise Now* de Living Theatre

Le 1^{er} Mai 1973 (IX^e édition) des affrontements violents opposent les CRS aux festivaliers. Le nouveau directeur, Lew Bogdan Jedrzejowski, invite des groupes de tradition populaire en cherchant un rapprochement possible entre certaines orientations du théâtre contemporain et les formes dramatiques traditionnelles s'exprimant par le retour à la rue comme nouvel espace signifiant, par l'utilisation de techniques de bouffons et la pratique du rite collectif dépouillé. Jusqu'en 1975, le Festival n'avait ému qu'une partie de la population : les étudiants et les jeunes bien sûr, les « amoureux » du théâtre, les intellectuels,

la « bourgeoisie éclairée » mais sa X^{ème} édition est un vrai succès public avec près de 200 000 participants. Les responsables du Festival sont persuadés que celui-ci est désormais une activité théâtrale permanente.

En 1976, Michèle Kokosowski prend la direction artistique du festival – manifestation à thème autour du théâtre comique populaire. Cette année là, elle invite encore El Teatro Campesino avec *La Tente des Opprimés*. La XII^e édition (en 1977), fait une place importante au théâtre dansé et se prolonge par les Assises Internationales Europe-Amérique Latine où la parole est donnée aux artistes exilés du Chili, du Brésil, de l'Argentine et de l'Uruguay. Deux événements artistiques impressionnent les observateurs. D'abord le spectacle du Polonais Tadeusz Kantor avec *La classe morte*, ensuite l'œuvre du metteur en scène – chorégraphe allemand Pina Bausch qui met en scène *Sept péchés capitaux* de Bertold Brecht et Kurt Weil. La même année, Bread and Puppet Theatre présente en plein air le spectacle intitulé *Jeanne d'Arc*, un cirque en miniature avec des numéros de danseurs, de montreurs d'ours, de cracheurs de feu et d'acrobates.

En 1979, en période de Noël, le festival trouve son public dans tous les milieux sociaux, parmi toutes les classes d'âge, à la ville comme à la campagne. Tout paraît fonctionner au mieux et un train, « le Trans-Noël- Express » circule entre Nancy, Gérardmer et Baccarat. Bread and Puppet enchante les spectateurs avec *Washerwoman Cantate II-Nativity* mais de 1979 à 1983, les dernières années de l'existence de la manifestation, ses organisateurs font tout pour réanimer sa flamme. Ce dernier n'échappe pourtant pas à sa lente agonie⁸³⁸.

⁸³⁸ Roland Grünberg, Monique Demerson, *Nancy sur scènes. : au carrefour des théâtres du monde*, Festival mondial du théâtre de Nancy, Impr. de la Ville de Nancy, Nancy, 1984, 252 p.

BREAD
AND
PUPPET
présente
"WASHERWOMAN CANTATA II ; NATIVITY"
(Cantate n° II des Blanchisseuses ; Nativité)

Toutes les femmes qui lavent du linge sale sont des blanchisseuses. Les livres d'histoire parlent
des batailles et des rois, pas du linge sale ni des blanchisseuses. On adore les fils téléphoniques, pas les fils
à étendre le linge. Les corvées des blanchisseuses ne sont pas glorieuses. Les talents des lavandières ne sont pas fameux.

Il serait temps de fêter la Lavandière !!

Pendant l'été 78, nous avons monté un chœur des blanchisseuses. Et l'hiver suivant, nous avons fait la "Cantate n° I des Blanchisseuses : Ah",
qui parlait des joies et des serments des membres de l'Union Internationale des Blanchisseuses, et de Grace Paley, qui fut arrêtée pour avoir protesté
contre l'armement nucléaire. "Washerwoman Cantata II" est une pièce sur la Nativité, dans laquelle l'exquise sainte Marie traditionnelle est
remplacée par un membre de l'Union Internationale des Blanchisseuses. Le moment est venu. Tout le monde connaît le roi Hérode.

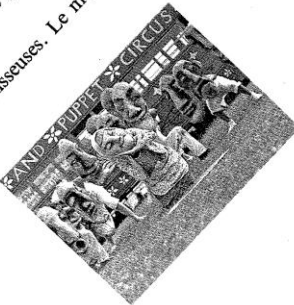


Figure 9 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

Un théâtre qui s'attaque à la réalité

Par cet exemple d'un festival né hors des institutions théâtrales classiques, donc plus sensibles aux tendances nouvelles ? nous avons pu constater que le théâtre des années 1960 est hanté par la question de son aptitude à représenter la réalité contemporaine, à mettre le monde sur la scène. Un passage s'opère entre « de l'illusion à la vérité » et « de la réalité à la vérité ». Le théâtre se sépare peu à peu de ses signes conventionnels. Ce mouvement a commencé avec la grande réforme et continue jusqu'à aujourd'hui ; il exige d'utiliser un espace réel,

parfois des objets mais surtout des sujets issus de la réalité. Cette transformation dans la pensée sur la réalité et l'illusion s'exprime dans l'esthétique théâtrale par des décors simples, symboliques, schématisés mais jamais en trompe l'œil ; bien au contraire la machinerie n'est plus cachée, on n'utilise plus de coulisses, ni de rideau, on laisse tout apparaître. Le théâtre se révolte contre les principes rigides de son passé. Il dépasse les frontières entre la réalité et l'art, il abandonne les vieilles règles pour en instaurer de nouvelles, beaucoup plus ouvertes, presque anarchiques car si l'anarchie est dangereuse dans le monde, elle ne l'est pas dans l'art.

Nous considérons que les représentations de Bread and Puppet et de Campesino sont un intermédiaire entre le vrai et le faux. Leur dramaturgie exprime une vision de l'auteur, le metteur en scène ou l'acteur, le spectacle naissant de son opinion qui n'est ni vraie ni fausse. Elle est intermédiaire par nature. Les théâtres essayent de s'approcher du réel. Cela passe, par exemple, par utilisation des paysans qui jouent des paysans chez El Campesino. Ce dernier parvient à dépasser la double nature de l'acteur – personnage. Jusqu'à maintenant, de l'acteur et du personnage aucun n'était plus vrai que l'autre et ils étaient réunis dans la même personne. L'acteur est Hamlet et n'est pas Hamlet. Il est vrai-faux en s'identifiant à son personnage. Les acteurs de Valdez jouent eux-mêmes et pour un public qui leur ressemble et ainsi ils évitent ce passage, qui semblait inévitable, de l'incarnation d'un personnage. Bread and Puppet réussit aussi une certaine approche de la réalité mais par des moyens complètement différents car ce théâtre tient à transposer une situation lointaine, des personnages sans visages, sans nom dont nous ne connaissons que le pays où ils vivent, le Vietnam. Bread and Puppet demandant à ses acteurs de jouer des vérités universelles, de les illustrer par une sorte de jeux de mime accompagné d'une fable, échappe à l'incarnation des personnages.

Ni Bread and Puppet, ni El Campesino ne cherchent pas à nous faire prendre pour la réalité absolue des images, certes empruntées au réel, mais qui

ont longtemps et arbitrairement joué dans la mémoire et dans l'imagination de leurs créateurs. Ils nous demandent de les prendre pour des vérités car le but de ces théâtres est de transmettre des convictions politiques. Nous pouvons d'ailleurs nous demander si dans ce genre de spectacles il reste une place pour la libre interprétation : Le spectateur pouvait-il penser « ceci est la vérité de l'auteur, mais ce n'est peut-être pas ma vérité ? » Toutefois tel n'était pas l'objectif des deux théâtres américains en cause. Ce qui est intéressant pour le spectateur dans la présente entreprise, c'est qu'il ne voit pas la réalité avec ses propres yeux mais avec les yeux d'un artiste. Il prolonge ainsi son existence par le vécu de quelqu'un d'autre. Il apprend à regarder le monde avec une autre perspective que la sienne. El Campesino et Bread and Puppet voulaient instruire leur public en empruntant beaucoup d'éléments à la réalité, à la vie quotidienne, la vie politique et sociale.

Le passage à la parole en action

Il nous semble d'ailleurs que ce théâtre pourrait porter le nom de théâtre vivant, ce théâtre touchant la grande masse du public par son aspect temporel, actuel, qui marche au rythme de son époque : un théâtre actuel qui fait écho aux émotions, aux douleurs, aux luttes et aux drames de l'époque par le biais d'une dramaturgie fondée sur une réalité que le metteur en scène et ses acteurs ont vu, connu et senti. L'observation devient ainsi le fondement de la méthode créatrice car les troupes s'inspirent de la réalité et leurs sujets sont directement empruntés aux événements actuels. La composition littéraire, les détails destinés à la représentation, tout l'artifice de la mise en œuvre théâtrale ne visent qu'à servir la réalité. Un grand théâtre est, comme dans l'Athènes antique, un élément de vie. Il prend place obligatoirement dans la vie collective afin d'en modifier le cours. Le réalisme ne signifie pas ici une volonté de copie de la réalité. Le procédé mis en œuvre souhaite symboliser ou tout du moins simplifier, schématiser la réalité.

La parole en action

Les spectacles du Bread and Puppet et du El Teatro Campesino participent de l'état d'esprit de révolte des années 1960. Il s'agit d'un théâtre militant, d'un théâtre de la parole en action, d'un théâtre de combat.

La parole est visiblement mise en action dans les spectacles de Campesino tandis que chez Bread and Puppet la méfiance à l'encontre de mots s'avère flagrante. Rappelons que l'essor de Campesino fait corps avec un mouvement politique précis : il s'agit de la longue grève engagée par des milliers de chicanos, les paysans mexicains frontaliers ou clandestins qui travaillent pour les grandes firmes agricoles californiennes. La grève commence en 1965 et avec elle « un théâtre de grève ». La troupe, non structurée, est composée d'amateurs engagés dans le théâtre avec à sa tête un professionnel, Luis Valdez. L'objectif du Campesino reste de soutenir les grévistes en jouant sur la plate-forme. Elle est composée des travailleurs qui, avec Valdez, ont choisi par des actos, des sketches et des actes très simples qui ne durent jamais plus de 15 minutes, « non pas de jouer, non pas de faire semblant, mais de présenter leur réalité » à d'autres travailleurs. Leurs mots ne parlent directement qu'aux vigneronns de Californie et non pas au public de Nancy. Pour Valdez, jouer à être le propriétaire, le monter pour voir ce qu'il est, c'est aussi apprendre à s'en libérer. Les *Actos* du Teatro Campesino éclaircissent la situation des vigneronns californiens. Avec eux, comme eux, Valdez revendique hautement sa condition. Il l'intègre aux saynètes dans lesquelles les ouvriers agricoles se reconnaissent. L. Valdez lève le drapeau des « gens de couleur » tant contre les villes et l'industrialisation que contre la mécanisation des campagnes qui ne sont faites que pour exploiter plus encore les hommes simples. Le point de vue de Campesino est celui de travailleurs en lutte pour la survie. Depuis ses premiers pas théâtraux, faits pour populariser la grève (L. Valdez se faisait porte-voix du syndicat pour le non grévistes) en partisan convaincu de Guevara, de Castro, il a pensé pouvoir mener la lutte politico-théâtrale avec son groupe, autonome. Ce théâtre strictement politique est très

limité sur le plan artistique, son but n'étant pas de divertir mais bien d'encourager les chicanos à lutter et à retrouver leur identité culturelle. Il met en scène des paraboles éducatives ou des actions didactiques aussi immédiates que simples.

El Campesino est un théâtre d'intervention directe. Il investit les champs, les plantations, les places publiques afin de fusionner l'art et la vie concrète.

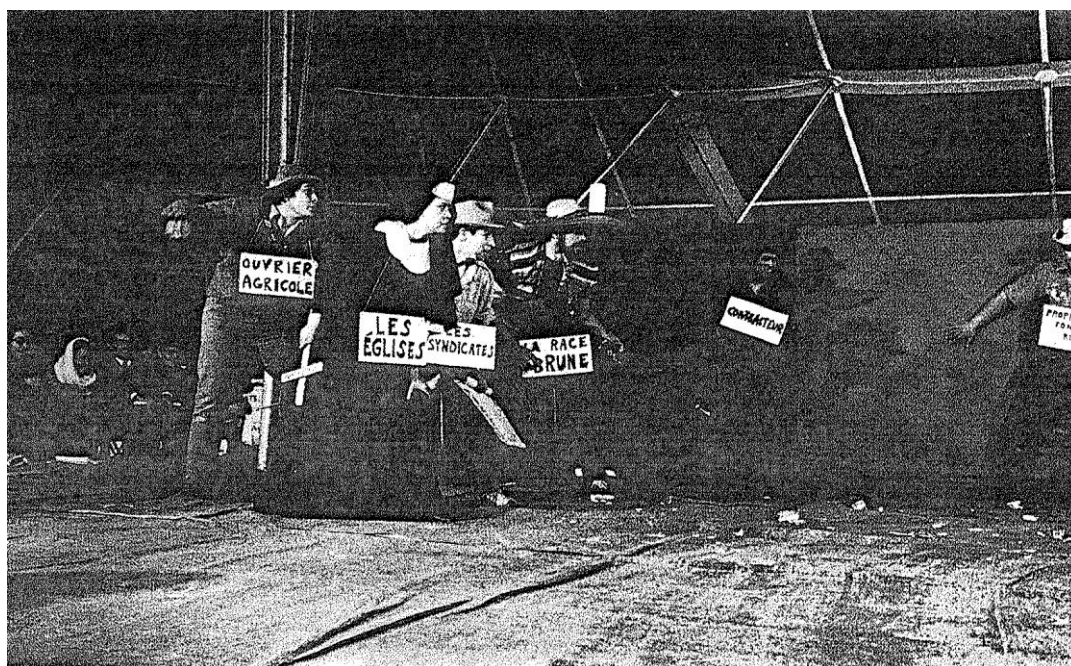


Figure 10 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9
El Teatro Campesino

La parole en crise

Contrairement à El Teatro Campesino, Bread and Puppet Theatre dépasse le langage pour nous rendre directement sensible à la guerre de Vietnam. La troupe ne fait pas confiance à la parole qui trompe et qui se trompe, qui déforme la réalité ou change son sens profond. La défiance face au langage est une réaction aux mots des théoriciens de la guerre, des journalistes qui ont réquisitionné le mot « théâtre » pour en faire le lieu des combats, le « Théâtre de guerre » que ce soit en transformant le champ de bataille en lieu d'action que les spectateurs peuvent voir en déjeunant, en manipulant les photos de presse et la télévision. La guerre est devenue une suite d'actes se jouant sur le théâtre-monde, les soldats et leurs cibles montrés comme des acteurs. Par réaction

contre la dégradation d'un langage qui confond guerre et paix, répression et démocratie, vrai et faux, bien et mal, Peter Schumann a créé un théâtre souvent aussi silencieux qu'une œuvre sculptée, où les mots, lorsqu'il y en a, ne sont que des sous titres, des à-côtés, du bruit ou encore les révélateurs de leur propre ineptie. Le metteur en scène s'envole vers le Vietnam tout en restant là où se trouve la source du pouvoir. Il fait ce voyage par l'esprit, en lui donnant une réalité, en franchissant la distance qui le sépare de ce pays.

