

L'ÉCRITURE À L'OMBRE DE LA SCÈNE
ÉCRITURES SCÉNIQUES CONTEMPORAINES EN POLOGNE

PIOTR OLKUSZ

Université de Lodz

Revue théâtrale Dialog

ON AIME LES CÉSURES, comme on aime les symboles. Cela vient du fait que, finalement, chaque césure – dans l'histoire – a une valeur symbolique. Même si elle est basée sur un évènement réel, son importance ultérieure a toujours une force (ou une faiblesse) d'un symbole. Pointer le fait, c'est lui ajouter une valeur. C'est le supérioriser. Les césures ne sont pas, idéologiquement, neutres. L'acceptation d'une césure, beaucoup plus que de cette césure, parle de celui, qui l'accepte. Et même si la notion de «contemporanéité» dans le titre commun de ce numéro de *Pygmalion* (Écritures Scéniques Contemporaines) suggère la possibilité de fuir aux inconvénients des césures («le contemporain» n'a ni fin, ni début – il est maintenant) on se vite rend compte, que ce n'est qu'une possibilité hypothétique et peut-être aussi nuisible. Comment alors décrire les tendances sans pointer leurs sources? Comment les décrire sans les valoriser?

Cette recherche de la césure initiale de la contemporanéité pour l'écriture scénique en Pologne a, presque, un poids d'une déclaration idéologique. Le théâtre, qui – selon sa tradition en Pologne – était toujours un lieu d'évaluer le présent et – parfois – d'inventer le future (même si, pour le faire, il s'oublie souvent dans sa nostalgie romantique) n'était jamais neutre et évitait le compromis. Lorsqu'on pointe un spectacle, un drame, un évènement théâtral, on pointe alors une idéologie que l'on veut présenter comme plus importante qu'une autre.

«Le transfert a réussi!» – c'est avec cette phrase que Joanna Krakowska [2015], a commencé l'introduction pour son anthologie du drame contemporain polonais: le transfert entre les écritures et le théâtre anciens et les écritures et le théâtre contemporains. Elle a fait allusion à un spectacle de Jan Klata de 2006

intitulé justement *Transfer* (Transfert), dont la fable racontait une histoire de migration des habitants de la ville de Wrocław, causée par les changements des frontières après la deuxième guerre mondiale¹. Ce spectacle n'était pas basé sur un texte littéraire: son scénario a été réalisé suite aux entretiens avec ceux qui se souvenaient des événements de 1945. En plus, les mêmes personnes (qui n'avaient rien de commun avec le monde théâtral) sont montées sur scène pour raconter leurs propres histoires. C'était un groupe de septuagénaires et octogénaires qui avait pour son but théâtral de témoigner de la «vérité» historique. On a tout fait pour minimaliser la fiction, sans pour autant neutraliser le côté théâtral de ce spectacle (la musique, les costumes, les lumières, les mouvements, la dramaturgie – tout cela jouait beaucoup avec les sentiments des spectateurs qui sortaient du théâtre profondément touchés). Le spectacle, malgré son succès auprès du public, a partagé la critique théâtrale: avions-nous à faire avec le théâtre? «Absolument oui!» – semble répondre Joanna Krakowska. Et si –selon ses mots– «le transfert a réussi», c'est parce que l'on a prouvé que le théâtre avait besoin d'un nouveau type d'écriture. D'une écriture intéressée non pas par la fiction, mais par la réalité. D'une écriture qui s'en finit avec un mythe d'un auteur assis devant son bureau pour attendre les lumières de son imagination. Avec ce *Transfer* le théâtre –selon Krakowska– a prouvé son désintéressement pour «une belle littérature» ou pour une fiction qui ne touche pas le réel et pour tout texte qui se produit sans rapport direct avec la réalité d'un spectacle précis. Après *Transfer* et 2006 –diront tous ceux, qui acceptent cette césure– on a valorisé une telle écriture qui se produit directement pour une situation scénique bien défini ou pour un spectacle théâtral qui naît avec cette écriture.

