À l'épreuve

N° 9 | 2023
La foule dans les arts et la littérature

Lupa et les nouvelles générations théâtrales polonaises : un réseau souterrain qui draine la foule

Rébecca PIERROT

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-9/2668-lupa-et-les-nouvelles-generations-theatrales-polonaises-un-reseau-souterrain-qui-draine-la-foule
DOI : numerev_2139
Date de publication : 28/02/2023

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : PIERROT, R. (2023) Lupa et les nouvelles générations théâtrales polonaises : un réseau souterrain qui draine la foule. *À l'épreuve*, (9). https://doi.org/10.34745/numerev_2139

Le théâtre polonais, marqué par une tradition d'insoumission, est à la fois un espace de rébellion et de réflexion sociopolitique. Des œuvres comme *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz, initialement clandestines, ont fédéré des mouvements contestataires. Après 1989, des artistes comme Krystian Lupa ont renouvelé cette scène avec un théâtre introspectif et expérimental, influençant plusieurs générations de metteurs en scène. Ces derniers, tels que Warlikowski ou Jarzyna, ont exploré des thématiques contemporaines (LGBTQ+, capitalisme, tabous sociétaux), créant un théâtre brutalement réaliste et participatif. Cependant, l'arrivée au pouvoir du parti conservateur PiS a fragilisé ce renouveau en censurant et en contrôlant les institutions culturelles. Face à cela, des collectifs comme le Teatr Polski w Podziemiu résistent en produisant des œuvres indépendantes, parfois diffusées en ligne ou dans des lieux alternatifs. Le théâtre polonais se transforme ainsi en un espace d'engagement citoyen et artistique, intégrant des thèmes marginalisés tout en renforçant les liens entre artistes et spectateurs. Ce théâtre en réseau, rhizomatique selon Deleuze et Guattari, réunit des communautés et défie les frontières sociales et politiques, revendiquant son rôle de vecteur de liberté et de transformation sociétale.

Mots-clés :
Résistance, Communauté, Engagement, Insoumission, Théâtre polonais

---

Comment l'œuvre très personnelle de certains metteurs en scène polonais travaillant en périphérie du théâtre institutionnel, peut-elle être centrale et impacter le débat public ? L'un des facteurs de ce phénomène est certainement l'esprit d'insoumission qui anime le théâtre polonais et son public. À cela s'ajoute la faculté de ces artistes à mettre en tension l'intime et le collectif, créant ainsi de nouveaux espaces qui font écho aux préoccupations de spectateurs dont une partie, elle-même issue des marges, tente de s'affirmer dans l'espace public. Ce théâtre ancré dans la réalité socio-politique européenne, capable de dépasser les tabous, génère la diversité d'un public toujours plus nombreux. Mais peut-on réellement parler de public lorsqu'on évoque le nouveau théâtre polonais ? Cela paraît en quelque sorte réducteur, car si l'on considère ses origines historiques, on constate que depuis le mouvement romantique, le théâtre polonais est un théâtre de la rébellion qui n'hésite pas à articuler ce que le peuple ne peut exprimer, et que les représentations des spectacles s'immiscent aussi bien dans l'espace domestique qu'elles investissent la place publique, s'adressant autant à un individu, qu'à une foule anonyme. Si l'on considère, selon les études de Martin S.

Greenberg concernant la psychologie des foules, qu'il est possible de diviser celles-ci en deux types (actif ou passif) et que l'actif est synonyme de foule et le passif synonyme de public, alors le théâtre polonais s'adresse bien à la foule. Néanmoins, peut-on considérer le public comme une foule passive ? Car comme l'explique Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, les spectateurs « tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent[1] » et « Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire[2] ».

Le théâtre de l'insoumission pour terreau

Déjà au XIX[e] siècle, lorsque l'œuvre fondatrice de Mickiewicz (1798-1855), *Dziady* (*Les Aïeux*) (1823-1832), est interdite en Pologne, son auteur entre en résistance et fait imprimer sa pièce en France. Renonçant à sa forme spectaculaire, l'œuvre circule alors clandestinement. Elle se déploie à travers un réseau souterrain, véhiculant une parole relayée par différents groupes de lecteurs qui la diffusent, tout en sachant qu'ils se rendent passibles de la peine de mort. Ils garantissent ainsi la survie des *Aïeux* et leur pérennité. Ce drame romantique accède enfin à la scène en 1901, dans une adaptation du dramaturge et metteur en scène, StanisÅ□aw Wispianski (1869-1907).

Cette forme de théâtre souterrain va perdurer, notamment à travers le Teatr NiezaleÅ¼ny (Le théâtre indépendant), fondé en 1942 à Cracovie par Tadeusz Kantor, dont les représentations comme les répétitions sont confinées dans des appartements ou des caves. Plus tard, le Théâtre Laboratoire de Jerzy Grotowski ainsi que nombre de théâtres étudiants des années 1970 sont eux aussi condamnés sinon à la clandestinité, tout au moins à la confidentialité. Pourtant même si ces représentations théâtrales ne déplacent pas les foules, d'une certaine manière, elles les mobilisent, pas à pas, discrètement. En effet, ce théâtre rend leur voix aux Polonais muselés par un pouvoir autoritaire, se faisant l'écho de leurs angoisses et de leur révolte, même de façon étouffée. Et si les spectacles ont besoin du regard d'un public pour exister, le public lui, a besoin de la parole du spectacle pour s'exprimer. Dès lors, il n'est pas étonnant qu'un spectacle puisse, en Pologne, soulever les foules et être à l'origine d'une révolte. C'est ce qui se produit en mars 1968 avec le retour des Aïeux à la scène.