Fire se révèle un spectacle qui économise les gestes jusqu'à les décomposer en signes, et qui est dédié à Alice Herz, Norman Morrison et Roger Laporte qui se sont immolés pour protester contre la guerre, un spectacle gris, à l'exception d'une scène, muet. Dans *Fire*, 5 exécutants baignent et sombrent dans un rêve. Ils restent 7 jours dans un village vietnamien dévasté le dernier jour par un violent incendie.

Bread and Puppet est un théâtre qui veut montrer quelque chose aussi clairement qu'une théorie – un théâtre volontairement didactique, sans être terre à terre ni ennuyeux – c'est-à-dire un théâtre qui donne à ceux qui y participent

l'occasion de relier leur art et leur travail à ce problème moral central, un théâtre qui

visé à être aussi simple que du bon pain (nous faisons référence au rituel qui précède chaque spectacle) et recherche une morale aussi peu compliquée que celle des Évangiles et des contes pour enfants. Bread and Puppet Theatre tente



Le Bread and Puppet Theatre

Photo P. Chaussat

Figure 11 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

Bread and Puppet Theatre

sous forme théâtrale et à travers une, deux, trois, quatre phrases de cerner le conflit vietnamien et d'exprimer une théorie d'ensemble, une « théorie » de ce qui se passe là-bas.

La parole censurée

La crise de la parole au Festival Mondial de théâtre de Nancy s'exprime aussi, en dehors de représentations prévues, par les spectacles improvisés dans la rue et qui sont suivis par l'application de la censure. « En mai 68, tout est calme à Nancy, aucune barricade, aucun pavé lancé Place Stanislas. [Mais en 1973,] la surestimation par le maire du danger contestataire étudiant dans sa ville conduit la municipalité de Nancy à se séparer du festival : l'enfant qu'elle a pourtant porté avec l'aide de collectivités locales et le rectorat. » Le 1^{er} Mai 1973 les CRS et les festivaliers s'affrontent, la police obligeant les jeunes à forcer les portes du Grand Théâtre pour se réfugier à l'intérieur du bâtiment où ils devaient néanmoins être poursuivis par des « acteurs en uniforme » déchaînés : Tout cela a été filmé par la télé et diffusée en direct par Antenne 2. « La direction du Festival redoutait cette journée du 1^{er} Mai. La contestation étudiante et lycéenne, la présence à Nancy de cet amplificateur qu'est la presse nationale et internationale, associées aux traditionnelles manifestations de la Fête du Travail, tout cela faisait un mélange explosif.

Les festivaliers comparent l'action des CRS à un mauvais spectacle, bien banal : provocations au 1^{ère} acte, répression au 2^{nde} acte et négociation au 3^{ème}.

A ce moment-là, Roland Grünberg, le graveur, l'affichiste, celui qui a invité Grotowski à Nancy, prépare chaque jour une émission sur Radio-Lorraine pour rendre compte des événements les plus impressionnants du festival ; Le 1^{er} Mai, à la question : « -Roland, qu'est-ce que tu as vu hier au festival ? », il répond : « -Hier, j'ai vu un spectacle lamentable dont les auteurs étaient les

CRS, les flics... »⁸³⁹ ayant décrit les scènes les plus spectaculaires du « théâtre de rues » sur la Place Stanislas et au chapiteau de la place Carrière, foyer central du festival, Rolang Grünberg est interdit d'antenne ; il sera appelé à revenir

LES NOUVELLES GRILLES DE LA PLACE STANISLAS



TEMOIGNAGE

Interpellés lors de la journée du 1er mai, nous avons subi et avons pu constater :

- Des actes de violence, certains de nous étant adroitement frappés, acculés dans les cars, servant d'objets de dévouement
- Des actes purement racistes :
 - . Deux travailleurs marocains ayant été interpellés, complètement extérieurs aux événements et ayant subi injures et coups particulièrement choisis.
 - . Un travailleur espagnol prenant la photo d'un camarade, alors qu'il était violemment frappé par les forces de l'ordre.
- De faux témoignages
 - . L'Espagnol accusé sur 3 faux témoignages des forces de l'ordre d'avoir lancé des objets métalliques alors qu'il ne faisait que photographier.
 - . Plusieurs étudiants accusés d'actes de violence qu'ils n'ont pas commis.

- Des injures
- Des menaces

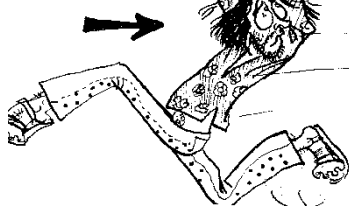
"Si on vous rencontre dans la rue en civil, vous verrez si je suis un homme"

- . Se référant aux armées 48, 56, 62
- . Le tout devient des affiches genre : "POLICE : Un métier de Courage."

Nous nous élevons et appelons à réagir contre ces faits, la police, les CRS, soutien du capital reconnaissant le droit de manifester... à ceux qui les soutiennent.

En conséquence, nous vous appelons, Au nom des camarades déjà libérés, Au nom des camarades emprisonnés, certains sur faux témoignages, tous sans jugement A vous informer et à participer activement à la lutte pour la défense des libertés.

REPRÉSENTATION
IMPRÉVUE
MAIS SOUVENT
RÉPÉTÉE...



LA G.R.S
Joue
"LES VACHES
COGNENT"



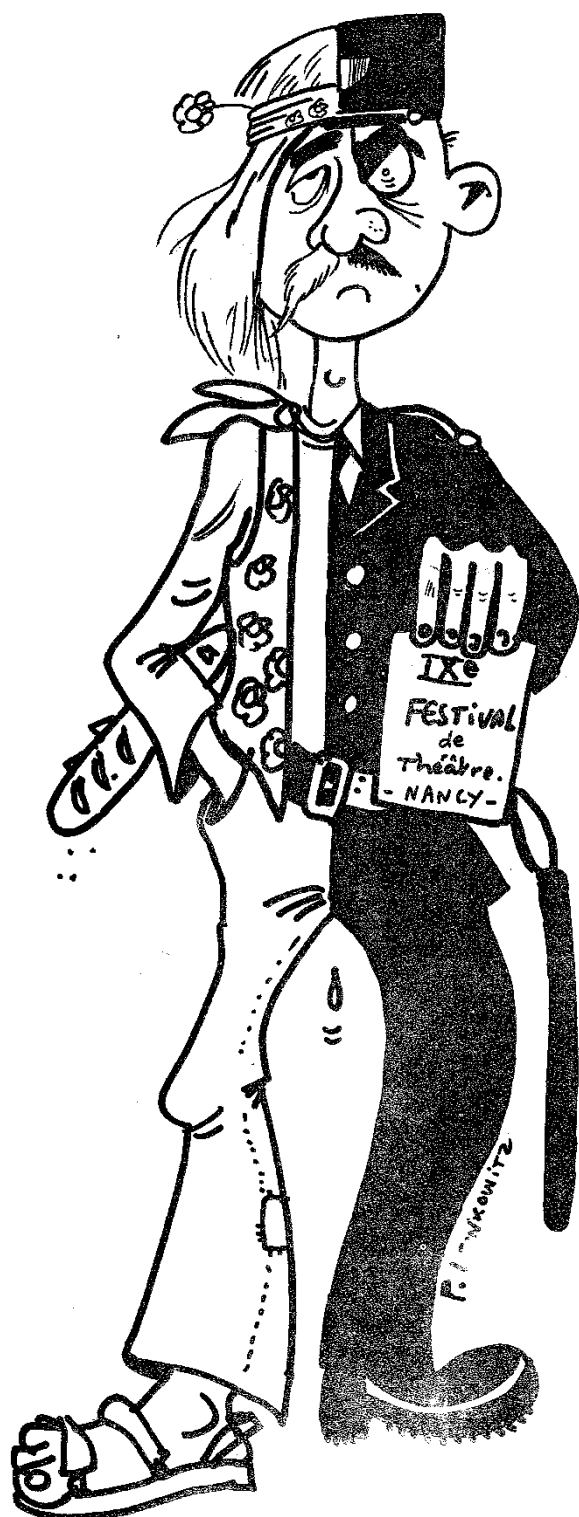
Figure 12 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

⁸³⁹ Entretien de Roland Grünberg du 5 septembre 2008, Nancy.

incognito sur les ondes pour parachever son travail dans les derniers jours du festival.

Suite aux événements du 1^{er} mai, un numéro spécial du journal du festival est consacré à la crise provoquée par les agressions policières qui mettent en cause la poursuite du Festival. Responsable de la publication, Jean-Denis Mouton voit, le mois suivant, Raymond Marcellin, Ministre de l'Intérieur, porter plainte contre lui pour « injures à l'encontre de la police ». La direction du Festival prend ses distances à l'égard des collaborateurs du Journal en question. Auteur de la couverture illustré, Roland Grünberg, est également poursuivi en justice par le Ministre de l'Intérieur, pour le terme « flic ». Roland Grünberg raconte : « J'avais pris une affiche de mai 68, le CRS à la matraque, j'ai ajouté un petit personnage qui symboliserait le festival du théâtre et la rose. Le CRS matraquait la rose. Le slogan qui l'accompagnait était « quelques jours déjà, flic-flac, nous revoilà ». Flac- flac symbolisait le bruit de la matraque sur les têtes de festivaliers (mais c'était aussi le slogan inversé des manifestants étudiantes suivants Mai 68 : « coucou, nous revoilà ! »). » Le Ministre de l'Intérieur, Raymond Marcellin, porte plainte contre la couverture de Grünberg en accusant l'expression « flic- flac » d'être une insulte contre la police. Jack Lang et Bogdan Lew Jedrzejowski, l'assistant du directeur déclarent qu'ils n'ont rien à voir avec le journal et se désolidarisent de Jean-Denis Mouton et de Roland Grünberg. Après 1,5 ans d'instruction, le juge du tribunal de Nancy rend un non lieu en faveur des deux accusés suite à une émission de radio dans laquelle R. Marcellin, invité par RTL (Radio, Télé Luxembourg) dit sur l'antenne être fier qu'on l'appelle « le premier flic de France, le mot flic n'étant pas une insulte⁸⁴⁰ ».

⁸⁴⁰ Roland Grünberg, *Idem*.



LA RÉVOLUTION,
ÇA SE FAIT ICI,
OU ÇA SE REGARDE AILLEURS

on a reçu ça

« Au Festival, l'atmosphère est la plus libre et la plus fraternelle qu'on puisse rêver. »
(N°1 Observateur, 21-4-73)

Eh bien, jouissez mes frères ! On verra du sexe, de la politique, de partout et de nulle part. On va couvrir d'éloges LANG, le minet parvenu, paré de sa belle toge. Qu'est-ce qu'il doit bander le petit ! Ses chaudes larmes, sur le manque de crédits, seront vite essuyées. Après CAM-PESINO, BREAD & PUPPET, WILSON, il va bien se trouver une autre troupe cette année.

Quel prestige pour le nationalisme provincial de Nancy !

Droitiens et gens dits « de gauche » vont contempler fraternellement leur bonne conscience libérale. Tous à la quéquette de pseudo nouveauté, d'expérience. Tout ça masquant leur pourriture, leur fond curé, leur goût profond pour le nouveau répétant l'ancien, « QUE L'ANCIEN SERVE LE NOUVEAU » et pas l'inverse. Y serait temps de faire sauter un peu les vieux mythes, la bonne conscience de gauche, l'exotisme révolutionnaire.

A force de regarder la Révolution se faire ailleurs, on oublie qu'on doit la faire ici. Aussi. La Révolution ne s'importe pas, surtout en contemplant celle des autres. Paraît que cette année, ce sera l'année du Théâtre des minorités, du théâtre des traditions populaires.