L'anthologie préparée par Joanna Krakowska a été une sorte d'un manifeste. Il lui s'agissait de mettre en avant un certain type des textes, écrits après le spectacle de Klata, le plus souvent

¹ La ville de Wrocław, allemande avant la guerre (Breslau), suite à la Conférence de Yalta est devenue polonaise: sa population allemande a été «remplacée» par les Polonais qui jusqu'à maintenant ont habité majoritairement à Lwów – une ville polonaise avant la guerre, ukrainien après la Conférence.

n'utilisables qu'une seule fois, lesquels – justement pour cette raison – plusieurs critiques dédaignaient. Et même si le succès de spectacle de Jan Klata peut être utilisé comme une césure, la discussion sur «la validité des textes pour le théâtre» a eu, bien avant 2006, plusieurs tournants qui semblaient, eux aussi, décisifs. On aime, ou on n'aime pas: l'écriture théâtrale contemporaine en Pologne, dans sa grande partie, peut-être majoritaire, a cessé de croire à l'idéal d'un chef d'œuvre préparé à mille lectures, aujourd'hui et dans l'avenir lointain. Elle ne l'exclue pas, mais elle n'y vise plus. «Ici et maintenant» – c'est déjà beaucoup.

Comment décrire cette écriture scénique contemporaine en Pologne? De quelle perspective? Comment éviter les listes de noms et de titres qui finalement de disent rien ou peu? Il semble qu'il est nécessaire, en tout cas en Pologne, d'accepter la domination «du théâtral» sur «le littéraire». On est, a on était toujours, plutôt une patrie des metteurs en scène que des auteurs. On ne peut discuter sur l'écriture scénique, sans discuter de la scène.

LE RENOUVEAU BRUTAL

Que l'écriture théâtrale polonaise «traditionnelle» (en tout cas celle qui voyait en grand nombre de ses mises en scène une preuve de sa valeur et la raison de son existence) s'est retrouvée en état d'un certain essoufflement, cela était bien visible déjà après la fin du communisme (1989) et au long des années quatre-vingt-dix. Les auteurs qui, avant cette date, occupaient les affiches de théâtres ont eu du mal à trouver son public et ses metteurs en scènes. *Wdowy* (Les Veuves, 1992) de Sławomir Mrożek (1930-2013), jusqu'à la fin du XX^e siècle, n'était mis en scène que trois fois, tout comme *Miłość na Krymie* (Amour sur la Crimée, 1993). *Kartoteka rozrzucona* (Le Fichier renversé, 1992) de Tadeusz Różewicz (1921-2014) n'avait qu'une seule mise en scène théâtrale, pour devenir ensuite un scénario pour la radio, la télévision, un livre pour la lecture individuelle. Les nouveaux textes de Mrożek et de Różewicz n'avaient pas de force pour ce nouveau théâtre qui est venu dans la dernière décennie du siècle précédent. Il se produit une situation paradoxale: les deux

auteurs ont gardé leur statut des «plus grand maîtres» et de «génies» de la littérature polonaise mais ce statut ne leur garantissait plus le succès théâtral.

Bizarrement, le tournant décisif pour l'écriture théâtrale polonaise vient de la réception des écritures étrangères. En 1997 Anna Augustynowicz (née en 1959) met en scène *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* de l'autrichien Werner Schwab: une pièce où l'idylle d'une famille bourgeoise finit par le massacre dévoilant les haines et les rancunes parmi ses membres. Augustynowicz, aujourd'hui une des plus grandes artistes du théâtre polonais, metteur en scène minimaliste, spécialiste de l'interprétation des textes, connue à l'époque pour ses analyses approfondies de la société polonaise au seuil de la réalité de consommation, a utilisé de forts moyens (bruit de musique, violence sur la scène) pour éveiller le public; pour stigmatiser son acceptation de la brutalité comme le moyen de vivre, de faire carrière, de résoudre les problèmes... Le choc est double: pour la première fois on découvre en Pologne une écriture théâtrale qui base sur des images extrêmes et pour la première fois le théâtre ne se cache pas derrière une métaphore esthétisante ou poétisante. La situation est d'autant plus compliquée, que Augustynowicz, ne profitait jamais du scandale comme d'un moyen artistique. On ne pouvait pas voir dans ce spectacle «une exception» facile à oublier. Anna Augustynowicz semblait vouloir ouvrir les yeux du public sur des problèmes jusqu'à maintenant évités. Sans vouloir introduire une seule esthétique théâtrale comme esthétique dominante (d'ailleurs elle n'est jamais revenue à une telle brutalité dans ses spectacles suivants), elle voulait provoquer une discussion sur de nouveaux langages scéniques, mieux appropriés à des problèmes nouveaux. Elle ouvrait aussi la discussion sur la nouvelle écriture théâtrale.