Tout débute en 1967. Malgorzata Kumor-Wysocka[3] écrit à ce propos que Kazimierz Dejmek (1924-2002), alors directeur du Théâtre National de Varsovie, choisit à l'occasion du cinquantenaire de la révolution d'Octobre de mettre en scène *Les Aïeux*, sans la moindre censure, jugeant que l'œuvre, elle-même révolutionnaire de par le fond et la forme, coïncide parfaitement avec cette célébration. Le public polonais, rompu au théâtre allusif, est prompt à décrypter ce qui se déroule sur scène et substitue la critique anti-soviétique à celle anti-tsariste de Mickiewicz. Constatant l'enthousiasme du public qui applaudit avec ardeur des passages choisis du spectacle, le ministère décide d'en interdire les représentations. *Les Aïeux* quitte l'affiche dès le 30 janvier 1967, décision qui provoque des manifestations contre la censure, dont la violente répression mobilise tout le pays, aboutissant finalement aux manifestations du 8 mars 1968[4]. *Les*

Aïeux deviennent l'emblème de la révolte de 68 qui fédère lycéens, étudiants, intellectuels et une partie des ouvriers. Le metteur en scène Dejmek perd son poste de directeur du Théâtre National de Varsovie.

En 1989, la chute du mur de Berlin, suivie de la désagrégation de l'empire soviétique, va libérer ce théâtre résistant, qui, enfin sorti de l'ombre, réinvestit les scènddfes publiques.

L'avènement d'un nouveau théâtre ou quand la marge gagne le centre

Un nom émerge alors, celui du metteur en scène Krystian Lupa, dont le travail de pédagogue sera tout aussi reconnu que le travail artistique.

En 2005, dans *Nouveau ? Jeune ? Plus jeune ? Le théâtre polonais après 1989*[5], Piotr GruszczyÅski tente dans la première partie de cet article, intitulée *La singularité de Lupa*, de cerner la spécificité du théâtre de ce metteur en scène :

> Dès le début [à la fin des années 1970], Lupa était un artiste à part. Il créait une sorte de théâtre totalement individuel, original, centré sur le thème de l'existence. [...] Bien que pendant de nombreuses années, il ait été sous-estimé, voire traité par la critique avec hostilité, il a fidèlement suivi sa propre voie. En conséquence, après 1989, il était pratiquement le seul artiste prêt à entreprendre de nouveaux défis artistiques6.

GruszczyÅski poursuit, soulignant que pour le metteur en scène, « le théâtre doit être une aventure intellectuelle dangereuse qui conduit le spectateur à une connaissance de soi inattendue, à des découvertes que l'on refuse parfois d'accepter, des découvertes soudaines et radicales ». On peut penser que cette démarche n'est pas réservée au seul spectateur mais qu'en premier lieu, il l'expérimente lui-même, dans son propre processus de création et qu'il attend le même état d'esprit de ses comédiens ainsi que de ses élèves et assistants à la mise en scène. Selon le théâtrologue, pour Lupa, « le théâtre est presque un espace rituel, un espace de transition entre la dispersion quotidienne et un état essentiel de concentration. ». Il conclut son article par : « Pourquoi Lupa ? Car en plus de créer son propre théâtre, il l'enseigne également à des comédiens et des metteurs en scène[7] ».

Il est vrai que la vision très personnelle de Lupa concernant le processus de création théâtral et l'enseignement, qui passe par le prisme d'un maillage des multiplicités de connexions, d'individus, de disciplines ou de médium, toile de fond d'un théâtre véritablement contemporain, ainsi que par une volonté d'être le moins directif possible avec ses élèves, ont constitué le riche terreau de trois générations de metteurs en scène depuis le début des années 1990. L'art de sa transmission, se défiant de l'enseignement académique, a probablement permis à ces jeunes metteurs en scène de

développer des esthétiques très différentes, d'essaimer dans la sphère théâtrale et même au-delà en se connectant à d'autres sphères artistiques. Ils offrent ainsi au théâtre un espace de plus en plus vaste et par conséquent un public de plus en plus nombreux parce que très varié.

La première génération ayant bénéficié de l'enseignement de Lupa à la PWST de Cracovie, est composée de Krzysztof Warlikowski (né en 1962), Grzegorz Jarzyna (né en 1968), et Jan Klata (né en 1973), pour les plus connus d'entre eux. Ces jeunes metteurs en scène sont à l'origine d'un mouvement qualifié par Piotr GruszczyÅski de Nouveau Brutalisme. Cette appellation est une référence au mouvement anglais du même nom, parfois aussi nommé *in-yer-face* (théâtre-coup-de-poing), dont Sarah Kane est la représentante la plus connue. Le Nouveau Brutalisme s'ancre dans la réalité politique et sociale de la Pologne post-communiste, alors soumise à la violence d'un développement capitaliste accéléré. Pour ces jeunes artistes, aucun thème n'est plus tabou. L'hyper-consommation, le sexe, la drogue, sont abordés frontalement et même de façon crue sur scène. Ce choix traduit le désir de dépasser le théâtre allusif pratiqué depuis le romantisme et même de s'en libérer, afin de pouvoir enfin débattre ouvertement des problèmes de société. MichaÅ Pawlowski écrit à ce propos, « Ce mouvement a gagné l'appui de la critique et des théâtrologues, mais surtout du jeune public qui cherche au théâtre le reflet des débats de société[8] ». Le critique Roman PawÅowski de la *Gazeta Wyborcza* qualifie ce mouvement de « Génération porno » et lui consacre un ouvrage[9]. Quant au théâtrologue et dramaturge Piotr GruszczyÅski, qui a vu dans ce phénomène l'émergence d'un nouveau réalisme brutal, il rédige un essai, *Ojcobójcy. MÅodsi zdolniejsy w teatrze polskim* [*Les parricides. Les jeunes les plus doués dans le théâtre polonais*][10], édité à Varsovie en 2003.