Ça serait pas plutôt l'année de l'ANTHROPOLOGIE, du FOLKLORE, de l'EXOTISME ? Beau masque pour cacher, dénier la lutte de classes. Le théâtre des traditions populaires n'est pas une fin en soi. Faudrait peut-être se demander DE QUOI IL EST LE SYMPTÔME, CONTRE QUOI IL LUTTE ET SUR QUELLES BASES.

LIBERTÉ D'EXPRESSION... oui, oui, bien sûr. Elle doit pas être le prétexte pour tout avaler sans critiquer. Qui a choisi les troupes, et sur quels critères politiques inavoués ? Dénonçons le désir petit bourgeois de confronter des expériences de lutte au moyen du théâtre. LA POLITIQUE AU POSTE DE COMMANDEMENT, pas la technique !

Nous appelons tous les camarades conscients de la nécessité d'intervenir sur le front idéologique (le théâtre en fait partie), d'intervenir sur des bases claires et justes dans les colloques, pendant les représentations, de provoquer des discussions, de coller des affiches...

ET C'EST SIGNÉ : FRONT POLITIQUE DE LUTTE IDÉOLOGIQUE.

LA LUTTE DE CLASSE PASSE AUSSI PAR LE FESTIVAL

Figure 13 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

OUAIS... IL Y A ENCORE DES GARS EN TAULE MAIS LE FESTIVAL CONTINUE !..

Le numéro « spécial flic-flac » ne devait pas sortir sans qu'y figure un article expliquant la position des troupes qui ont décidé de continuer à jouer, même si les gars arrêtés ne sont pas relâchés. Les troupes ont délibéré, elles délibèrent encore, et encore elles délibéreront. La seule chose définitive qu'elles ont réussi à mettre au point est celle-ci : INTERDICTION DE PUBLIER QUOI QUE CE SOIT SUR LEURS DÉLIBÉRATIONS.

dont acte ...

Figure 14 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9



'EQUIPE DES AFFREUX', QUI S'OCCUPE DU JOURNAL DU FESTIVAL ASSUME L'ENTIERE RESPONSABILITE
 ES TEXTES ET ILLUSTRATIONS INSERES DANS CES PAGES. IL NE SAURAIT ETRE QUESTION D'IMPUTER
 UX TROUPES CITEES LA POINDE RESPONSABILITE.



Figure 15 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

Le Festival mondial de théâtre de Nancy, la parole au peuple. La recherche d'un nouveau public et la décentralisation du festival

Pour accueillir ce retour au pain et aux jeux il faut de nouveaux amphithéâtres qui deviennent une création collective unissant les officiels à la population, les productifs aux imaginatifs, les habitants aux comédiens. Des nouveaux amphithéâtres sont construits par les élèves de Beaux Arts qui ont choisi l'audace et « à l'époque de robes en papier » font les théâtres en carton.

Grâce au Bread and Puppet, les Français redécouvrent la rue comme espace du jeu. Dès 1968, le Festival éclate (hors) les murs du théâtre de la place Stanislas, investit la ville toute entière : brasseries, cafés, bistrots, gymnases, ainsi on utilise comme scène de spectacle des lieux neutres, des lieux de la vie quotidienne. Le Festival Mondial du Théâtre Universitaire descend dans la rue : la jeuneuse chasse le spectacle dans un fauteuil. Théâtre des interventions, terrain où on se réapproprie l'espace public, la rue constitue le carrefour privilégié des rencontres entre différentes formes d'expression artistiques et de contestations.

La ville se décrypte par le biais de la culture populaire qui réhabilite l'idée de *polis* ou d'agora où la rencontre, l'identité, et la démocratie peuvent se faire par la libre circulation dans la rue, enjeu primordial de réappropriation en tant que figure de l'espace public. La décentralisation est le levier premier de cette démocratisation culturelle de l'espace et des pièces se jouent dans la banlieue nancéienne. Les Nancéiens sont alors loin d'être tous saisis par la fièvre théâtrale ; la majorité reste assez indifférente à ce qui se passe en leurs murs. Indifférents, sinon agacés : c'est jeune, ça bouge, ça porte (parfois) des cheveux longs...

Il faut en convenir, le festival n'est pas « populaire » au sens promu par Jean Vilar et son T.N.P. cela signifie qu'il ne vide ni les usines, ni les bureaux, ni les foyers où se reposent ceux qui les ont quittés. « Vient qui veut. Vient qui peut. Vient qui aime. »⁸⁴¹

La démocratisation de la parole

Le Festival est, par contre, l'occasion d'une prise de parole pour ceux qui en étaient jusqu'à maintenant privés. Prenons deux exemples contradictoires : le premier, des acteurs du El Teatro Campesino montrant la démocratisation de la

⁸⁴¹ *Le Festival mondial du Théâtre de Nancy*, film réalisé par Jean Grémion et Didier Lannoy, Coproduction : La Sept ARTE - la Compagnie des Phares et Balises - INA Entreprise (1999 – 75 mn)

parole par le théâtre et, le second, d'une usine de Maxéville, banlieue de Nancy, qui renonce consciemment à une telle opportunité.

Le moment du dialogue social

Le fondateur et le directeur du Teatro Campesino, Luis Valdez est le deuxième d'une famille de dix enfants ; né à Delano, en Californie, de parents journaliers. Tout en suivant ses parents et travaillant à leur côté, il s'intéresse très jeune au théâtre, en montant dès l'âge de 12 ans des spectacles de marionnettes. Il fait par la suite des études à l'Université de San José où est représentée sa première pièce *La tête réduite de Pancho Villa* que le public européen découvre en avril 1969 au Festival de Nancy. L. Valdez, s'intéresse au théâtre gréviste en tant que membre d'une grande famille émigrante de travailleurs agricoles d'origine mexico-américaine, titulaire d'un diplôme de théâtre d'université américaine et dramaturge.

Lorsqu'en 1965, César Chavez décide la grève des ouvriers agricoles, L. Valdez retourne à Delano comme organisateur. Il parvient à concilier le théâtre et ses origines sociales, en créant El Teatro Campesino. Avec ses « campesinos » dont certains n'avaient jamais assisté à une seule représentation théâtrale, il joue les « actos », de courts morceaux dramatiques représentés aux réunions du syndicat dans les champs et les camps de travail, ayant pour objectif de relancer l'énergie des ouvriers en grève.

Bien évidemment, pour faire ce théâtre non-bourgeois, il fallait recruter des non-bourgeois pour l'interpréter. Les ouvriers agricoles se joignent à ce théâtre itinérant. Ainsi le premier gréviste qui s'est engagé est Augustin Lera, jeune compositeur de 21 ans né à Mexique qui est aussi un ouvrier agricole suivant les récoltes en Californie avec sa mère et ses 7 frères et sœurs.

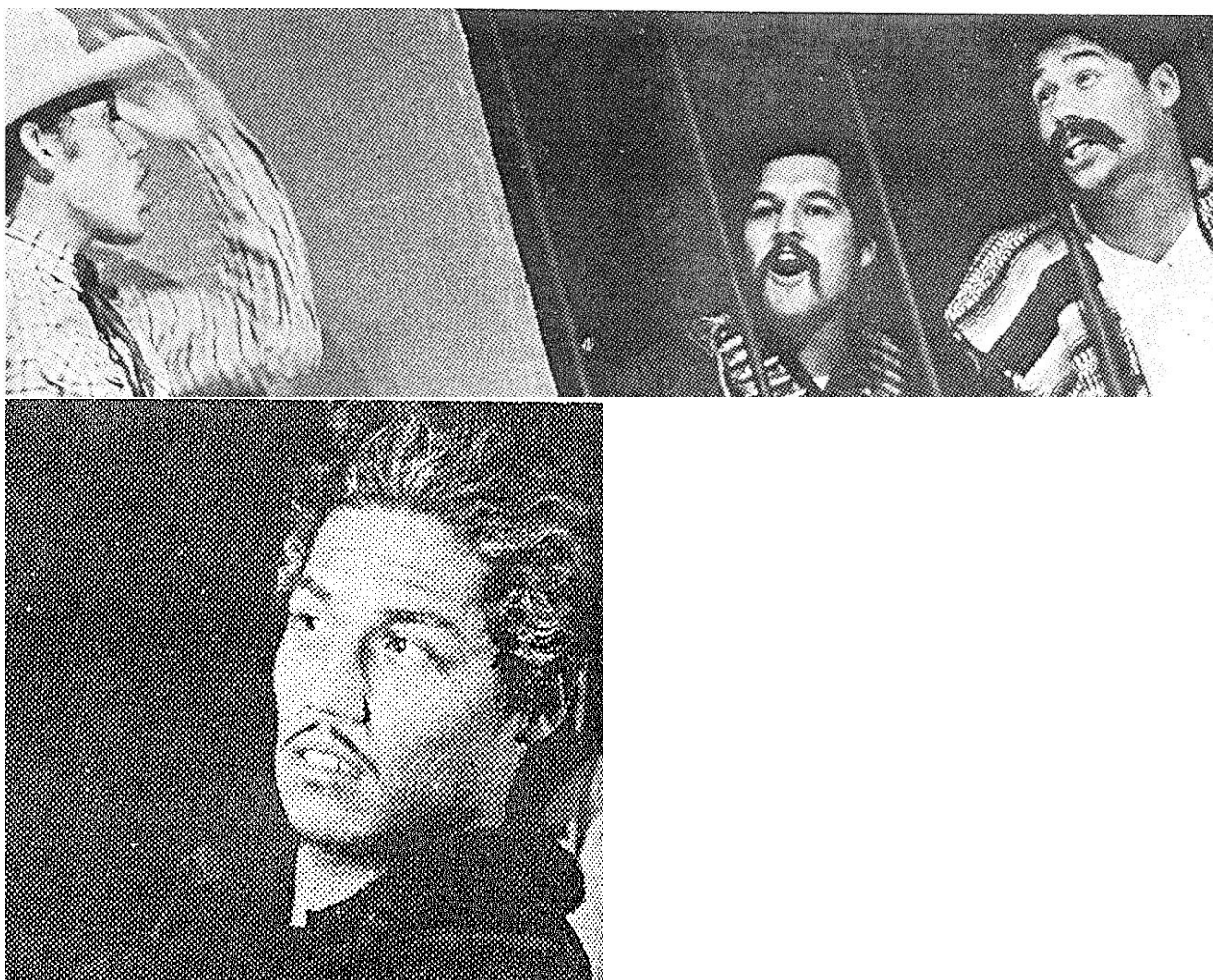


Figure 16 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

Le théâtre mène aussi une activité pédagogique en organisant des soirées cinématographiques, des classes de théâtre pour des groupes d'âge différents, des ateliers d'art graphique et de fabrication de marionnettes ou encore des cours d'anglais.

Ici, les non-bourgeois s'engagent auprès d'un théâtre non-bourgeois ayant pour sujet unique leur grève. Les organisateurs du Festival, quant à eux, ne réussissent pas toujours à convaincre les ouvriers de rejoindre et de se servir de l'art du spectacle pour atteindre leurs objectifs. Les festivaliers s'attachent à la réalité hors le théâtre. Dans l'article : « Y'a pas que le théâtre », ils expriment leur volonté de soutenir les ouvriers occupant l'usine Permali à Maxéville. Ces derniers répondent cependant par la méfiance : « Nous avons parlé du festival aux ouvriers. Nous leur avons dit qu'ils pourraient peut-être bénéficier d'un

soutien de ce côté. Leurs réponses furent immédiates: "Nous, on n'y va jamais!" »

Y'A PAS QUE LE THÉÂTRE!

PERMALI: LES TRAVAILLEURS ONT FRAPPÉ 3 COUPS

Les préoccupations esthétiques qui caractérisent le travail d'un groupe théâtral ne sont pas les seules. Elles sont aussi, dans certaines conditions, des préoccupations de culture. Ce doit être le cas de ceux qui ont voulu organiser des ateliers de grande envergure dans cette société.

Or les festivaliers évoluent dans une ambiance qui n'est plus celle que connaît la capitale lorsque les équipes arrivent pour les ateliers de la Ville aux portes d'Orléans.

Moselle, la banlieue de Nancy. Une banlieue comme les autres, ni plus riche, ni plus triste. Un canal, une route, une usine, PERMALI. Sur les grilles de l'usine une pancarte: "Nous y en a voulu des sous et un troisième mois". Sur une table, une chaise les ouvriers discutent autour d'un feu. Ils occupent l'usine depuis le 17 avril.

SIX TRAVAILLEURS LICENCIÉS

Pourquoi? Parce qu'ils en ont marre, des débauches et des pressions de la direction. Parce qu'ils ont revendiqué l'obtention d'un véritable statut mais le PEG, qui est en vacances, n'a pu que la violence. Il a refusé de payer des journées de travail effectuées et a licencié six travailleurs dont un père de famille avec 4 enfants à charge.

Alors, les travailleurs sont passés à l'action. Ce n'est pas la première fois. À PERMALI, on n'a pas l'habitude de se laisser faire. Il y a quelques années, ils avaient déjà "renversé" la direction pour révoquer. Cette fois, dans un tract distribué en même temps que le tract des élections, ils affirment: "Nous ne sommes pas la charité mais de pouvoir continuer dans la dignité, l'action pour plus de justice et une meilleure répartition des richesses produites par notre travail".

Dimanche, ils étaient une quarantaine installés dans la grève et dans l'occupation. Les uns jouent aux boules, les autres préparent les rétrovisifs offerts par les paysans amateurs ou font visiter l'usine à leur famille.



Permal occupé: Les travailleurs entrent en scène.