Après cette date (l'an 1997 une autre césure possible de la contemporanéité) le théâtre polonais peu à peu découvre les auteurs contemporains allemands et autrichiens. Il commence à s'intéresser aux pièces britanniques du courant «*in-yer-face*». Peu à peu de nouveaux textes sont traduits. En 1999 deux metteurs en scènes – Paweł Łysak (né en 1964) et Paweł Wodziński (né en 1967) – fondent Towarzystwo Teatralne (Société Théâtrale), une

association qui — sans son propre bâtiment théâtrale — s'engage à la promotion de ce nouveau répertoire étranger, qui vise les problèmes sociaux, parle des changements culturels liés au développement des structures capitalistes: *Shopping and fucking* de Mark Ravenhill, *Anéantis* de Sarah Kane, *Tête au feu* de Marius von Meyenbourg. Après leurs mises en scènes (qui, souvent, provoquent de larges débats et polémiques) c'est Krzysztof Warlikowski (né en 1962) et Grzegorz Jarzyna (né en 1968) qui s'ouvrent sur ce nouveau répertoire: le premier, normalement intéressé par la réinterprétation de grands classiques, met en scène, en 2001, *Anéantis* de Sarah Kane, le deuxième *4.48 Psychosis* de Sarah Kane, en 2002. Parallèlement ce sont des textes polonais, inspirés par cette nouvelle poétique apparaissent. En 2003 ils seront publiés dans une anthologie *Pokolenie Porno* (La Génération porno) préparée par Roman Pawłowski, à l'époque un important critique théâtral.

Cette anthologie, même si Pawłowski a fait son choix sans vouloir présenter un large panorama du théâtre polonais, prouve d'un tournement radical qui s'est produit dans l'écriture scénique polonaise à la fin du XX^e siècle. Cette écriture change de codes. Pendant des décennies des auteurs de pièces de théâtres appréciait une métaphorisation des images dramaturgiques, utilisaient des codes de communication et (le langage) typique pour les intellectuels, voulait toujours analyser et comprendre le problème raconté par la fable. Ils pratiquaient «l'écriture par allusions» et cette auto-censure avait deux sources. D'un côté, il s'agissait de l'influence des années du communisme (et de l'impossibilité de l'utilisation des messages directes), de l'autre, c'était dû à la tradition littéraire polonaise, qui voyait dans toute l'écriture artistique le reflet du discours «noble» des intellectuels de la Pologne. Les auteurs de l'anthologie *Pokolenie Porno* ne faisaient l'attention ni au niveau de langage, ni au choix de sujets. Ingmar Villquist (pseudonyme de Jarosław Świersz, né en 1960) — le plus âgé du groupe des auteurs de ce recueil — a peuplé son écriture par les personnes rejetées par la société uniformisante. Il parlait de la vie des handicapés, des pauvres, des homosexuels. Très souvent, dans de courtes scènes, sans penser à la dramaturgie de

l'œuvre, il voulait dévoiler des bribes de vie de ses personnages, sans penser à la diagnose des problèmes: parler, de ce qui ne préoccupe personne, c'était déjà, pour lui, un succès. Krzysztof Bizio (né en 1970) voulait – plus que la réalité – recréer dans son écriture le langage nouveau utilisé par «la majorité» de la société au seuil du XXI^e siècle: chez lui c'est le langage formaté par la télé et par les conversations téléphoniques qui vivifient l'action de son texte *Toksyny* (Les Toxines). Andrzej Saramonowicz, dans une comédie noire *Testosteron* (Testostérone), copie le langage vulgaire des hommes quand ils décrivent des femmes. Dans toutes ces pièces les auteurs ne se soucient guère de la vérité psychologique, la dynamique dramaturgique presque n'existe pas, le réalisme semble exagéré, pour devenir sa propre parodie. Mais... Malgré toutes ces faiblesses littéraires ils arrivent à provoquer une discussion: est-ce qu'on peut, une décennie après la chute du communisme et après des changements brutaux qui ont marqué tous les domaines de vie, écrire comme si rien n'était? Le théâtre, est-ce qu'il peut fonctionner sans être remodelé, malgré tous ces bouleversements qui ont basculé tous les domaines de vie en Pologne? Trois ans plus tard Roman Pawłowski publie le deuxième volet de son anthologie, institué maintenant *Made in Poland*. De nouveaux auteurs y apparaissent, quelques-uns d'entre eux ont été des élèves de Pawłowski, dans l'école Laboratorium Dramatu (Laboratoire du Drame).