Cette nouvelle vague théâtrale entend bien profiter de son succès public et critique pour accéder aux postes-clés que représente la direction de théâtres publics dans l'évolution du fonctionnement de ces institutions. Contrairement à Krystian Lupa, les nouveaux brutalistes voient dans la gestion d'un théâtre public la perspective d'une plus grande liberté de création. Cette responsabilité leur offre aussi les moyens de créer une troupe permanente de jeunes comédiens unis dans une même vision du théâtre, ainsi que la possibilité de programmer des spectacles d'autres metteurs en scène, jusqu'ici ignorés voire marginalisés. Grzegorz Jarzyna prend la tête du TR de Varsovie dès 1998[11]. En 2007, Krzysztof Warlikowski fonde le Nowy Teatr de Varsovie. Prudent, il décide d'en assurer uniquement la direction artistique, préférant confier la direction administrative du théâtre à l'une de ses proches collaboratrices, Karolina Ochab. Enfin, Jan Klata se voit confier la direction de l'un des deux théâtres nationaux de Pologne, le prestigieux Stary Teatr de Cracovie, qu'il assure de 2013 à 2017. Ces artistes deviennent des directeurs de théâtres charismatiques. L'esthétique de Jarzyna et de sa troupe artistique est qualifiée de « Génération TR », Krzysztof Warlikowski fait figure de *rock star* et une file de jeunes gens l'attend près de l'entrée des artistes lorsqu'il se produit dans les festivals de théâtre polonais. Par ailleurs, son théâtre devient un lieu où les jeunes homosexuels, après avoir été invisibilisés par l'État, se sentent vus et entendus.

Un renouveau théâtral tant artistique qu'institutionnel a bien lieu, soutenu par le public et la critique. La Pologne n'est plus « nulle part[12] », bien ancrée dans l'Europe, avec un art théâtral qui la distingue et lui donne une visibilité au-delà même des frontières européennes.

L'accession du PIS[13] au pouvoir, lors des élections de 2015, met un frein à cet épanouissement.

Fragilisation

Krystian Lupa déclare alors dans la presse se sentir comme un étranger dans son propre pays et publie un manifeste[14]. Inquiet de la montée des partis populistes en Europe, dont l'accession du PIS au pouvoir est l'un des résultats, il envisage de mettre en scène *Le Procès* de Kafka.

Ce projet est programmé en 2016 au Teatr Polski de Wroclaw (TPL), avec lequel il collabore régulièrement. Il apprécie particulièrement le travail de son directeur, Krzysztof Mieszkowski, dont la programmation traduit l'exigeante vision artistique et a permis au TPL de devenir l'un des meilleurs théâtres de Pologne, ainsi que l'un des plus critiques et des plus ouvertement rebelles aux valeurs conservatrices du PIS. C'est pour ces dernières raisons et parce qu'il refuse les compromis que Mieszkowski est le premier directeur de théâtre à être évincé. Pour la première fois depuis 1989, un ministre de la culture essaie d'appliquer une censure préventive à un spectacle, pour soupçon de pornographie. Il s'agit de *Å□mierÄ□ i dziewczyna* (*La Jeune fille et la mort*)[15] de la metteuse en scène Ewelyna Marciniak (née en 1984), d'après Elfriede Jelinek. Le théâtre résiste et les représentations ont lieu. La dernière grosse production de Mieszkowski restera *Dziady* (*Les Aïeux*), mis en scène par MichaÅ□ Zadara (né en 1976) et son assistante Marta Streker, également assistante de Lupa sur *Le Procès*, à la même période. Pour la première fois dans l'histoire du théâtre, le spectacle *Les Aïeux* est représenté dans son intégralité. La première a lieu le 20 février 2016 et la représentation dure 810 minutes avec sept entractes, débutant à midi elle se termine à 01h30. L'affiche est une photographie de la foule des étudiants de 1968, suite à la mise en scène des *Aïeux* par Kazimierz Dejmek au Théâtre National de Varsovie fin 1967.

L'esprit d'insubordination de Mieszkowski conduit au non-renouvellement de son contrat et à son remplacement par Cesary Morawski, acteur de *sitcom* et de théâtre de boulevard, proche du ministre de la Culture. Krystian Lupa, qui avait, dès le début du bras de fer avec la Région et le ministère de la Culture, suspendu les répétitions du *Procès* débutées quatre mois plus tôt, finit par annuler le projet.

Une lutte acharnée est livrée contre l'ingérence de l'État dans la création artistique et plus largement dans la sphère culturelle, à Varsovie comme à Wroclaw, et dans tous les théâtres polonais qui se sentent concernés par cette situation. Ce combat est mené non seulement par les professionnels du spectacle, mais aussi par les spectateurs qui, parfois réunis en collectif comme à Wroclaw[16], manifestent aussi bien sur la voie publique, dans les théâtres, que sur les réseaux sociaux, ainsi que par tous ceux qui

défendent la liberté d'expression. On peut voir sur les photos de presse une foule assez dense, massée au pied du Palais de la Culture, lors d'une manifestation à Varsovie en 2016.

La résistance se manifeste aussi dans la volonté de quatre directeurs de théâtre de produire *Le Procès* de Krystian Lupa, en lui assurant une totale liberté de création. Parmi eux, deux anciens élèves et assistants de Lupa, Krzysztof Warlikowski dont le Nowy Teatr est le producteur principal ainsi que Grzegorz Jarzyna, directeur du TR Warszawa. Le Teatr Powszechny et le Studio Teatrgaleria sont coproducteurs du spectacle et ont, par ailleurs, engagé dans leur troupe permanente respective les acteurs du *Procès*, démissionnaires ou licenciés du Teatr Polski de Wroclaw. L'entraide fonctionne, les liens se renforcent et la première du *Procès* a lieu le 15 novembre 2017 au Nowy Teatr de Varsovie.