MÉFIANCE

Nous avons parlé du festival aux ouvriers. Nous leur avons dit qu'ils pourraient peut-être bénéficier d'un soutien de ce côté. Leurs réponses furent immédiates: "Nous, on n'y va jamais!" Méfiance, réticence des intellectuels d'une culture dont ils sont écartés. Comment leur expliquer que le festival peut leur être ouvert? Comment leur faire comprendre que le théâtre peut rejoindre leurs luttes?

D'abord, on les rassure en leur disant que c'est à dire financièrement. Des troupes pourraient aussi donner des représentations et verser les recettes aux grévistes. (On n'est bien sûr qu'une suggestion)

Des troupes pourraient jouer devant l'usine, dans la rue. Il est certain que les grévistes ne prendront pas d'initiative sur ce terrain, leurs traditions de lutte ne les y ont pas habitués. Quel qu'il en soit, le problème est posé: le PEG, si souvent présentées de nombreuses pièces "politiques", pour-t-il ignorer ce qui se passe à PERMALI?

LE MEILLEUR SOUTIEN C'EST LE SOUTIEN FINANCIER!

DÉPOSEZ VOS DONS DANS LA BOÎTE DEVANT L'USINE, AU PIQUET DE GREVE - 8 RUE ANDRÉ FROUARD - PÉREUILLE.

	GRAND THÉÂTRE	Parc de la Pépinière		SALLE POIREL	CENTRE rencontres	SALLE GENTILLY	GYMNASÉ POINCARÉ	CHÂTEAU PLACES CARTE
		CHÂTEAU	CHÂTEAU					
		1	2					
24	14 30							
	17 00							Acqua
	20 30	Schauspielhaus Bochum	Teatro A Comuna		Marada Sho-gakijo			Acqua
	23 00			Fabrique Théâtre		Beat 72	Shoestring	Théâtre Mobile
25	14 30							
	17 00		Teatro A Comuna					Acqua
	20 30	Schauspielhaus Bochum	Théâtre Limited		Marada Sho-gakijo			Acqua
	23 00		Teatro A Comuna	Stratistava Brac		Beat 72	Shoestring	Théâtre Mobile
26	14 30		Théâtre Limited					
	17 00		Teatro A Comuna	Stratistava Brac				Acqua
	20 30	Schauspielhaus Bochum	Théâtre Limited		Sho-gakijo			Acqua
	23 00		Teatro A Comuna	Stratistava Brac		Beat 72	Shoestring	Théâtre Mobile

Figure 17 Archives de Meurthe-et-Moselle, côte du document : 68J9

Les festivaliers font face à la méfiance et aux réticences des délégués mais aussi des travailleurs à l'égard des intellectuels d'une culture dont ils sont écartés. Ils ne parviennent pas à leur expliquer que le festival peut leur être ouvert, qu'il peut rejoindre les luttes.

Le festival comme tribune

Plus largement le Festival tente d'être participatif: les longs débats qui succèdent aux représentations en sont l'une des formes mais aussi les conférences et les séminaires, les bals, les rencontres dans les librairies. Dans les

premières années du Festival le public s'exprime, de surcroît, dans les votes et leur choix pèsent sur les délibérations du jury.

Lors de cette manifestation culturelle la place Stanislas devient un vaste forum, lieu de confrontations incessantes quelles soient organisées dans les colloques, réunissant les membres des différentes troupes et les spectateurs ou spontanées devant le théâtre, aux terrasses alentour ; les gens ne rentrent donc pas tous simplement chez eux, ils échangent en s'appropriant ainsi l'expérience de la représentation⁸⁴².

Même à l'intérieur du Festival, qui semble tellement propice à la communion humaine et qui semble se transformer en une véritable tribune où chacun peut prendre la parole, nous pouvons constater des contradictions étonnantes. Nous pensons, notamment, à ce colloque non-ouvert au public « pour ne pas le transformer en meeting » organisé par Jack Lang en 1975. Il donne effectivement lieu à une rencontre assez académique faite d'une succession d'interventions juxtaposées, sans qu'un véritable débat s'instaure. Son propre fondateur trahit, ainsi, l'esprit libre du Festival.

Procédés esthétiques utilisés par les deux troupes américaines et au mouvement festivalier dans son ensemble.

En guise de conclusion à cette partie, il importe de résumer les tendances les plus marquantes dans le domaine de l'esthétique au Festival mondial de Nancy. Rappelons que le théâtre de Bread and Puppet repose sur la mise en tension d'éléments prélevés sur le réel mais que, contrairement au projet naturaliste, il ne vise pas la reproduction exacte d'un morceau de réalité. Avec

⁸⁴² Voir le film réalisé par Jean Grémion et Didier Lannoy pour ARTE qui illustre parfaitement cette ambiance. 25 :00->25 :30 : le café de Commerce en 1969, la nuit où les Français apprennent que le France vient de retirer sa confiance à général de Gaulle. Ici, il faut le souligner, il s'agit d'une nuit particulière de 27 au 28 avril 1969 quand dans un référendum les Français retirent leur confiance à de Gaulle suite à quoi le Président de la République démissionne. Le Festival fait si intimement partie de l'Histoire que par une coïncidence singulière il est en 1969 le témoin de la chute de De Gaulle.

l'œuvre de Bread and Puppet on se situe aux antipodes d'un théâtre de personnages, conçus comme entités individuelles ou psychologiques. L'esthétique de ce théâtre mobilise d'autres techniques d'interprétation et de jeu que celle de l'incarnation, et recourt volontiers à la pantomime et aux tableaux de groupe joué sur le fond anti-décoratif et suggérant l'être social de ses protagonistes à l'aide de simples éléments signifiants, l'aridité de tels ornements restant le plus sûr rempart préservant le spectateur d'une fascination mimétique. El Teatro Campesino et la troupe de Peter Schumann gommant le « quatrième mur » entre la salle et la scène et ainsi ils effacent la frontières entre ce qui est réel (le spectateur) et fictif (la représentation). L'autre conséquence d'un tel choix est le rapprochement des spectateurs et des acteurs qui se retrouvent dans le même espace. P. Schumann et L. Valdez s'opposent aux anciens dispositifs théâtraux longtemps naturalisés et qui participaient de l'oppression, de la reconduction du monde en l'état. Le théâtre (re)devient une pratique sociale – qu'il fut toujours mais camouflé – et non plus ce fabricant d'un « Beau » désormais suspecté, cette machinerie esthétique, gratuite et noble. Ce théâtre est un « appel à l'ordre pour le théâtre traditionnel », il exprime par des moyens simples ce qui est essentiel, les problèmes moraux de l'époque, ce que le théâtre bourgeois n'arrive pas à exprimer avec ses moyens riches. Avec des moyens rudimentaires, dans la rue, Bread and Puppet, qui ne fait jamais payer les spectateurs, égale et dépasse dix grands théâtres subventionnés, institutionnalisés. Ce n'est pas seulement accablant pour des formes dominantes et prospères ici et là : « c'est un appel à l'ordre ».

Ainsi, Bread and Puppet cherche la perfection de ce qui pourrait être un spectacle total par l'épuration, avec une attention accordée à la musique, au chant, à la lumière. Il n'est pas de même pour le Teatro Campesino, un théâtre sans aspirations esthétiques, théâtre ne visant pas à s'inscrire dans l'histoire de l'art mais à accompagner les luttes « entre la messe et le meeting ». Le théâtre, pour cela, se dé-professionnalise, abandonne les bâtiments-théâtres, se rend dans

les luttes. Une autre évolution consiste en la remise en question du rôle de metteur en scène au profit d'une création collective.

Attardons-nous quelques moments sur la parole car « ce festival impose un autre théâtre qui prend sa source dans le corps même de l'acteur ou plutôt dans le groupe d'acteurs formant une communauté, réinventant la vie, créant sa langue, son mouvement, son geste. La parole n'est plus un asservissement : ce sont les acteurs qui la créent avec les moyens scéniques les plus simples. Le langage cède la place au geste, l'individu s'efface au profit du groupe, les frontières se brisent entre la salle et la scène : le théâtre devient création collective de la troupe - ou plutôt de la communauté toute entière des acteurs et spectateurs. » Légitimer l'existence d'un Festival comme celui-ci, c'est admettre qu'il existe une « spécificité théâtrale », reposant d'avantage sur l'expression plastique, gestuelle, décorative ou musicale que sur l'expression littéraire, davantage sur le langage des corps, des rythmes, des lumières et des sons que sur le langage des textes.

Une proposition intéressante de la parole bi- ou même tri-lingue présente le Teatro Campesino. Dans les « actos », qui sont parfois chantées, ils utilisent le plus souvent l'espagnol et parfois l'anglais. Pour faciliter la compréhension, ils portent des affiches- généralement en espagnol qui indiquent le nom ou le rôle d'un personnage. Souvent, au cours de la représentation, des improvisations viennent modifier, enrichir l'idée originale. En tant que propagande, le teatro vise un but social défini : la victoire de la grève. Ils ne supposent pas que leur cause est juste, ils le savent mais chaque membre du Teatro le « sait » d'une manière différente. Les membres sont tous entrés au Teatro poussés par le même enthousiasme mais pour l'exprimer individuellement, avec ses propres ressentis et expériences. Ils admettent que leur cause commune a de multiples facettes tout comme la nature humaine. La liberté d'agir ainsi élève leur propagande au niveau du théâtre brechtien. Ce dernier adapté à la réalité mexicaine.

Annexe VII

**Andrzej Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne [L'imaginaire anthropologique : essais et études]*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2007, pp. 417-428
[traduction : Jean-Sébastien Noël et AS].**

Postface : pourquoi le culturalisme ?

1.

Que la conférence soit l'exemple de départ. En automne 1997, je participais à un colloque polono-russe à l'Université russe d'État des Sciences humaines à Moscou (RGGU, Moskva)⁸⁴³. Je connais un peu les conventions, les restrictions et les falsifications de ce genre de colloques dans les années passées. Celui-ci, il en a été libéré, il était même « normal », presque tout le monde le considérait comme tel. Qu'est-ce que ça signifie ? – j'essaie de déchiffrer. Il était libre dans son étendue, il n'y avait pas de sujets interdits. Il était aussi libre dans ses interprétations – diverses, multidirectionnelles, avec de multiples aspects. Il était aussi libre dans ses discussions et jusqu'au point qu'il n'y avait pas de « fronts nationaux » – les Polonais polémiquaient contre les Polonais, les Russes contre les Russes. Je ne partage guère la foi en une mission universelle de l'État russe, mais je comprends à présent que les poèmes anti-polonais de Pouchkine n'ont pas été une éruption de haine, mais l'expression de cette foi. Je comprends aussi que les termes historiques s'excluant les uns les autres (« les terres prises » ou les « Gubernies occidentales ») pour désigner les territoires

843 Les actes de ce colloque ont été publiés dans : *Poljaki i russkije : wzaimoponimanie i wzaimonimanie*, Moskva 2000, avec ma communication : « Otnoszenije k Rossiji : wzaimopriepietienije ili nasilie », pp. 39-52. Traduit en polonais : « Face à la Russie – un entrelacs ou un viol », *Kultura*, n° 7-8, 1998.

d'aujourd'hui, de la Lituanie, de la Biélorussie et de l'Ukraine, cette terminologie historique est un vestige de la langue qui témoigne de la rivalité pluriséculaire impériale. Bref, j'ai le sentiment que c'était une conférence utile. Plus encore – la seule rencontre était bénéfique.

Si on arrive à apporter, si peu soit-il, de compréhension réciproque, la quantité du bien s'agrandit aussi. Le relativisme culturel pratiqué de cette manière ne peut pas vraiment être mise en doute de la même manière que personne n'attaque les soins apportés aux SDF, de même que personne ne critique les instituts de travail pour les aveugles ou les aménagements pour les handicapés, qui sont une expression pratique d'un tel relativisme. Même s'ils ne manquent pas chez nous comme dans tout l'univers, d'ennemis d'une quelconque relativisation et d'opposants à la modernisation. Il n'y a pas cependant un tel point de vue d'où on pourrait attaquer ces aménagements. L'alternative n'est pas autre que l'euthanasie de Sparte ou des nazis : elle a non seulement été rejetée de manière définitive, mais les positions contraires sont devenues assez courantes. Il en découlerait que nous (« nous » – c'est-à-dire les gens ou peut-être même l'humanité) savons tirer les conclusions des mauvaises expériences et que le bien dans la civilisation peut s'accroître. Parfois je me dis qu'à la place de pratiquer la philosophie, on devrait la faire resurgir, c'est-à-dire, qu'on devrait déchiffrer les sens se cachant dans ce genre de regroupement de valeurs. On devrait donc continuer *Les Essais du témoignage* [Jan Strzelecki].

2.