APPRENDRE À ÉCRIRE?

Laboratorium Dramatu est créé par Tadeusz Słobodzianek (né en 1955) en 2003. Słobodzianek, lui-seul auteur dramatique et collaborateur de quelques théâtres de qualité², est conscient des

² Sa pièce *Nasza klasa* (Notre classe, 2008), après sa première à National Theatre à Londres (la première polonaise deux ans plus tard, à Teatr Dramatyczny) est aujourd'hui une des pièces polonaises contemporaines le mieux connues à l'étranger. Słobodzianek, en profitant ici de reportages et études historiques, décrit dans ce texte des relations hostiles entre les Polonais et Juifs avant, pendant et après la II^e guerre mondiale. Sa pièce s'inscrit dans le débat sur la co-responsabilité des Polonais de la Shoah.

faiblesses de nouveaux textes polonais. Son école est fort influencée par le modèle élaboré à Londres, à Royal Court Theatre. Il souhaite recréer, en Pologne, les ateliers dans l'esprit du Royal Court avec ses «*masterclass*», et assurer ainsi un espace d'échange d'idées (et d'expériences) entre les auteurs et les «praticiens de théâtre». Toute cette initiative est conçue pour enseigner l'écriture de textes «scéniques», qui – au lieu de déstabiliser et saper les possibilités de la scène – leur sont soumis. D'ailleurs quelques auteurs polonais de la nouvelle génération profitent des bourses de Royal Court: ils y vont pour apprendre comment écrire, et le plus souvent en reviennent très impressionnés.

Il s'agit, entre autres, de Paweł Demirski (né en 1979), qui, après le retour, parlait de ses expériences: «A Londres, j'en ai trouvé une preuve: le travail de dramaturge est un travail de péon, c'est-à-dire: il faut élaborer sans cesse le texte et, écrire ses nouvelles versions» [Pawłowski 2006: 52]. Demirski, au début de son carrière, accepte la poétique qui règne à Royal Court. Il voit, que les pièces qui y sont écrites (et parfois mises en scènes) sont soumises non seulement aux règles strictes de la scène dans sa forme classique, mais doivent également avoir un caractère quasi documentaire. Une telle pièce réalisée dans un tel théâtre doit «traiter de grands événements dans une perspective individuelle. Elle doit créer l'espace d'une tragédie personnelle, qui pourrait changer notre façon de percevoir la réalité». Dans ses propos Demirski a défini les traits les plus visibles du style du «camp Royal Court»: ce n'est pas tellement le documentarisme qui est recherché, mais la servitude d'un auteur par rapport au problème défini et choisi d'une manière presque positiviste. C'est un style où le texte répond beaucoup plus aux problèmes du monde qu'il ne les défie. C'est un style presque artisanal où la présentation de la réalité (ou d'un style réaliste) est plus importante que la recherche de l'inconnu (et de l'incompris).

La liste d'auteurs associés à Laboratorium Dramatu – parfois pour quelques mois, parfois pour quelques années – est longue et on y retrouve plusieurs auteurs de qualité: Małgorzata Sikorska-Miszczuk (née en 1964), Zyta Rudzka (née en 1964), Magda Fertacz (née en 1975), Michał Walczak (né en 1979), Szymon Bogacz (né en

1976), etc.³ Lorsqu'ils étaient associés à *Laboratorium Dramatu*, ils travaillent sur leurs textes selon le schéma suivant: d'abord la présentation de l'idée principale de l'auteur, puis la présentation d'une première version du texte, ensuite une discussion sur le texte, puis la deuxième version du travail d'écriture qui donne lieu à une lecture «performative» (avec des acteurs et un metteur en scène, mais sans décor et avec les mouvements limités des comédiens), pour arriver finalement à une dernière version d'écriture... Parfois, à la fin de ces étapes, la présentation d'une forme du spectacle est donnée sur la minuscule scène du théâtre *Scena Przodownik* à Varsovie, associé au *Laboratorium Dramatu*. Quelques fois, quand le spectacle remporte un succès, il est transféré sur une scène plus grande. Les analogies par rapport au système anglais sont ici évidentes: *Royal Court* fonctionne surtout comme un théâtre lié à ses ateliers et stages d'écriture – ce qui était aussi la raison d'être pour *Laboratorium Dramatu*.