Dans le même temps, le metteur en scène Jan Klata perd la direction du Stary Teatr de Cracovie, qui en tant que théâtre national dépend directement du Ministère de la Culture. Plus récemment, en février 2022, Krzysztof GÅuchowski (né en 1966), acteur et metteur en scène, directeur du Teatr Juliusz SÅowacki à Cracovie depuis 2016, est l'objet d'une procédure visant à son éviction. Diplômé de la PWST de Cracovie en 1990, section acteur, il a lui aussi été l'élève de Lupa, puis acteur dans deux de ses spectacles. Sa décision de programmer *Les Aïeux* de Maja Kleczewska d'après Mickiewicz, a accéléré sa chute. L'adaptation est jugée politiquement trop critique par les responsables gouvernementaux. Le directeur essaie de se battre contre cette décision, soutenu par toute l'équipe du théâtre, le public, la communauté du Public TP de Wroclaw, ainsi que la communauté artistique. Aujourd'hui, la metteuse en scène Monika StrzÄpka (née en 1976), directrice du Théâtre Dramatique de Varsovie depuis le début du mois de septembre, est démise de ses fonction sur décision de la Région qui ne peut cautionner l'expression ». RafaÅ Trzaskowski, maire de Varsovie, a déclaré que la décision de contrôle de la Région, qui est une attaque à l'autonomie de la ville de Varsovie, fera l'objet d'un recours. Une pétition, en soutien à Monika StrzÄpka, circule sur les réseaux sociaux, notamment sur le Facebook du Teatr Polski w Podziemiu / Theater Polski in the Underground.

L'implantation du nouveau théâtre polonais au niveau de la direction des institutions théâtrales est très fragile, les lieux alternatifs de qualité, rarissimes, et sans grande visibilité. Pourtant, certains artistes essaient de créer de nouveaux lieux en réponse aux attaques répétées de l'État qui rendent leur situation précaire et leur avenir incertain.

C'est ainsi que, face à la mainmise du Ministère de la Culture sur les institutions théâtrales, le Teatr Polski w Podziemiu / Theater Polski in the Underground (ou TP) devient un collectif très actif de la résistance théâtrale. La page Facebook du collectif, qui lui permet de garder le contact avec ses soutiens disséminés dans le pays ou à l'étranger, s'est très vite muée en média d'activisme artistique. Durant la lutte, des spectacles performatifs organisés dans des lieux d'accueil non dédiés de Wroclaw sont mis en ligne, parfois même diffusés en direct sur Facebook. Les performances sont créées par des metteurs en scène et des acteurs qui ont fait partie du Teatr Polski de

Wroclaw et qui ont à présent, pour la plupart, intégrés d'autres théâtres publics polonais. À cette époque (2016), tous travaillent gratuitement à ces performances d'un soir, y compris les techniciens. Résister à l'oppression est leur motivation. Le Teatr Polski w Podziemiu renoue ainsi avec la tradition polonaise des théâtres non institutionnels. Leur public les suit aux quatre coins de la ville et ceux qui ne peuvent se déplacer les suivent sur les réseaux sociaux.

Aujourd'hui, ce collectif a un site en ligne[17] et depuis 2019, une salle de spectacle, PIEKARNIA, installée dans un ancien fournil de Wroclaw. Le TP, dont le directeur artistique est Piotr Rudzki, l'ancien directeur littéraire du Teatr Polski de Wroclaw, est soutenu par la fondation Fundacja Teatr Polski – TP dla Sztuki (la Fondation Teatr Polski – TP pour l'Art), dont Piotr Rudzki est le président. Le collectif bénéficie aussi de subventions, entre autres de la ville de Wroclaw, et de partenariats, avec par exemple l'institut Grotowski. Ces financements leur permettent d'assurer plusieurs représentations des spectacles programmés et d'avoir une équipe artistique permanente. Le TP reste fidèle à ses choix artistiques exigeants, de même qu'aux anciens artistes emblématiques du TPL de Wroclaw, qui eux aussi continuent de collaborer avec le collectif dès qu'ils le peuvent. Plusieurs metteurs en scène ayant travaillé avec Lupa ont déjà créé des spectacles avec le collectif : Krzysztof Garbaczewski (né en 1983), MichaÅ Borczuch (né en 1979) et en novembre/décembre 2023 aura lieu la première d'*Elisabeth II* de Krystian Lupa, d'après Thomas Bernhard, un spectacle d'Oskar Sadowski (né en 1993) est aussi annoncé.

Comme indiqué sur leur site, ce jeune théâtre a déjà reçu plusieurs prix pour ses activités dont le prix « Kamyk Puzyny[18] » pour « l'activité théâtrale combinant l'art et la vie, l'originalité créative avec une implication dans les affaires publiques ». Il est aussi précisé dans la présentation du théâtre :

> Nous construisons un théâtre qui s'inscrit dans la continuité du parcours créatif suivi par l'équipe du T[PL] tout au long de la décennie 2006-2016. Nos impératifs sont : la liberté de création, la préparation de spectacles au plus haut niveau artistique et le dialogue avec le public19.

Ainsi, le Teatr Polski de Wroclaw après s'être dématérialisé pour devenir le TP, un théâtre « virtuel » sur une page Facebook, s'est finalement réincarné dans un lieu, non-dédié certes, mais qu'il s'est approprié et qui lui rend une visibilité. Dorénavant, il permet aux artistes d'avoir « une maison », c'est comme cela qu'ils surnommaient le TPL du temps de Mieszkowski, et de créer dans de bonnes conditions au sein d'une famille qui les soutient.