Cependant, en attendant, on poursuit le *Déclin de l'Occident*. Tout de suite après la guerre, on a remarqué que le catastrophisme allemand d'avant-guerre était à l'égard de l'Europe d'alors une sorte d'hypnose idéologique. Les philosophes ont omis cette remarque, ce qui est néanmoins plus important c'est qu'ils ne voient aucun accroissement du bien ou ils ne le prennent pas en

compte. Au contraire – ils sont noyés dans le pessimisme inconsolable et sa contagion est épidémique. Dans la sphère de l'intellect – comme le remarque Jerzy Jedlicki – nous arrivons au « troisième siècle de désespoir », le terme de « crise » s'est répandu à un tel point qu'il « perd ses contours sémantiques distincts » et la philosophie contemporaine est devenue une sorte de « crisologie »⁸⁴⁴. Peu importe que la moyenne d'âge ait doublé sur cette période, qu'on ait introduit et réalisé le devoir d'éducation, que la pneumonie ne soit plus une maladie mortelle, qu'on ne considère pas automatiquement les outsiders comme des cannibales. Durant la guerre franco-prussienne, il y a un peu plus d'un siècle, sur les tables d'opération, il y avait plus de victimes qui ont péri que sur les champs de bataille parce qu'on ne stérilisait pas d'outil chirurgicaux et on coupait les membres blessés avec le même instrument. Ce n'était pas un excès de civilisation qui oppressait les philosophes « postmodernes », c'était un vestige évident de la barbarie encore présent dans cette civilisation. Même l'image d'un chirurgien maculé de sang avec une hache à la main est aujourd'hui plutôt préhistorique que moderne. Et pourtant, on a mis sur le banc des accusés non pas la barbarie, mais la civilisation. La civilisation occidentale dans son ensemble et non pas dans ses dénaturations extrêmes. Ce n'est même plus sa « crise » mais comme le disent les prophètes les plus nouveaux, c'est sa « chute », sa « fin », son « déclin »⁸⁴⁵.

Mais si on a commencé par la « crise », annoncée il y a 200 ou peut-être même 300 ans, c'est peut-être qu'il s'agit de la question la plus sérieuse d'entre toutes ? Surtout que Vico et Rousseau sont considérés comme ses initiateurs et que Burke, Blake, Marx, de Tocqueville, Nietzsche, Brzozowski, Spengler, Zdziechowski et Bierdiajew, jusqu'à Baudriard et Bauman s'inscrivent aussi sur la liste des continuateurs. J'ai beaucoup de doutes fondamentaux concernant la

844 cf. Jerzy Jedlicki, « Trois siècles de désespoir », *Znak*, n°1, 1996, pp. 4-25. Le numéro thématique focalisée sur la question « La crise de la civilisation occidentale ? ».

845 Comparer les opinions de Barbara Skarga concernant ces prophéties : « Identité et humanisme », *Znak*, n°1, 1996, pp. 26-34.

place des initiateurs parce qu'ils n'étaient pas pessimistes. Une quelconque tentative de classification de leurs pensées, quant à elle, brouillerait plus encore les ressemblances qu'elles ne les relèveraient. Malgré cela, je serais peut-être tenté de céder à l'opinion générale si ce n'était pas une remarque lucide de Jerzy Szacki. Il s'aperçoit qu'il faudrait commencer le « récit sur la crise » « par Hésiode qui a découvert probablement le premier que nous vivons dans le siècle de Fer en ayant loin derrière nous non seulement l'Âge d'or mais aussi l'Âge des Héros qui vient de se terminer »⁸⁴⁶. Il y a aussi un autre signal – celui de la langue. Le mot « krisis » est venu chez nous, comme on le sait, du grec classique et il signifiait « solstice » (et non pas « une rupture », une « chute ») et c'est également cette signification qu'on a retenu dans la médecine et après – dans le langage courant. Quand, dans une maladie, on dit qu'une « crise » est survenue, nous avons à l'esprit son « solstice » (tournant) et avec le « solstice » (tournant) notre espoir de guérison s'accroît. Alors se peut-il que cette « crise » de la civilisation (et respectivement de la culture) ne soit qu'un « solstice » (tournant)?

3.

Une telle supposition optimiste exclut l'interprétation, répandue dans les dernières décennies et presque généralement en vigueur, de la Shoah génocidaire, à juste titre désignée par le symbole « Auschwitz ». Cette interprétation a été forgée par Theodor Adorno et Mark Horkheimer dans la fameuse *La Dialectique de la Raison*. Elle s'est inscrite parfaitement dans la polémique durant 200 ans sur la valeur des Lumières, notamment de la rationalité qu'on associe totalement aux Lumières. Il s'agit ici d'une rationalité abstraite et en même temps instrumentale, elle englobe la nature et la société en soumettant ses deux « objets » aux manipulations techniques. *La Dialectique de*

846 Jerzy Szacki, « Plus et moins que trois siècles », *Znak*, n°1, 1996, p. 54.

la Raison a inspiré aussi les formes contemporaines, du cercle du « post-modernisme », les formes du rejet, du soi-disant « discours émancipatoire » considéré d'un commun accord comme l'antichambre théorique du génocide. Ce diagnostique en apparence cohérent – la raison instrumentale en tant que productrice de la technicisation gigantesque et meurtrière – n'est pas aussi irréfutable que ses porte-paroles ne le pensent.

Premièrement – elle semble être une inversion trop simple de thèses marxistes en vigueur il y a un demi-siècle dont la forme la plus développée a été donnée par György Lukács dans *la Destruction de la Raison*. Cette œuvre a été créée à la même période que *La Dialectique de la Raison*, sous la pression de la même situation et motivée par une question semblable. Qu'est-ce qui, précisément, dans la pensée européenne du XIX^e et du XX^e siècle, est responsable de l'éruption du mal survenu à Auschwitz ? Selon Lukacs, l'irrationalisme avec son coryphée, Friedrich Nietzsche en tête, en est responsable. C'est une réponse symétriquement inverse de celle des auteurs de *La Dialectique de la Raison*. *La Destruction de la raison* n'est probablement pas l'œuvre la plus éminente de Lukacs et ses affirmations idéologisées sont parfois vraiment douteuses. Cependant, c'est un bon exemple de paradigme d'explications historiques.⁸⁴⁷

Deuxièmement – cet autre paradigme d'explications historiques qui insiste plus particulièrement sur les sources irrationnelles, mythiques, tribales de l'éruption contemporaine du mal reçoit aujourd'hui un renforcement ample, perspicace et subtil dans les œuvres de Norbert Elias. Au juste, l'auteur de *Über den Prozess der Zivilisation* pratiquait l'anthropologie historique de la culture et ses œuvres qui dessinent l'histoire du processus civilisatoire en Europe, sont

847 La première publication de la *Dialektik der Aufklärung* est parue en 1947 ; la première publication de Lukacs en 1954. Nous pouvons donc admettre que c'était la réponse de Lukacs au diagnostic de la DdL. Cependant écrite dans une langue trop proche de la langue de langue marxiste officielle de l'époque.

visionnaires dans leur forme et ciselées dans les détails.⁸⁴⁸ Elias comprend la civilisation en accord avec la tradition des Lumières, dont il décrit aussi la structuration comme la maîtrise et la victoire sur la nature. Dans cette acception, le paysage et la terre arable sont assujettis au processus civilisateur, comme les us et coutumes, et même les instincts et les réflexes. L'instinct d'agression directe peut être transformé en rivalité du marché, de même que les barrières de la pudeur se déplacent et disparaissent comme non seulement les crachoirs mais aussi l'instinct de cracher lui-même. L'auteur d'*Étude sur les Allemands*, l'œuvre véritablement perspicace, trouve que l'éruption du mal dont l'accomplissement est la Shoah ne trouve pas de source dans les Lumières allemandes mais dans les vestiges de la barbarie agissant trop longtemps sur la mentalité allemande.⁸⁴⁹ Les Lumières en Allemagne ont été un projet inaccompli et le « classicisme humaniste bourgeois » s'est laissé dominer par « le canon militaire nationaliste ». Ce retardement civilisateur de l'Allemagne, la persistance des modèles de l'éducation féodalo-belliqueuse accroissant les instincts agressifs et encourageant la cruauté personnelle ont formé cette mentalité qui a provoqué la Shoah. Non pas la surabondance des Lumières donc, mais sa pénurie a rendu possible l'éruption du mal. La technique moderne est tombée entre les mains des *raubritters* mentales.

4.

De ce point de vue, la crise contemporaine n'est aucunement une « fin » mais précisément un tournant. On peut à juste raison se demander si dans ce tournant la civilisation de l'Ouest réussira à se débarrasser des réserves internes de la barbarie qui existent en elle depuis toujours, et se font entendre non

848 Je fais appel à plusieurs reprises à ces œuvres, donc je n'introduis pas d'adresse bibliographique.

849 Voir avant tout le 2^e chapitre d'*Études sur les Allemands* de N. Elias excursus sur le *nationalisme*, pp. 183-250.

seulement durant les guerres tribales mais qui sont toujours sous-jacentes. Le drame de Srebrenica s'est joué sous nos yeux et au centre de l'Europe. Dans chaque situation de type, quand l'homme devient une proie pour un autre homme, littéralement – comme chez les brigands ; au sens figuré – comme chez les exploiters, nous avons affaire à un résidu toujours vivant de la barbarie. Remarquons accessoirement qu'une prise de position semblable inspirant ce genre de questionnements historiques a été représentée philosophiquement par Jan Strzelecki⁸⁵⁰ déjà mentionné ici. Notamment en tant qu'auteur des *Essais du Témoignage*, œuvre dans laquelle la civilisation a été mise à l'épreuve de la critique, parce que face à l'éruption du mal elle s'est avérée trop fragile, on accusait cependant la barbarie dans toute sa force funèbre. Cette parenthèse demanderait un développement à part parce que ni la pensée de Strzelecki, ni l'expérience de sa génération s'exprimant dans de nombreuses œuvres poétiques, en prose, des œuvres théâtrales, plastiques, cinématographiques et humanistes remarquables ne sont encore suffisamment exploitées dans la culture polonaise⁸⁵¹. La question de la « crise de la culture » comprise comme la « maladie » fait inévitablement appel à la question des cultures « saines ». À quoi ressemble alors la culture qui n'est pas tombée dans la décadence et la dégénérescence annonçant son effondrement et sa fin ? Habituellement, dans ce genre de déclarations crisologiques, les cultures saines, ce sont les cultures primitives. Soit dans la signification tribalo-clanique soit ethnico-nationale, soit enfin grupo-sociale. Et ainsi – les cultures primitives dans cette première compréhension ont été décrites par les classiques de l'anthropologie culturelle : les Iroquois Sénèques, les Kiriwins des îles Triobriand, les Kwakw'w'utl des rives du Pacifique. Primitifs dans le sens ethnico-

850 Comparez à l'essai de Jerzy Szacki « La misère du historicisme », *Sens de la participation. Autour des idées de Jan Strzelecki*, un recueil d'essais sous la direction de Andrzej Siciński, Varsovie, 1991, pp. 37-53, Notamment pp. 39-40 où il est question de l'expérience du Temps du Mépris.

851 Je fais référence à cette question (plutôt : à ce fait) à plusieurs reprises dans la partie III de cet ouvrage intitulée *Notre XX^e siècle*.

national ont été la « marka » ancienne et germanique et la « zadruga » vieux-slave dépendantes de diverses idéalisations nationalistes. Enfin, primitives dans le sens grupo-sociales ont été les cultures Sarmates des nobles ou la culture paysanne traditionnelle en Pologne. En quoi consisteraient la primitivité et la sainteté de ce genre de cultures? Prenons les choses de la manière la plus simple, d'un point de vue typologique, la primitivité et la sainteté consisteraient en une union harmonieuse des éléments suivants – le troc, les liens directs, la participation mystique, la communication orale et l'intégration psychique. La personne parfaitement accordée dans ses attributs (les sens, les sentiments et l'esprit) se répand ici dans un lien fraternel ne connaissant aucun intermédiaire, ce lien est connecté à la coparticipation pratique non pas tant entourée d'une aura sacrale mais qui est pénétré par la sainteté. Parce que le langage vivant est un entrelacs psycho-dynamique, ici le verbe s'incarne toujours.

Tous les attributs de la culture primitive ainsi compris ne sont pas uniquement un « paradis perdu » ou un « âge d'or ». Ils sont aussi des oppositions modéliques, axiologiques aux attributs propres de la civilisation – du Grand Mécanisme économique avec le marché global et le fétichisme de l'argent (ainsi que de ses dérivés) ; du Monstre Gigantesque social avec ses partages sociétaux et la réification des liens interhumains ; de l'Esprit Abstrait cognitif avec la désacralisation de l'univers et de son utilisation ; de la Galaxie de la Communication technologique et anonyme dans laquelle les retransmetteurs sont les signaux et de l'Homme Artificiel qui n'est pas une personne mais un ensemble de rôles contradictoires et d'attributs. Il n'y a pas de bonnes raisons qui permettraient de juger que l'entrelacs de tous ces facteurs ne soit pas fragile et qu'il ne doive pas être régulé. Quelque chose d'essentiel disparaît dans notre culture quand cet entrelacs gagne la domination absolue. Mais il n'y a pas non plus de véritables bonnes raisons pour que la seule évocation zélée d'oppositions axiologiques pures soit en état d'empêcher cette

domination. Il est plutôt possible d'affirmer que de telles évocations, en restant un témoignage, ne deviennent en rien un remède.

C'est aujourd'hui une question indiscutable : nous connaissons les cultures dans leur acception de primitivité mentionnée ci-dessus, uniquement en tant qu'apothéoses multiformes du point de vue ethnologiques, sociologiques ou communicationnels. Nous savons que non seulement l'agresseur, l'aventurier ou le marchand détruisent ce genre de culture mais même que l'apparition d'un chercheur ou d'un observateur porte atteinte à leur virginité. L'histoire de la civilisation occidentale est indissociablement entrelacée avec des séries de ce genre d'abîmes et d'atteintes et leurs épisodes innombrables sont véritablement des massacres génocidaires. Ces meurtres sont irréversibles mais leur catalogue devraient être enfin soigneusement établis, beaucoup de ces cultures ont disparu irréversiblement de la surface de la terre et nous ne connaissons même pas leurs noms propres. **À la lumière de ce qui vient d'être dit, la tragédie de la Shoah s'inscrit dans une profondeur historique bien antérieure aux Lumières, même si Horkheimer et Adorno ont déjà fait de *l'Odyssée*, et non sans certaines raisons, une figure de cette époque des Lumières.**

5.