Ce qui surprend dans *Laboratorium Dramatu* c'est la position des metteurs en scène: des artistes qui s'occupent de «la vérification scénique» de la force des pièces ne sont pas des metteurs en scène avec une grande importance pour le théâtre polonais d'aujourd'hui. Même si l'initiative de *Słobodzianek* a aidé quelques auteurs à devenir connus, on n'a pas vu la naissance de grandes individualités de la mise en scène. On a même l'impression que l'esthétique de travail proposé par le *Laboratorium Dramatu* est absolument marginale par rapport à ce qui se passe dans le théâtre polonais de la dernière décennie – les pièces polonaises positivement vérifiées sur la scène de *Słobodzianek* n'ont jamais intéressé ni *Krystian Lupa*, ni *Krzysztof Warlikowski*, ni *Grzegorz Jarzyna*, ni *Anna Augustynowicz*, ni *Jan Klata*, ni *Piotr Cieplak*, pour ne mentionner que les grands metteurs en scène les plus significatifs de ce pays. Il est intéressant de souligner que plusieurs auteurs,

³ Après quelques années de collaboration avec *Laboratorium Dramatu*, ils se sont tous éloignés de cette école. *Michał Walczak*, par exemple, auteur d'une pièce largement commentée et populaire jusqu'à aujourd'hui *Piaskownica* (*La Sablière*, 2002), sur la crise dans la relation entre les enfants et parents autant que sur la difficulté de devenir adulte, est aujourd'hui auteur d'un cabaret théâtral et politique de grand qualité *Pożar w Burdelu* (*L'incendie dans le bordel*) à Varsovie.

issus de l'école de Słobodzianek ont, du mal jusqu'à maintenant à trouver «leur metteur en scène» [Olkusz 2017].

LES AUTEURS ET LEURS METTEURS EN SCÈNE –
LES METTEURS EN SCÈNE ET LEURS AUTEURS

Même si pour le jeune Paweł Demirski (il a 24 ans lorsqu'il bénéficie de la bourse du Royal Court), le séjour londonien était une sorte d'expérience formatrice (néanmoins Demirski n'appartient pas au Laboratorium Dramatu), le développement de sa carrière peut devenir une illustration d'un modèle de la relation auteur-metteur en scène qui a dominé le théâtre polonais aux environs de l'année 2010, influençant fortement l'écriture dramatique polonaise. Après quelques essais de pièces d'intervention – politiques et concentrées sur le quotidien, proche dans leur style de «l'école Royal Court»⁴ – il retrouve finalement «son metteur en scène»: Monika Strzępka (née en 1976). C'est dans le cadre d'un travail commun que Demirski a élaboré son style d'écriture très éloignée d'une pièce traditionnelle. Sans rejeter l'attachement aux sujets politiques, il s'est mis à écrire des pièces très fragmentaires, avec des fables parallèles, mais – surtout – ancrées dans le style «Strzępka-Demirski» où la provocation scénique n'exclut pas un grand travail d'acteur et d'images scéniques. Bons disciples de Brecht, Strzępka et Demirski réalisent des spectacles qui deviennent autocommentaires, avec le refus total de raconter une histoire sans rapport précis avec le monde extra-scénique. Bien que basées sur des sujets polonais, ces mises en scènes sont définies par plusieurs spectateurs comme très proches du théâtre allemand, c'est-à-dire: de grands dispositifs (avec plusieurs actions simultanées). En plus, les pièces de

⁴ Entre autres dans le cadre de Szybki Teatr Miejski (Théâtre Rapide de la Ville) à Gdańsk – une initiative dont le but était de réaliser de simples projets aussi actuels que possible – il collabore aux quelques spectacles avec une simple mise en scène, sans grand appareil scénique, réalisés surtout hors les mur d'un bâtiment théâtral. Agnieszka Olsten (née 1977), metteur en scène proche de ce projet, a souvent souligné l'influence de Royal Court sur ce travail, autant que la méthode de travail «verbatim», utilisée en ce moment souvent aussi en Russie.

Demirski ne sont presque jamais mises en scènes par d'autres artistes que Monika Strzępka — ce qui pose la question de leur indépendance littéraire.