Ce fonctionnement horizontal dont les connexions constituent des alliances capables d'abolir les frontières, n'est pas sans rappeler le rhizome de Deleuze et Guattari. Lorsque l'on observe le processus de création des spectacles de ces metteurs en scène, il apparaît que le développement du nouveau théâtre polonais est à l'image de leur

façon de travailler et du fonctionnement de leur équipe.

Un développement rhizomatique irrépressible

> Ne soyez pas un ni multiples soyez des multiplicités[20] !

Pour GruszczyÅski, « l'existence et l'éthique sont devenues les thèmes fondamentaux du nouveau théâtre polonais » que représentent Lupa et les trois générations de metteurs en scène qui se réclament de son théâtre. En effet, la liberté de penser et de créer qu'ils ont expérimentée auprès de lui, leur a permis de rencontrer leur singularité artistique, en affirmant leur propre vision du monde et leur propre esthétique. Lupa les a ouverts à une pensée nomade, faite d'associations d'idées, de connexions de domaines et de savoirs hétérogènes. Ainsi, plus qu'un maître, Lupa est un stimulateur qui pulse un flux continu d'énergie irriguant le territoire théâtral polonais. Plus qu'un enseignant, c'est quelqu'un qui accompagne et permet à des artistes de se développer en choisissant leur propre chemin. Il déclare même lors d'un entretien avec l'un de ses anciens élèves Adam Nawojczyk, à propos de ses cours à la PWST de Cracovie : « Si l'on ne découvre pas quelque chose ensemble, c'est tout simplement improductif et inefficace[21] ». Cette réflexion semble une nouvelle fois valoir tant pour le processus de création que pour la représentation théâtrale, incluant aussi bien les artistes que les spectateurs.

Ces artistes ont en commun une propension au mouvement, l'organicité est le maître-mot de leur processus de création. Leur développement rhizomatique est stimulé par leurs liens intergénérationnels et interdisciplinaires. Ces metteurs en scène (y compris Lupa) ont su créer de véritables communautés artistiques dont certains membres sont reliés à plusieurs d'entre elles simultanément, comme les acteurs, dramaturges, scénographes, musiciens, costumiers, vidéastes, etc., qui travaillent sur le long terme avec différents metteurs en scène, en alternance ou parfois même sur deux projets simultanément sur une même période. Ces connexions multiples permettent à chacun de ces artistes (acteurs, metteurs en scène, etc.) d'agrandir sa famille, d'étendre son champ d'action et de toucher non pas un mais des publics.

C'est la notion de collectif qui sous-tend ce développement, un certain esprit de famille. Lupa ainsi que ces jeunes générations de metteurs en scène, travaillent le plus souvent avec quelques collaborateurs attitrés qui constituent le noyau dur de leur équipe artistique. Cependant, et de façon régulière, de nouveaux artistes intègrent l'équipe, ponctuellement ou définitivement.

Ce fonctionnement, sous forme de famille artistique, induit les notions de confiance et de partage qui se traduisent par un phénomène commun, celui d'une surexposition de l'intime. Cette intimité naît au tout début du processus de création commun, lors du travail à la table. C'est un moment privilégié d'échanges où la découverte du projet proposé par le metteur en scène est l'occasion d'aborder des sujets très personnels

propices aux confidences qui viendront renforcer les liens de l'équipe et nourrir le projet commun. Non seulement cette intimité est partagée au sein de l'équipe mais plus tard lors des répétitions, elle peut aussi donner lieu à des improvisations face caméra. Ces enregistrements, traces des répétitions, peuvent ensuite être diffusées sur scène lors des représentations. Devenant partie intégrante du spectacle, l'intimité est rendue publique, incluant les spectateurs dans le monde intérieur des artistes et des personnages.

Dès lors, les acteurs, au même titre que le dramaturge ou le metteur en scène, deviennent coauteurs du spectacle. Ce processus atteste d'une volonté de dé-hiérarchisation des rôles de la part du metteur en scène. Cette structure est particulièrement prégnante chez Oskar Sadowski qui n'hésite pas à engager sur ses projets des acteurs non-professionnels, venus de sphères artistiques autres que celle du théâtre et appartenant le plus souvent à son cercle d'amis. En travaillant avec Lupa, il dit avoir compris l'importance de se créer une famille et d'être attentif au potentiel des gens que l'on rencontre. Lui-même a eu la chance que Lupa accède à sa demande d'assistanat sur *Wycinka* / *Holzfällen*, alors qu'il venait tout juste de terminer le lycée et n'était donc affilié à aucune école de théâtre.

À la portée artistique des œuvres est associée une portée politique. Le positionnement de ces metteurs en scène dans le paysage théâtral polonais et plus largement sociétal est à l'image de leur volonté de dé-hiérarchiser les rapports au sein même de leur processus de création. En effet, à l'État polonais fortement centralisé et autoritaire, la nouvelle scène théâtrale polonaise oppose un théâtre des marges tant dans son fonctionnement interne que dans les thèmes traités.

Ainsi, MichaÅ Borczuch (né en 1979) aborde le thème des LGBTQ+ dans son spectacle *Mieszkanie na Uranie* (*Un appartement sur Uranus*) créé en 2022 au Nowy Teatr de Varsovie, d'après le recueil de Paul B. Preciado et réalise un film, *Warany z Komodo* (*Les Dragons de Komodo*) avec des autistes. Oskar Sadowski, qui soutient le mouvement LGBTQ+, évoque dans une lecture performative, intitulée *Muzeum rzeczy zagubionych*[22] (*Le Musée des choses perdues*), la personnalité complexe du compositeur Karol Szymanowski (1882-1937), sans éluder son homosexualité, les scénographies de Sadowski jouant constamment avec l'imagerie gay.