En conséquence on peut considérer que les crises de la culture sont cycliques et non pas apocalyptiques. On peut aussi considérer qu'elles resurgissent d'autant plus fortement quand l'expérience de ce qui est éprouvé comme une atteinte à la relation, probablement historiquement changeante mais habituellement équilibrée, entre ce qui est, dans la culture, primitif et ce qui est secondaire, donc entre *sacrum* et *profanum*, *societas* et *civitas*, *communauté* et *association*, *communitas* et *structure*. À de nombreuses reprises, à une échelle et dans une étendue probablement différentes, ce genre d'atteintes est survenue dans l'histoire même si c'est seulement depuis peu qu'on le définit par le terme

de crise. La mise en forme de l'histoire de la culture dans la perspective communicationnelle nous dit que ce genre de crises apparaissait toujours au moment où survenait le changement global des systèmes de communication. Ainsi, quand l'oralité a été refoulée et limitée par l'écriture, puis l'écriture et l'oralité par l'imprimerie, et actuellement l'imprimerie par l'informatique (télématic, technétronique, etc.) audiovisuel (multimédia).

Dans cette perspective l'histoire de notre civilisation est une Odyssée des Lumières, et les grandes étapes de cette Odyssée – Sumer, Athènes, les villes universitaires médiévales, l'Europe des XVI^e-XIX^e siècles, l'Amérique du XX^e siècle. Sumer avec la naissance des villes, du marché et surtout de l'écriture donc de l'éducation et de la science ; Athènes – avec la société civile, la loi, le livre et sa circulation, et ce qui en découle, le dialogue et la philosophie ; Paris ou plus précisément l'Europe occidentale des XII^e et XIII^e siècle avec le développement des villes après les « siècles obscurs », la naissance de l'Université, l'institutionnalisation des savoirs et les intellectuels en tant que travailleurs professionnels scientifiques. L'Europe des XVI^e-XIX^e c'est sans doute l'Europe de la « Galaxie Gutenberg » avec toutes ses conséquences parmi lesquelles la principale semble l'évidente domination, dans la culture de la parole imprimée avec toute sa fétichisation dans sa phase culminante du siècle dernier sous la forme de « *Weltanschauung* scientifique » se considérant comme un opposant glorieux du « *Weltanschauung* religieux » nommé aussi « l'opium du peuple ». L'Amérique du XX^e siècle, c'est initialement seulement le « siècle du film », puis de la radio et de la télévision, à la fin du XX^e siècle de l'informatique et du multimédia. Nous nous trouvons à l'intérieur de ce tournant et n'en connaissons pas les conséquences, mais l'apparition dans l'histoire du premier système global de communication qui ne soit pas limité par la contenance comme *Internet* paraît dépasser notre capacité de comprendre. Chaque crise de ce genre signifie la relativisation du modèle culturel existant – c'est ainsi qu'a été relativisée durant les dernières décennies toute notre culture

de l'imprimerie non pas avec une de ces « *Weltanschauung* » mais avec tout son culte de la « *Weltanschauung* ». Chaque crise de ce genre est accompagnée aussi, à ce qu'il paraît, d'un litige spécifique entre les « Anciens » et les « Modernes » ou bien entre les fondamentalistes et les modernistes.

6.

Que le modernisme polonais soit l'exemple d'une telle « leçon de la crise »⁸⁵² ? – pour reprendre la notion de Grzegorz Godlewski . Pourquoi une leçon ? Parce que cette expérience de la « crise de culture » qui commence à la fin du siècle dernier se différencie distinctement des expériences antérieures. Premièrement, elle se différencie par le fait que l'expérience de cette crise est accompagnée par la conscience de l'apparition cyclique des crises, c'est-à-dire dans une certaine mesure de leur régularité. Deuxièmement – elle se différencie par le fait que sur l'expérience de la crise l'emporte ici son autoconscience ou bien par la récupération de l'expérience dans le but d'atteindre l'autoconscience. D'où précisément – dit l'auteur d'une étude très fouillée sur *Les sources du culturalisme de Florian Znaniecki* – se construit ici « la culture de la crise », donc la culture qui considère ces transformations, mutations et métamorphoses comme une façon d'être ordinaire. Mais non pas immédiatement cependant, parce que nous avons visiblement deux phases de ce processus – la phase de domination de cette expérience ou de l'épreuve et la phase de domination d'autoconscience ou bien de la réflexion critique. Cette première, nous pouvons l'appeler aujourd'hui la phase pré-moderniste même si elle répond au « modernisme polonais » selon l'étude classique de Kazimierz Wyka. La seconde, en conséquence, mériterait seulement le nom de « modernisme »⁸⁵³.

852 Voir Grzegorz Godlewski, *La leçon de la crise. Les sources du culturalisme de Florian Znaniecki*, Wydawnictwo KR, Varsovie 1997.

853 Plus de précisions sur les modernismes polonais dans l'étude « Trois modernismes » au sein de l'ouvrage présent.

L'expression directe ou bien l'extase « de crise » caractérise ce pré-modernisme et dont l'emblème est, par sa vie et sa création, Stanisław Przybyszewski avec sa fameuse maxime : « nous qui sommes nés tard, nous avons arrêté de croire à la vérité ». Il faut relativiser l'absolu de ce constat – la « vérité » pour Przybyszewski, comme également pour tout ce pré-modernisme, constitue la vérité du monisme naturaliste ou bien de la *Weltanschauung* scientifique. Dans tous les cas, la fracture du monisme naturaliste est aussi une cassure de la *Weltanschauung* scientifique, ce qui signifie la décomposition du dernier absolutisme privé de réflexion. Même si ça frise à un paradoxe surprenant, on peut dire que le monisme naturaliste a été une sorte de culture primitive dans la culture moderne. Il supposait, en effet, que sur le fondement de la science on réussirait à créer une *Weltanschauung* incontestable et alliant l'ontologie, l'épistémologie, l'éthique et l'esthétique, donc faisant de l'existence la demeure clairement illuminée et affichant des signes marqués. D'où le drame de cette fracture qui a été exprimée le plus catégoriquement par Stanisław Brzozowski: voici « la crise que l'humanité n'a pas vécu jusqu'à maintenant : la décomposition de toute la *Weltanschauung*, de toutes les valeurs absolues ».

Il s'agit alors d'un tournant qui, en relevant la décomposition du dernier absolutisme qui a été le monisme naturaliste, relève aussi la décomposition de tous les absolutismes acritiques. Cent ans après, les soit disant « post-modernistes » appellent ce genre d'absolutismes « metanarration » ou bien « les discours émancipatoires » avec le même retard en s'apercevant de leur déconstruction. Ils doivent probablement ce retard à leur fixation hypnotique sur cette répétition du monisme naturaliste qu'a été le marxisme-léninisme. En revanche, la singularité de ce tournant, qui fait naître les modernistes et auquel ils tentent de s'affronter, consiste non seulement en la relativisation de la « *Weltanschauung* » dominante (se considérant comme absolue) mais également en la relativisation de tous les genres d'absolus. Les crises ultérieures ont toujours été limitées à la relativisation d'absolus culturels concrets – d'Ulysse

chez Circé, de Joseph en Egypte, d'Enée dans le Latium pour ne parler que d'exemples mythiques. Mais Lewis Henry Morgan relativise aussi quand il est adopté par les Iroquois, Bronisław Malinowski quand il apprend le kiriwin, et Franz Boas en vivant parmi les peuples appelés à l'époque les Ésquimaux⁸⁵⁴.

Chaque contact interculturel suppose un certain degré de relativisation de son propre absolutisme, autrement il ne serait pas possible en tant que contact. La coexistence de croyances, de langues, de coutumes, de raisons, d'intellects et de prises de position pratiques est propre à la civilisation en tant que civilisation. En suivant Elias, nous pouvons même dire que « civiliser » dans nos langues signifie – accommoder, adopter une telle coexistence. Depuis le moment où dans la culture apparaît le marché, l'État, l'écriture et le temple (le signe visible de la séparation du *sacrum* et *profanum*) en la transformant en civilisation, cette coexistence devient une règle de la culture. Depuis les temps immémoriaux, même si mémoriaux parce que inscrits en tant qu' « histoire de la civilisation occidentale », nous vivons en coexistant mais sans s'en rendre compte, en absolutisant sans cesse notre propre existence. Les effets de cette absolutisation dans notre siècle et dans les siècles ultérieurs, ont en effet été meurtriers.

Aussi, les modernistes sont-ils comme on le voit les premiers représentants de la culture polonaise, qui non seulement prennent conscience de la coexistence des cultures mais en font la règle de la civilisation. Ils aperçoivent aussi ce qui aujourd'hui, cent ans après, est seulement évident, à savoir que nous avons à faire à une croissance considérable de contacts interculturels, d'étendues du savoir, de répertoires de perception du monde, d'opinions, de types de prises de position. Le retour à cette primitivité absolue et homogène n'est plus possible et

854 Les Ésquimaux en réalité s'appellent les Inuits, de même que Les Kwakwaka'wakw s'appellent Kwa-Guth et ils luttent pour le respect de leurs ethnonymes dans les organisations internationales. Puisque même les grands ethnologues ne respectaient pas leurs noms à l'époque, nous sommes encore aujourd'hui très éloignés de l'ordre élémentaire dans cette matière.

ne reviendra plus jamais. La culture en tant que coexistence des cultures est la seule possible. Ce n'est pas sa crise, c'est « la culture de la crise ».

7.

La crise dans cette culture n'est pas une fracture – elle est une tâche. Avec cette crise surgit, en effet, une vérité importante de la culture. La relativisation du dernier des absolutismes signifie, comme on l'a évoqué auparavant, une relativisation de toutes les sortes d'absolutismes. Ce qui entraîne, comme le remarque Znaniecki, la mise en cause « du dogmatisme des valeurs » qui comptent « plus de vingt siècles ». Ces cultures, en se considérant comme absolues, se considèrent à la fois et toujours comme cultures transcendantes (« extrahumaines » – Brzozowski) dans leur essence. Comme non seulement ces cultures tribales mythiques toujours soutenues par la croyance en une genèse surnaturelle mais aussi la « *Weltanschauung* scientifique » moderne qui se considérait elle-même non pas comme un point de vue sur la nature mais comme une réplique de la nature, donc son produit-sujet. Dans ce sens, les univers de la culture dépendent jusqu'à maintenant de « dogmatisme des valeurs », de l'absolutisme acritique. Maintenant, nous savons déjà que les cultures sont une œuvre humaine et non pas extrahumaines : « dans l'humanité et à travers l'humanité l'être cherche précisément ses destinations et il crée soi-même » (Brzozowski). « Toutes les vérités sont relatives à l'exception de cette vérité que toutes les vérités sont relatives » (Znaniecki). C'est précisément pourquoi la culture est une tâche.

La fracture ou plutôt la décomposition du monisme naturaliste signifie aussi la décomposition de la vision homogène, linéaire de l'existence dans laquelle la nature produit la culture par sa propre force et selon ses propres lois. L'univers humain ne surgit pas tout seul de l'univers de la nature et il n'est pas assujéti à ses lois – au contraire, il est bâti au-dessus et contre la nature, ce

sont les lois que les hommes établissent qui le garantissent. L'établissement des lois équivalent à la construction de la culture, signifie en réalité une domestication, une maîtrise de la force naturelle en nous et autour de nous. En sachant que, cet établissement n'est jamais définitif et, en effet, il ne peut jamais être un sujet de l'observation externe ou de contemplation – il se déroule continuellement ici et maintenant dans la personnalité et dans l'humanité parce que la force qui le menace agit continuellement. Aussi bien dans la pensée de Brzozowski (« chacun de nos instants constitue une opposition contre la profondeur ») que dans la pensée de Znaniecki (« *There is no way out of culture* ») au début du siècle se cristallise cette vision tragique de la culture, laquelle dans la deuxième moitié de ce siècle, après les expériences *du gouffre d'Auschwitz*, a été mise en parole de la manière la plus complète et la plus simple par Strzelecki : « La déconstruction progressive du barrage est plus naturelle que sa construction et la vague, plus naturelle que le barrage. Tout ce qui est précieux s'effrite sans soucis et sans la main de l'homme qui renforce le morceau arraché à la terre ». La culture est toujours une compréhension, un rapprochement, une coexistence des gens au flanc d'un volcan au bord de l'éruption. Cette compréhension, ce rapprochement et cette coexistence donneraient des résultats à condition qu'ils soient effectués et s'ils le sont, ils empêchent cette éruption. Même s'ils sont établis, ils ne sont jamais donnés, ils sont toujours à faire.