Bien évidemment on peut voir dans cette situation une sorte de continuité avec les changements du théâtre polonais visibles depuis la fin du siècle précédent: la carrière inédite d'un «dramaturge» au théâtre⁵ qui est devenu un personnage emblématique dans l'introduction du «post-dramatique» sur nos scènes. «Les dramaturges» polonais ont appris aux metteurs en scènes à couper les pièces classiques, à les incruster dans des œuvres de provenance surprenantes et — finalement — à provoquer une grande crise de lecture (et d'analyse) théâtrale du répertoire classique⁶. Avec le temps, la frontière entre «dramaturges» et «auteurs dramatiques» a commencé à s'effacer ce qui a provoqué une grande vague de textes d'un statut difficile à définir: à mi-chemin entre le texte original et le collage de textes déjà existants. Ce type de travail est devenu emblématique pour Krzysztof Warlikowski et son dramaturge Piotr Gruszczyński, mais aussi pour Krystian Lupa qui, parfois avec des collaborateurs (par exemple Iga Gańczarczyk et Magda Stojowska pour *Factory 2* en 2008 ou Marcin Zawada pour *Persona. Tryptyk/Marilyn*, 2009), parfois tout seul (comme lorsqu'il adapte la prose de Thomas Bernhard: comme *Holzfüllen* en 2014), prépare des spectacles où le pouvoir littéraire d'un texte est affaibli ou fortement modifié. D'ailleurs, cette tendance a été la plus visible dans sa mise en scène de la pièce plutôt classique, sans doute du «camp de Broadway ou de West End»: *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza. Lupa a utilisé le texte français pour l'insérer dans la *La Mouette* de Tchekhov, en la privant en même temps d'une grande partie de son pouvoir comique pour le remplacer par la métaphysique pleine d'anxiété, typique plutôt de ses lectures de la prose allemande⁷. Avons-nous à faire

⁵ Il s'agit, d'un «dramaturge» au sens allemand de *Dramaturg* [Pavis 2012: 283].

⁶ Paweł Demirski était aussi souvent dramaturge pour le théâtre: son travail dans ce caractère le plus réussi est *Iphigénie* selon Racine ré-écrit pour Michał Zadara (metteur en scène, né en 1976) en 2008 (Théâtre Stary, Cracovie).

⁷ On observe un autre procédé intéressant de ce type avec la mise en scène de *Les Anges en Amérique* de Tony Kushner: la pièce qui — quand même — reste

ici encore avec une mise en scène d'un texte ou avec l'écriture d'un texte nouveau par Lupa (et ses collaborateurs) pendant le travail scénique?

Cette question n'était, toujours pas, évidente lorsqu'il s'agissait des spectacles réalisés par de grands metteurs en scène reconnus (ceux qui sont reconnus peuvent toujours davantage). Mais en même temps, c'est une vague de nouveaux artistes théâtraux qui arrive: ils veulent, ouvertement, développer en Pologne le modèle allemand du co-travail d'un «dramaturge» et de «metteur en scène», tout en revalorisant le travail de ce premier. Très souvent, de nouveaux «dramaturges» ont des diplômes universitaires des théâtrologues ou des philosophes, ce qui influence l'esthétique et la thématique de nouveaux spectacles. Aux alentours de l'an 2010 le public polonais découvre une série de spectacles conceptuels et très intellectuels, qui – comme disent les méchants – ne peuvent être regardés, qu'avec le dictionnaire à la main. En 2008, le dramaturge Tomasz Śpiewak mixe le texte d'un roman de Zofia Posmysz avec les essais philosophiques de Giorgio Agamben (*Pasażerka*, Voyageure, mise en scène par Natalia Korczakowska), la même année il devient dramaturge d'un spectacle mis en scène par Remigiusz Brzyk pour recycler le texte des années cinquante (*Brygada Szlifierza Karhana* de Vašek Káňa)... Est-il auteur d'un texte nouveau ou un adaptateur? Cette question devient urgente, surtout que de nouveaux dramaturges préparent de nouvelles «relectures-écritures»: toujours très hermétiques, en exigeant du public un savoir précis de la lecture metatextuelle. C'est une «querelle de dramaturge» qui éclate, une querelle dont le postu-