Plus largement, qu'il s'agisse de Krystian Lupa, MichaÅ Borczuch, ou Oskar Sadowski, une attention particulière est portée aux marginaux, aux voix opprimées mais aussi aux personnages secondaires des œuvres littéraires qu'ils adaptent.

Faire foule, c'est rassembler, inclure et sur scène braquer les projecteurs sur les personnes invisibilisées d'une société ségrégative. Ces artistes font foule car le théâtre est pour eux une agora où l'on peut débattre, et où les marges deviennent le centre du débat. Ils représentent une véritable force d'opposition au gouvernement liberticide et l'État, qui tente de les museler, l'a bien compris.

Une nouvelle cartographie de la scène théâtrale : de l'utopie aux hétérotopies

> Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. [...] Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions ; démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature ; être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale23.

Lors d'un entretien publié dans le magazine *Espaces*, Lupa raconte au metteur en scène MichaÅ Borczuch, son ancien élève et assistant, que lorsqu'il était enfant, sa mère et lui lisaient le soir dans la cuisine, assis sur une couverture qui semblait délimiter leur monde. Sa mère entrait dans ce qu'il décrit comme une fureur de lecture, les amenant tous deux dans une sorte de transe. Lors d'un entretien cet été, alors que j'évoquais cet article, il m'a confié qu'à la même période, tous deux avaient aussi inventé un pays au sein de l'enclos du poulailler, personnifié le coq et ses poules en leur inventant des histoires et des aventures. Lorsque l'un des volatiles était mangé, sa mère évoquait un départ pour l'Amérique. Un peu plus tard, il inventa le pays de Juskunia et sa capitale Yelo, traça des cartes imaginaires, partagea ces histoires avec ses camarades de jeu dans le jardin. Tout cela semble renfermer le germe de son théâtre, comme le déchiffrage commun d'un texte, ainsi que sa propension à cartographier les pays imaginaires d'alors comme l'espace scénique d'aujourd'hui. La ligne rouge de ses scénographies trace une frontière virtuelle sur le plateau entre acteurs et public qui peut selon les spectacles remonter le long des murs et former un ou des cadre(s) enserrant certains espaces comme des tableaux.

On peut remarquer que ce désir de cartographier l'espace est partagé par les jeunes metteurs en scène. C'est ce qui apparaît avec le spectacle *Respublika*, créé en 2020 au Théâtre Dramatique National de Lituanie à Vilnius par l'ancien assistant et vidéaste de Lupa, le metteur en scène et artiste multimédia, Åukasz Twarkowski (né en 1983). Ce spectacle est l'histoire d'une utopie, le rêve d'un nouveau modèle de société qui donne lieu à la tentative de mettre en place ce projet, créant des hétérotopies successives, de répétitions en représentations.

Pour ce projet, les acteurs et le metteur en scène forment une petite communauté qui va vivre pendant quelques semaines au fond de la forêt lituanienne dans des caravanes. Durant ces répétitions « en plein air », Twarkowski demande aux acteurs de lire l'essai *Homos Deus – une brève histoire du futur* de Yuval Noah Harari, source principale de son inspiration. Au cours de cette période, chacun dispose d'un « revenu universel » de 20 euros par jour qui sont rapidement mis en commun. Le principe de revenu universel questionne le concept de travail. Les artistes, livrés à eux-mêmes, se filment

et se confient face caméra. Très rapidement, la musique électro et la danse unissent le groupe.

Quand vient la première du spectacle, la représentation a lieu dans un vaste studio du pôle cinéma de Vilnius où le campement de la communauté est recréé en miniature (cuisine, chambres, douche, sauna, une petite caravane dans laquelle on peut se filmer…). La construction d'une haute structure métallique offre des gradins aux spectateurs qui souhaitent observer de loin ce qui se passe devant et sur l'immense écran en fond de salle. Des captations de la vie en forêt, des images en direct, et des textes se succèdent. Le spectateur reçoit à l'entrée une feuille de salle expliquant qu'il est libre d'évoluer dans tous les espaces, d'utiliser la douche, le sauna et la cuisine, de parler avec les acteurs, tout en veillant à ne pas entraver la libre circulation de l'équipe de *cameramen* et les acteurs lors des performances. Le verso de la feuille de salle est un plan du lieu qui permet d'identifier les moindres recoins de l'installation (le labyrinthe secret et les écrans disséminés dans l'espace). Des bouchons d'oreilles sont aussi distribués, le volume de la musique électro étant très élevé. Un bracelet permet au spectateur de quitter le bâtiment et d'y revenir comme bon lui semble, néanmoins l'hétérotopie est fermée, et son accès réservé au détenteur d'un billet de spectacle. La représentation de six heures se termine en rave, ouverte à tous, puisqu'en fin de semaine (généralement la dernière représentation), il est possible d'acheter un ticket d'entrée à un prix modique qui permet de participer à la soirée électro, sans avoir assisté au spectacle.

Ce spectacle immersif se déploie en plusieurs dimensions : l'installation, la performance, la danse, la musique et la réalisation filmique avec le montage d'une sélection de *rushes* en alternance avec des projections en direct. Les spectateurs deviennent acteurs du spectacle et lui donnent véritablement corps, faisant vivre l'hétérotopie qui dépend beaucoup de l'implication du public. La *rave* est le point d'orgue de la représentation, qui unit acteurs et spectateurs en une foule de corps utopiques : « après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois[24] ? ». Créé en Lituanie, le spectacle forme une chaîne de corps connectés par le souvenir d'une expérience commune. Il laisse une trace au fil de sa tournée, une mémoire du corps.