L'irréfutabilité de cette vérité que les cultures sont relatives se fait entendre sans pathos mais avec force. Cependant, il n'y a pas ici de quelconquisation futile qui communément évoque le relativisme culturel. La crise de l'absolu – les deux penseurs principaux du modernisme polonais s'en rendent parfaitement compte – peut devenir une crise absolue. L'irréfutabilité de la règle du relativisme peut entraîner avec elle l'écoulement dans « une mer du relativisme sans bord ». La croissance considérable de la réalité matérielle, le cumul de l'autoconscience historique, la relativisation des absolus culturels, menacent par

leur arbitraire personnalisé, par le chaos de la communication, par l'anarchie sociale. Le dilemme de la pensée culturaliste naissante apparaît sous la même forme que le dilemme principal du modernisme mûr, lisible dans diverses conceptions humanistes de l'époque. Comment alors, à l'égard d'un chaos non appréhensible d'événements historiques, défendre la possibilité de leur compréhension ? Comment, dans le brouhaha d'expressions inévitablement particulières, saisir ce qui est correct, donc intersubjectif ? Comment alors, en respectant l'individualité inconditionnelle de toute œuvre, justifier la validité de son interprétation ? Il faut créer « l'art d'interprétation », trouver de tels outils de compréhension comme les « idéaux-types », construire de tels sujets de recherche comme les « imaginaires collectifs ». Ces exemples tirés de manuels indiquent que « la libération de l'essence propre de la culture » faite par les culturalistes est une solution à la fois analogique et indépendante. Ceci parce que les cultures sont infiniment diverses et l'essence de la culture universelle.

ANNEXE VIII

La musique fascinée par la variation. La musique au théâtre polonais à la fin du XX^e siècle. Une étude de cas : Jacek Ostaszewski, Paweł Mykietyn, le Centre de Recherches Théâtrales Gardzienice

« Le théâtre peut exister sans metteur en scène, sans scénographe, sans régisseur son et lumière. Il naît avec la présence de l'acteur. Si cependant, en respectant la solitude de l'acteur et en n'affaiblissant pas sa concentration, nous voulons l'attribuer un partenaire d'intuition, l'idée qui nous vient à l'esprit est la musique. » – écrit Zbigniew Szumski du théâtre d'avant-garde Cinema de Michałowice en annonçant le festival de la musique de scène à Jelenia Góra.

Il est difficile d'établir un panorama de la musique de scène à la fin du XX^e siècle, tant cette activité semble riche et diversifiée. Il ne s'agira pas dans cet article d'une monographie, mais de quelques pistes pour la découverte de la création musicale liée au théâtre en Pologne à l'heure actuelle. Nous signalons notamment quelques phénomènes en choisissant les théâtres de trois grands metteurs en scènes : Krystian Lupa, Włodzimierz Staniewski et Krzysztof Warlikowski.

Dès la plus haute antiquité des musiques intimement liées à la trame littéraire ou théâtrale ont servi de support à l'art dramatique ; à l'origine, le théâtre est une symbiose de la musique et du jeu de scène. La musique y joue un rôle sacralisant, un rôle rituel et non pas celui d'une simple illustration.

La vie musicale comme chaque forme de création culturelle serait figée, paralysée si elle se déroulait dans un cercle de quelques personnes. Elle exige une comparaison avec ce qui se produit ailleurs, une inspiration d'autre part et

des invités d'autres univers. Entre 1939 et 1945, sous les ruines de Varsovie brûlent les efforts des siècles sous la forme de manuscrits, de partitions mais aussi de salles de concert. Dans les premières années suivant la Seconde Guerre mondiale les échanges avec la création étrangère se limitent en Pologne aux voisins les plus proches. Stanisław Szpinalski ne peut plus jouer le concert de George Gershwin. Le pouvoir maudit la *Symphonie Olympique* (*Symfonia Olimpijska*) de Zbigniew Turski, l'unique médaille d'or que la Pologne gagne aux Jeux Olympiques de Londres (1984) dans le concours d'art, pour son soi-disant formalisme prétendu. On retire des affiches de cinémas les projections de *Casablanca* et de *Citizen Kane*. Le rideau de fer sépare les démocraties populaires de l'Europe de l'Ouest et les directives imposées par le réalisme socialiste perdurent avec plus ou moins de force jusqu'en 1989.

Depuis les années 1990, la Pologne est traversée par plusieurs phases de transformations intensives. Depuis la chute du mur de Berlin, le 9 novembre 1989 et les premières élections libres en 1990 qui instaure le président Lech Wałęsa, co-fondateur avec Anna Walentynowicz et dirigeant du syndicat Solidarność (Solidarité), le pays développe un nouveau système politique, économique et culturel à l'image des démocraties Occidentales auxquelles il adhère formellement en rejoignant l'Organisation du Traité Atlantique Nord (1999) et l'Union Européenne (2005). Les frontières s'ouvrent et s'il y a une caractéristique principale de la musique de scène en Pologne d'aujourd'hui, c'est certainement celle de la non-exclusivité, de la diversité d'influences, du développement en ouverture sur les musiques venant d'ailleurs – aussi bien de l'Ouest que de l'Est.

Le regroupement de stylistiques diverses, d'univers qui, en apparence, ne s'accordent pas fait de Krystian Lupa plus un compositeur d'espace qu'un metteur en scène. Les influences multiples accompagnent ses mises en scène. K. Lupa dans la plupart de ses créations fait appel à Jacek Ostaszewski mais parfois choisit lui-même parmi des compositions autonomes déjà existantes ou

travaille avec les compositeurs de scène comme Stanisław Radwan, Marcin Krzyżanowski, Bogdan Dominik ou Paweł Szymański.

Dans un entretien avec Maryla Zielińska, Jacek Ostaszewski remarque que K. Lupa attache une grande importance à la sonorité et il ne s'agit pas uniquement de la musique mais aussi de la sphère d'effets acoustiques.⁸⁵⁵ Les deux artistes ont la même vision du rôle de contrastes de la musique populaire, « basse », pour ainsi dire, avec la musique « haute », plus complexe dans sa forme. K. Lupa compare, d'ailleurs, le travail d'adaptation d'une œuvre littéraire pour la scène à une forme musicale : la variation. Dans l'entretien avec Michel Archimbaud, il souligne que :

« chaque domaine a ses lieux propres, ceux qui sont nommés et ceux qui ne le sont pas. La littérature possède ses lignes de narration grâce auxquelles elle cerne la réalité. Il existe également des zones qu'elle ne parvient pas à atteindre. Si je découvre que de telles zones existent dans une œuvre, alors je tente l'adaptation. Je suis fasciné par l'idée de la variation, Beethoven qui prend une valse de Diabelli pour en faire une nouvelle réalité musicale, Bach qui reprend Vivaldi et recrée tout autre chose à partir du thème. »⁸⁵⁶

K. Lupa, réfléchit sur les origines et les fonctions de la musique introduite sur scène. Il considère, en effet, que :

« la musique est ce qu'il y a de primaire dans l'émotion de l'homme. Réciproquement, celui qui éprouve cette émotion porte en lui une musique primaire, un chant. Dans les situations extrêmes, il arrive que l'homme fasse jaillir ce chant intérieur. (...) Pour moi, la musique telle que je l'imagine dans le théâtre rituel, le théâtre primitif, le théâtre antique surtout guidait l'acteur, lui ouvrait un espace de forces. Lorsque la musique fait irruption l'acteur se trouve projeté au sein d'un espace doté de sa propre direction, son propre dynamisme, un espace dans lequel sa présence lui paraît- accidentelle- renvoyée à elle-même. Or, je pense qu'il est important que l'acteur sente derrière lui une réalité qui l'aide, le soutient et lui donne une direction. Rilke dans son magnifique essai *La Mélodie de la chose* ne dit rien d'autre quand il insiste sur le fond commun qui permet aux acteurs de se réaliser, cela m'est très proche. Avec un tel fond commun ils n'ont plus besoin de forcer leur voix, d'exagérer leurs gestes. Ils leur servent en quelque sorte de support. Pour ma part, j'essaie de faire en sorte que la musique ne soit pas là seulement pour faciliter la perception de la réalité par le spectateur, ni pour jouer le rôle d'un accessoire, d'un embellissement, mais qu'elle constitue un élément essentiel du dialogue intérieur profondément caché, de l'acteur avec l'espace.

⁸⁵⁵ Maryla Zielińska, Jacek Ostaszewski (entretien avec), « Strefa dźwięku », *Teatr*, n° 7/8, 1995, p. 25.

⁸⁵⁶ Michel Archimbaud, *Krystian Lupa : entretien avec Michel Archimbaud*, Centre national du théâtre-C&D international editors, Paris-Cracovie 1999, p. 37.

L'homme véritable dans une situation véritable sait reconnaître l'espace dans lequel il entre, il sait si celui-ci lui est favorable ou adverse, s'il y trouvera l'apaisement ou l'inquiétude. Tout cela dépend évidemment des déterminations qui cernent l'homme. Quant à l'acteur, quel qu'il soit, comme il ne lui est pas possible de s'identifier à son rôle jusqu'à ce point de véracité qui lui permettrait de reconnaître aussitôt l'espace dans lequel il pénètre, la musique, cet élément primaire, peut le rapprocher de cet espace, l'aider à communiquer avec lui. »⁸⁵⁷

L'analyse de K. Lupa suppose que la musique renforce l'intensité de la tension interne du personnage – une symphonie de ressenties, de sensations.

Jacek Ostaszewski commence la composition pour le théâtre assez tardivement dans sa carrière et après l'expérience du world music ou la musique New Age grâce à la co-fondation avec Marek Jackowski du groupe Osjan, précurseur dans ce genre, et les nombreux coopérations avec Marek Grechuta, Tomasz Stańko, Adam Makowicz, Krzysztof Komeda, Don Eugene Cherry. Il débute au théâtre avec *La Sonate des Spectres* d'Auguste Strindberg mise en scène par Bogdan Hussakowski. Subséquemment, Zbigniew Cynkutis, l'acteur de Jerzy Grotowski, l'invite avec le groupe d'alternative musicale en raison de la parenté avec la conception du théâtre pauvre qui s'exprime chez Osjan dans les instruments simples, le nombre restreint de musiciens, etc. Depuis les années 1990, Jacek Ostaszewski conçoit la musique pour la grande majorité des spectacles de Krystian Lupa : *Immanuel Kant*, *Kalkwerk*, *Les Somnambules* (*Lunatycy*), *Maciej Korbowa et Bellatrix*, *Le retour d'Ulysse*, *Trois sœurs*, *Platonov* ou encore plus récemment *Maître et Margueritte*, *la Mouette*, *Solaris*, *Les relations de Clara* (*Stosunki Klary*), *Les Rêveurs* (*Marzyciele*), *Asile* (*Azyl*), *l'Extinction* (*Wymazywanie*), et autres.

Dans *Les somnambules*, K. Lupa adopte pour la scène le grand roman de Hermann Broch, où l'auteur entreprend de dresser un tableau saisissant de l'histoire contemporaine, une narration sur le thème du délabrement des valeurs de la société contemporaine, sur la recherche de sens dans l'univers soumis au chaos, sur une ère nouvelle où les totalitarismes émergent. La création de la

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

musique, porteuse d'émotions plus que d'idées philosophiques, résulte ici de la présence de compositeurs durant les répétitions et de conversations avec le metteur en scène. Loin d'un rôle illustratif, par exemple, lors de la scène d'émeutes, la scène d'une provocation politique, la musique ne ressemble pas aux bruits réels de rues mais elle a un caractère rituel, elle produit une métaphore des foules et de ses comportements. J. Ostaszewski conçoit ce fragment à partir d'un collage de cultures musicales. Les ingrédients de musiques ethniques brouillés par la musique synthétique y sont unifiés par les tambours. Dans ce rythme amorphe le compositeur introduit les instruments acoustiques. De même, la chanson d'Alphons (par Marek Kalita) recueille les influences d'Orient, de la musique klezmer et d'Alfred Erik Satie pour les transformer en sorte qu'elles forment l'ambiance d'un bar, pour qu'elles prennent une tournure folklorique s'éloignant de la noblesse d'un piano-forte. Au delà d'un simple dualisme, la confrontation d'éléments extrêmes permet de dire plus.

Le spectacle est empli de la musicalité traduisant les états d'âme d'un homme « moyen » (August Esch incarné par Jan Frycz) emporté par les idées révolutionnaires. Selon Paweł Łopatka, la musique dans la même mesure que l'image participe ici à l'établissement d'une carte de l'esprit de protagoniste.

Une étrange mélodie d'un vieux vinyle accompagne toutes les entrées de Gertruda Hentejm (Alicja Baniewicz). La chanson fond avec les bruits du repas et de trains qui passent. Un chant folklorique allemand, la musique sacrée, une petite valse de la frontière austro-tchèque, quelques inspirations tziganes plongent dans l'ambient.⁸⁵⁸ L'ambient et ses étendus sonores de bruissements, de sifflement, de bruits en résonance avec les aéroports et les usines lointaines fascinent aussi bien le compositeur que le metteur en scène. K. Lupa et J. Ostaszewski, qui puise jusqu'à maintenant surtout dans la musique acoustique

⁸⁵⁸ Paweł Łopatka, « Konstelacje », *Teatr*, n° 7-8, 1995, article consultable en ligne : http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/17513.html?josso_assertion_id=EDD8743FD68CD618 (dernière consultation : 11.08.2014).

et synthétique, comprennent l'espace comme une source inépuisable de sons purs de la civilisation. K. Lupa construit toute une ville en un *uni sono* de paysages de scènes successifs.

Contrairement à Paweł Mykietyn, le compositeur de Krzysztof Warlikowski, Jacek Ostaszewski dit que tandis que ses expériences avec le jazz ou avec Osjan se limitaient à un style, une convention, la création de la musique de scène, demande une évolution continue, de l'entraînement, de la souplesse.