En 2020, Oskar Sadowski et son équipe, en accord avec les habitants du 34 et 36 d'un immeuble de la rue Mickiewicz de Varsovie, investissent deux appartements pour la représentation de leur spectacle. Ils incluent les autres appartements de l'escalier à la scénographie en utilisant les fenêtres où alternent lumières et affiches, selon les étages. Cette performance pluridisciplinaire est organisée en soutient aux revendications du collectif Strajk Kobiet (Grève des Femmes), qui le jour précédent avait organisé une grande manifestation pour défendre le droit à l'avortement. Le public est convié via les réseaux sociaux et des annonces dans différents médias. Pour cet événement, Sadowski crée aux fenêtres d'un immeuble de la rue Mickiewicz de Varsovie, *Dziady na Miczkiewicza*[25] (*Les Aïeux à Mickiewicz*), d'après *Les Aïeux* de Mickiewicz. Ici le metteur en scène, sorti des cadres du théâtre ou même d'une salle de représentation, crée une hétérotopie ouverte. Il jouit d'une cartographie à échelle réelle, utilisant l'architecture

urbaine, c'est-à-dire un espace à la fois privé, représenté par l'immeuble dans lequel se déroule la représentation, et public, avec la rue dans laquelle se massent les spectateurs. Il occupe plusieurs appartements dont les habitants se joignent au public, participant ainsi doublement au spectacle, en offrant tout d'abord le lieu de la performance, puis, en se joignant au public de la rue. Ce segment de voie publique, le jeune metteur en scène l'occupe grâce aux spectateurs qui se pressent sous les fenêtres des appartements, grandes ouvertes, et devant lesquelles apparaissent les acteurs, danseurs et chanteurs, soutenus par une sono puissante. Les artistes brandissent le drapeau de Strajk Kobiet au-dessus du public qui devient dès cet instant une foule manifestante. Tout le monde peut rejoindre cette foule ou suivre le spectacle en direct sur les réseaux sociaux. Suite à cette performance, deux jeunes chanteurs populaires qui y participaient ont perdu leurs sponsors.

Quant à MichaÅ Borczuch, lorsqu'il adapte au théâtre le cycle de romans, *Moja Walka* (*Mon Combat*) de Karl Ove Knausgård, il choisit de filmer un échantillon de lecteurs dont il intègre les enregistrements au spectacle, créant une interaction entre l'espace scénique et l'espace du public. D'une certaine manière, le spectacle invite le public sur scène qui reçoit lui-même le spectacle dans la salle. Le public est à la fois acteur et spectateur. Cette interpénétration renforce la connexion entre les artistes et le public qui créent une communauté. Les spectateurs se sentent regardés, entendus et donc autorisés à exister. Là encore, comme Lupa avec sa mère, il y a en quelque sorte une tentative de déchiffrage commun du texte.

Avec ces metteurs en scène, les lieux deviennent des espaces hétérotopiques qui prennent corps telle une excroissance dans l'espace public, et le transforment.

Conclusion

On peut en conclusion souligner que la singularité du théâtre polonais de l'insoumission consiste en sa capacité à créer un entrelacs de communautés qui redessine inlassablement les contours d'une cartographie de la scène théâtrale comme de la société, faisant émerger ou ressurgir des espaces gommés ou en passe de l'être. Particulièrement aujourd'hui, le nouveau théâtre dont les multiplicités de connexions d'individus, de diverses disciplines, de textes et d'artefacts font la force, acquiert une grande plasticité qui, lorsqu'il est soumis à une autorité oppressive, assure paradoxalement son expansion. À l'image des *Aïeux*, ce théâtre est toujours ici et maintenant, sous différentes formes, en différents lieux, irréductible. Son public est une foule dynamique, composée d'individus parfois réunis en groupes, prêts à descendre en foule dans la rue pour défendre leurs valeurs et leurs droits, publiquement. Cette foule est ouverte et n'hésite pas à manifester avec toute personne qui partage ses valeurs, qu'elle fréquente les théâtres ou pas. Il s'agit donc d'une foule pensante, respectueuse de la sphère publique mais capable de désobéissance civile et apte à remettre en question les actions d'un gouvernement autoritaire. « Regarder est aussi une action[26] », déclarait Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, et il est vrai que le public qui est habitué à réfléchir, à questionner ce qui l'entoure et à se remettre lui-même en

question, grâce aux œuvres qu'il regarde, est ainsi amené à prendre une part active aux choix politiques qui le concernent lui et ses concitoyens.

Notes et références

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Critique », 2021.

Michel Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, [postface de Daniel Defert], Paris, Éditions Lignes, 2014.

Piotr GruszczyÅski, *Ojcobójcy. MÅodsi zdolniejsy w teatrze polskim* [*Les parricides. Les jeunes les plus doués dans le théâtre polonais*], Varsovie, Éditions W.A.B, 2003.

Piotr GruszczyÅski, *New young, younger polish theater after 1989*, URL : https://culture.pl/en/article/new-young-younger-polish-theatre-after-19....

Marguerite Kumor-Wysocka, « Choisir sa voie : quelques propos sur le phénomène du jeune théâtre des années 1970 en Pologne », *Jeu*, n°23, 1982, URL : https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1982-n23-jeu1066880/29388ac.pdf.

Kystian Lupa, Piotr GruszczyÅski, Théâtre du Nord, *À propos, Les prévenus : Nous tous*, entretien Kystian Lupa / Piotr GruszczyÅski, Agata Kozak (trad.), URL : https://www.theatredunord.fr/a-propos-le-proces.

Krystian Lupa, *Manifeste*, Agnieszka Zgieb (trad.), Cracovie, 2015, mis en ligne par la Maison Antoine Vitez, URL : http://www.maisonantoinevitez.com/files/files/manifeste-56a9f9a2623b3.p....

Krystian Lupa, Adam Nawojczyk, « Dialogue sur l'art d'enseigner », Adam Nawojczyk et Krystian Lupa *in* Agnieszka Zgieb (dir.), *Krystian Lupa – Espaces, Théâtre/Public*, n°240, p. 44-48.

Michel MasÅowski, « Changement de paradigme : le théâtre polonais avant et après 1989 », *Revue des études slaves*, LXXXV-4, 2014, p. 709-722, URL : https://journals.openedition.org/res/289.

Roman PawÅowski, *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne* [*La génération porno et ses créations théâtrales de mauvais goût*], Cracovie, Éditions Zielona Sowa, 2003.

Urszula Wolak, « Mistrz i uczeÅ. Dwa bieguny, rozmowa z Krystianem LupÄ » [« Maître et disciple. Deux pôles, entretien avec Krystian Lupa »], *Dziennik Teatralny*, 24 septembre 2012, URL : http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/mistrz-i-uczen-dwa-bieguny.html.

Agnieszka Zgieb, Krystian Lupa, *L'Autre côté – Entretien entre Krystian Lupa et Fabienne Darge*, Agnieszka Zgieb (trad.), Montpellier, Éditions Deuxième Époque, 2018.

---

1 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 23.

2 *Ibid*., p. 24.

3 Marguerite Kumor-Wysocka, *Choisir sa voie : quelques propos sur le phénomène du jeune théâtre des années 1970 en Pologne*, Jeu, n°23, 1982.

4 Piotr Moszynski, « Pologne : mars 68 », *rfi.fr*, URL : http://www1.rfi.fr/actufr/articles/100/article_65662.asp (consulté le 17/11/2022).

5 URL : https://culture.pl/en/article/new-young-younger-polish-theatre-after-19... (consulté le 17/11/2022).

6 *Ibid*.

7 Krystian Lupa, diplômé de la PWST (PaÅstwowa WyÅ¼sza SzkoÅa Teatralna, l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique) de Cracovie y a lui-même enseigné la mise en scène et le jeu à partir de 1983 avant d'en être le doyen de 1990 à 1996.

8 MichaÅ MasÅowski, « Changement de paradigme : le théâtre polonais avant et après 1989 », *Revue des études slaves*, LXXXV-4, 2014, p. 709-722, URL : https://journals.openedition.org/res/289?lang=en#quotation (consulté le 17/11/2022).

9 Roman PawÅowski, *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne [La génération porno et ses créations théâtrales de mauvais goût*], Cracovie, Éditions Zielona Sowa, 2003.

10 Piotr GruszczyÅski, *Ojcobójcy. MÅodsi zdolniejsy w teatrze polskim* [*Les parricides. Les jeunes les plus doués dans le théâtre polonais*], Varsovie, Éditions W.A.B, 2003.

11 TR Waszawa, Teatr RozmaitoÅci (Théâtre de variétés).

12 « En Pologne, c'est-à-dire nulle part », Ubu Roi d'Alfred Jarry.

13 Prawo i SprawiedliwoÅÄ (Droit et Justice), parti conservateur, nationaliste, eurosceptique, fondé en 2001 par les frères JarosÅaw KaczyÅski et Lech KaczyÅski.

14 Krystian Lupa, *Manifeste*, [trad. Agnieszka Zgieb], Cracovie, 2015, mis en ligne par la Maison Antoine Vitez, URL : http://www.maisonantoinevitez.com/files/files/manifeste-56a9f9a2623b3.p....

15 D’après : Elfriede Jelinek, *Drames de princesses. La Jeune fille et la Mort I – V*, 2003.

16 PublicznoÅ□Ä□ Teatru Polskiego we WrocÅ□awiu (Le public du Théâtre polonais de WrocÅ□aw), ou Le PublicznoscTP · SpoÅ□ecznoÅ□Ä□ (Le Public TP – communauté) dont l’une des représentantes les plus actives est Magdalena Chlasta-DziÄ□cioÅ□owska, spécialiste de la littérature du XIXe siècle.

17 URL : https://www.teatrpolskiwpodziemiu.pl/pl/aktualnosci/premiera-na-jubileu... (consulté le 17/11/2022).

18 Le « Kamyk Puzyny » est un prix créé en 2015 à l’initiative du mensuel Dialog, il récompense une activité créative conjuguée à une implication dans la vie publique. Le fondateur est l’Institut du livre. Il doit son nom à Konstanty Puzyna (1929-1989), théâtrologue, éditeur, essayiste, publiciste et poète polonais.

19 URL : https://www.teatrpolskiwpodziemiu.pl/pl/aktualnosci/premiera-na-jubileu... (consulté le 17/11/2022) [traduction personnelle].

20 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Les éditions de Minuit, « Critique », Paris, 2021, p. 36.

21 Adam Nawojczyk et Krystian Lupa, « Dialogue sur l’art d’enseigner », *in* Agnieszka Zgieb (dir.), *Krystian Lupa – Espaces, Théâtre/Public*, n°240, p. 44-48.

22 Lecture performative d’après une nouvelle de Marcin MiÄ□tus, créée au Teatr Nowy de PoznaÅ□ en mai 2022 pour le cycle de lecture « nouveaux drames ».

23 *Ibid*., p. 20.

24 Michel Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, [postface de Daniel Defert], Paris, Éditions Lignes, 2014, p. 17.

25 Oskar Sadowski, *Les Aïeux à Mickiewicz*, 34/36 rue Mickiewicz, Varsovie, 31 octobre 2020.

26 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 19.