Par ailleurs, Jacek Ostaszewski travaille également durant trois ans avec un autre metteur en scène et un des réformateurs du théâtre au XX^e siècle : Włodzimierz Staniewski. Le Centre de Recherches Théâtrales « Gardzienice » construit ses spectacles à partir d'une étude minutieuse de différents cercles culturels et avec un matériel documentaire inspirant la création. Les répétitions s'étendent toujours sur plusieurs années, conduisant à la création de neuf spectacles. Tadeusz Kornaś remarque que les acteurs de ces pièces communiquent entre eux ou s'adressent au choral à l'aide de la chanson. Comme si à travers les chants se tissait le fil de la compréhension. W. Staniewski nomme cette relation l'effet de proximité, en contraste avec l'effet de distanciation de Bertolt Brecht. La réciprocité concerne le travail de voix. Les acteurs chantent tout au long des exercices physiques, toujours avec quelqu'un ou pour un de ses partenaires et toujours en mouvement. La musique évoque le geste et à l'inverse, chaque geste rencontrant le partenaire demande un son particulier, conforme. Effectivement, la musique pénètre organiquement le corps. L'ensemble se noue. Le son est, d'ailleurs, à l'origine de la pensée de W. Staniewski sur l'acteur. Le fondateur du centre fait ainsi référence à la *Vision* (*Widzenie*) de A. Mickiewicz : « Le son m'a frappé – soudainement mon corps... ». C'est précisément le son qui établit le fondement de chaque action. W. Staniewski décrit ce processus par la création d'une notion, de l'allégorie surgissant grâce à la sonorité et le corps l'écoutant.

« Quand on a un partenaire, l'aspiration à la réciprocité à travers ces sub-gestes, ces adresses à..., amène le dialogue. La réciprocité de sonorités interne naît. (...) Quand dans ce genre de travail un élément univoque, la force constitutive existe – ici c'est le chant – pas question de perdre le contrôle, d'introduire les états malsains, de perdre la mesure.»⁸⁵⁹

Même si dans la création de ses spectacles « Gardzienice » met en œuvre un matériel documentaire extrêmement diversifié, les règles de son emploi demeurent similaires. Il y a toujours un chœur issu de membres de la troupe et de personnes qui, en apparences, ne participent pas à l'action scénique. Le chant continue du début à la fin de la représentation. Le solo reste en relation avec le dialogue du chœur et a pour but de présenter l'univers du personnage. Le choral est prêt à poursuivre le solo comme si l'action se déroulait par son intermédiaire. Le choral exprime la volonté d'un acteur en tant qu'un élément d'un organisme. L'acteur émerge du choral pour y être à nouveau absorbé et y perdre son individualité surgie pour quelques instants. Tout ce qui précède témoigne de la règle de réciprocité.

Le théâtre de W. Staniewski pourrait être qualifié d'un théâtre musical en raison de la matière dont il se sert. Cependant, une telle qualification s'avère insuffisante. Il n'y a pas d'équivalent du Centre dans aucun théâtre musical.⁸⁶⁰ Leszek Kolankiewicz y voit des divergences avec l'opéra du Pékin⁸⁶¹, Małgorzata Dziewulska trouve les particules parallèles avec l'idée de Camerata fiorentina⁸⁶². Les librettos de spectacles existent, arrangées, entre autres, par Leszek Kolankiewicz, mais une question se pose quant à l'appauvrissement inévitable dans leur constitution. Comment rendre l'épaisseur émotionnelle dans leur élaboration? Comment ne pas perdre de la poétique théâtrale, de la richesse de détails?

⁸⁵⁹ Izabelle Bodnar, « Rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim », *Pismo Literacko-Artystyczne*, n° 3, 1986, p. 137.

⁸⁶⁰ Tadeusz Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice*, Wydawnictwo Homini SC, Kraków, 2004, p. 129.

⁸⁶¹ Leszek Kolankiewicz, « Poezja naturalna w przedstawieniach awangardowych », *Akcent*, n° 2, 1988, p. 135.

⁸⁶² Małgorzata Dziewulska, « Dramat społeczny i dramat muzyczny », *Res Publica*, n° 5, 1987, p. 47.

Pour le dernier exemple de la musique de scène à la fin du XX^e siècle, nous avons choisi, l'un de compositeurs les plus reconnus en Pologne : Paweł Mykietyn, créateur de la musique de quelques dizaines de spectacles de metteurs en scène aussi célèbres en Pologne et à l'étranger que Krzysztof Warlikowski ou Grzegorz Jarzyna mais aussi Piotr Cieślak, Paweł Łysak, Zbigniew Brzoza. Son travail ne se limite pas à la scène théâtrale, il crée la musique de films et un opéra de chambre selon *L'Ignorant et le fou* (*Ignorant i szaleniec*) de Thomas Bernhard. *La Tempête* et *l'Hamlet* de K. Warlikowski précèdent la composition de ses *Sonnets de Shakespeare* (*Sonety Szekspira*). De 1997 à 2001, il travaille comme chef musical au Théâtre Studio. Lauréat du premier prix de la Tribune internationale des compositeurs en 1995, il reçoit le prix de Médias Publics OPuS pour sa Seconde Symphonie reconnue comme un des chef-d'œuvres le plus remarquable de la musique nouvelle polonaise se caractérisant par une unicité stylistique, l'originalité, une force interne. Selon l'*Hebdomadaire universel* (*Tygodnik Powszechny*), P. Mykietyn utilise le potentiel théâtral de la musique dans la construction non pas tant classique que féérique, dans l'art comme temps arrêté.⁸⁶³

En octobre 2008, il précède l'ouverture de Théâtre Nowy dirigé par Krzysztof Warlikowski par un concert de la musique contemporaine. En proposant un cycle de soirées, le directeur musical de théâtre de Poznań, permet au public et dans le cadre de la programmation de la saison découvrir la musique réservée, à son détriment, au festival d'Automne à Varsovie (Warszawska Jesień) correspondant plus au Holland Festiwal ou festiwal de la musique classique contemporaine à Huddersfield qu'aux Présences parisiennes ou au MaerzMusik de Berlin.

⁸⁶³ Ewa Szczecińska, « Mykietyn: Szkic do portretu », *Tygodnik Powszechny*, le 3 septembre 2008.

Théâtre Nowy s'approprie ainsi une mission pour la musique nouvelle et annonce une intention de commander les compositions pour les besoins de la scène en soutenant en résultat le marché très minoritaire de cette musique en Pologne. Les salles de concert où il serait envisageable d'écouter quotidiennement la musique de nouveaux compositeurs classiques comme Hanna Kulenty, Paweł Szymański ou Marta Ptaszyńska manquent. Il s'agit encore d'un domaine marginal même dans le milieu intellectuel qui serait, peut-être, encore gênés de ne pas avoir lu le dernier roman de Jacek Dehnel mais qui, sans gêne, avouent ne pas savoir distinguer Haendel de Haydn. Cependant, la composition du public du festival Warszawska Jesień et la mode pour l'opéra à l'époque de la direction de Mariusz Treliński à l'Opéra National⁸⁶⁴ sont, peut-être, des signes de l'amélioration de l'éducation musicale aujourd'hui.

Paweł Mykietyn débute en 1995 dans le Théâtre Dramatyczny de Piotr Cieślak avec la musique de *L'Île pourpre* de Mikhaïl Boulgakov. Suite à ses études au Conservatoire de Varsovie, il ne postule pas, comme l'on pourrait s'y attendre, pour un métier de clarinettiste dans un orchestre mais commence à travailler pour le théâtre, il suit la trajectoire artistique de K. Warlikowski qui s'avère pour lui une expérience fertile. Le charisme de metteur en scène, les acteurs comme Magdalena Cielecka, Maja Ostaszewska, Stanisława Celińska, Andrzej Chyra ou Jacek Poniedziałek l'inspirent. Leur maîtrise du corps, de voix, l'analyse scrupuleuse de texte, son appropriation, P. Mykietyn consacre des longues heures aux répétitions et même si finalement sa présence s'avère parfois directement inutile, il la ressent comme enrichissante. Le geste théâtral, la situation théâtrale l'inspirent d'une manière difficile à traduire en grammaire musicale. Certains aspects de l'art du spectacle présentent un caractère

⁸⁶⁴ Anna S. Dębowska, Paweł Mykietyn (entretien avec), « Mykietyn na początek teatru Warlikowskiego », *Gazeta Wyborcza*, le 10 octobre 2008, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/60610.html?josso_assertion_id=C2FC4603B91C5E29 (dernière consultation : 12.08.2014).

universel, comme la maîtrise du temps et sa dramatisation. P. Mykietyn approfondit grâce au théâtre ce qui le touche dans les œuvres de Henryk Mikołaj Górecki : la transformation de la durée de sons en contemplation vivante. Il devient plus sensible au texte, à la sémantique qui, jusqu'à maintenant, ne l'intéressaient point.

Tantôt, sa musique résulte d'une improvisation comme celle d'*Antarctide* dans *Les Anges en Amérique* (*Anioły w Ameryce*), tantôt, elle naît de conversations avec le metteur en scène comme dans *La Mégère apprivoisée* (*Poskromienie złośnicy*) suite aux vacances que deux artistes passent ensemble. Cependant, P. Mykietyn nie l'existence de la spécialisation de compositeur de scène et il n'y voit pas de sens. En effet, la grande majorité de compositeurs de scène lie cette activité à la création pour le film, la chanson et à la composition de la musique classique. Au théâtre, la musique n'est qu'un élément, un contrepoint, elle est incomplète et n'y est pas tant indispensable que dans le cas du film. Si elle devient trop complexe, le spectateur peut y focaliser son attention au détriment de jeux d'acteur. C'était le cas, par exemple, dans la très belle composition de Hanna Kulenty pour *La chambrée des intermittents de Dieu* (*Kwatera bożych pomyleńców*) ayant sa première le 6 avril 2009 dans la mise en scène de Jerzy Zalewski au théâtre de la télévision. La partialité n'empêche pas P. Mykietyn d'enregistrer un CD avec les morceaux théâtraux aux Éditions Audiovisuelles Polonaises (Polskie Wydawnictwo Audiowizualne). En n'exigeant pas un engagement entier, cette musique peut former un fond, ne demande pas une attention exclusive.⁸⁶⁵

P. Mykietyn expérimente dans la musique de scène qui l'amène à la constitution d'un système de microintervalles qu'il utilise, par la suite, dans sa musique autonome et qui l'aide à sortir d'une crise et de la convention, de reconstruire

⁸⁶⁵ Łukasz Orłowski, Paweł Mykietyn (entretien avec), « Kompozytor muzyki teatralnej? Nie ma kogos takiego », *Teatr*, n° 9-8, le 23 octobre 2008, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/61132.html> (dernière consultation : 12.08.2014).

son langage harmonique. L'aura du théâtre, la rencontre avec l'art de la scène, avec son interactivité, la sortie de la solitude d'un compositeur abandonné à la page blanche, toute cette combustion lui donnent une impulsion pour une redéfinition, une revalorisation de ses constructions mathématiques. « L'extraordinaire du théâtre consiste en travail de groupe réfléchissant sur la forme du spectacle, cela dure quelques mois. Ce processus exige la présence d'un demiurge qui saura tout réunir à la fin. »⁸⁶⁶ Pour continuer P. Mykietyn a alors besoin d'une interaction, d'un autre artiste, de contact avec la scène, de la réalité de la sonorité de sa musique mise dans un autre contexte, de la séparation avec la feuille de papier avec les cinq lignes de la portée. Paradoxalement, les micro-intervalles, n'appartenant pas au système européen de tempérament inégal, au système de division de l'octave et de justesse musicale, remarqués au théâtre, le conduise à nouveau à la solitude de son bureau.

La musique de scène polonaise à la fin du XX^e siècle est une création de compositeurs aussi reconnus que Paweł Mykietyn, Krzesimir Dębski, Janusz Stokłosa, Jerzy Satanowski, Jacek Ostaszewski, Stanisław Radwan, Paweł Szymański... En dehors de quelques initiatives d'enregistrements (par exemple, le solo intitulé *Jewish Heritage* composé par Piotr Salaber pour le *Piège* (*Pułapka*) de Tadeusz Różewicz, mise en scène par Julia Wernio ou l'enregistrement de *Métamorphoses* par « Gardzienice ») de compositions pour le théâtre, cette musique reste aussi éphémère que l'art du spectacle et disparaît avec la fin de la représentation. Cependant, les compositeurs ne la considère pas comme une toile de fond, ni comme un élément emplissant un vide dans la logique de la pièce, elle constitue un parmi les éléments du théâtre auquel le metteur en scène peut faire appel. Son importance pour le spectacle varie.

⁸⁶⁶ Ewa Szczecińska, « Mykietyn: Szkic do portretu », *Tygodnik Powszechny*, 03.09.2008, article consultable en ligne: <http://tygodnik.onet.pl/kultura/mykietyn-szkic-do-portretu/6jd8e> (dernière consultation : 12.08.2014).

Parfois la frontière entre la musique et le théâtre devient même difficilement désignable comme dans le projet *La table* (*Stolik*) faisant partie de la programmation du festival de la musique de scène en 2007. Cette avant-garde instrumentale consiste en une partition pour quatre auteurs d'action théâtrale et musiciens du théâtre (Paweł Czepułkowski, Igor Gawlikowski, Michał Litwiniec, Marek Otwinowski) *La table*, spécialement conçue, devient un instrument, elle amplifie le moindre tremblement. Le théâtre du son devient un récit plein de références culturelles de la personne assise à son bord. En guise de la conclusion, nous tenons à souligner que seule l'imagination constitue la frontière pour la musique de scène, la musique d'inspiration diverses, de variation.