en proche relation avec la poétique de Broadway chez Warlikowski a beaucoup perdu de son réalisme. On retrouve le début de ce procédé déjà dans la traduction faite pour Warlikowski par Jacek Poniedziałek, un des ses acteurs préféré mais aussi un de ses traducteurs-fétiche, a fortement intégré dans les phrases et le style de Kushner. Ce type de travail d'adaptation «à la dramaturge» faite déjà au niveau de traduction a été visible dans plusieurs spectacles de Warlikowski, entre autres dans son *Tramway* (2010) ou *Fin* (2010 dont un partie – *Nickel Stuff* de Barnard Marie-Koltès – a perdu, aussi déjà au niveau de traduction, son caractère d'un scénario de film digne de la *La Fièvre du samedi soir*). Les travaux de Jacek Poniedziałek – ou la traduction est toujours très proche de l'adaptation – ont fait plusieurs débats dans le monde de traducteurs polonais.

lat est visible: accorder au travail d'un dramaturge le statut égal à celui d'un auteur dramatique «traditionnel».

Un groupe d'artistes, née au début des années quatre-vingt, vivifie cette polémique: Bartosz Frąckowiak, Weronika Szczawińska, Agnieszka Jakimiak⁸... L'écriture traditionnelle (écrite en vue d'être utilisée par des metteurs en scène plusieurs fois) n'a plus de sens, selon eux. Même si l'on en profite dans le travail théâtral, elle a besoin d'être totalement renversée et enrichie, pour ne devenir qu'un nouveau texte. Citée déjà, l'anthologie *Transfer!* de Joanna Krakowska est un témoignage de cette vague où les textes naissent pour la scène et avec le spectacle. Ce transfert qui «a réussi» est un transfert des habitudes et des valeurs: «on a transféré des artistes et les spectateurs sur un territoire nouveau, où de l'infrastructure habituelle – théâtrale, littéraire, conventionnelle et communicative – ils ne sont restés que des *afterimages*, bribes, reflets, souvenirs» [Krakowska 2015: 5]. Avec cette vague il est devenu évident, que la séparation des mondes (et des professions): auteurs – metteurs en scène, n'est plus possible. Qu'il est très difficile d'écrire pour le théâtre sans «être membre de milieu théâtral» et, parfois, sans participer aux travaux de la mise au monde d'un spectacle. Les «ré-écritures» réalisées par les dramaturges étaient des symboles de ces changements, mais dans le même courant on peut situer d'autres textes, surtout ces œuvres, qui sont des réponses aux commandes des metteurs en scènes et directeurs de théâtres. C'est dans ce courant – pour rester encore sur les pages de l'anthologie *Transfer!* – que l'on peut situer la pièce *Łysek z pokladu Idy* (Łysek d'un couloir minier Ida, 2010) de Przemysław Czapliński. Ce texte, écrit «sur» ou «selon» une nouvelle de Gustaw Morcinek (de 1933), était conçu exprès pour Teatr de Szaniawski à Walbrzych, ancienne ville minière avec de grands problèmes sociaux. Son théâtre, depuis

⁸ Un des textes typique pour c'est courant c'est *Jak być kochaną* (Comment être aimée) de Agnieszka Jakimiak (mis en scène par Weronika Szczawińska, 2011). C'est une histoire qui analyse les relations entre un film historique polonais de l'après guerre et une nouvelle qui a été une base pour son scénario. Agnieszka Jakimiak complique le jeu en y introduisant des allusions à d'autres films, entre autre d'Alain Resnais, et à plusieurs théories sur la mémoire.

presque 20 ans, avec des directeurs consécutifs, réalise le programme engagé, pour parler de la situation de la population de Walbrzych, autant que de son histoire minière. La pièce de Czapliński est une réponse directe à cette politique artistique qui, pendant cette période, a provoqué la création de toute une série de pièces (écrites par des auteurs différents), dont sujet s'inscrit aux problèmes définis par les directeurs du théâtre à Walbrzych⁹.

Et même si le fait de commander des textes pour son théâtre n'est rien d'exceptionnel, en Pologne l'importance de cette tendance exige d'y voir un des traits caractéristiques de notre écriture scénique contemporaine. Et ce n'est pas le théâtre de Walbrzych que l'on doit citer comme l'exemple le plus important de cette tendance. C'est le Teatr de Modrzejewska à Legnica.

UTILISER UNE SEULE FOIS

Cette scène, dirigée depuis 28 ans déjà par le metteur en scène Jacek Głomb (né en 1964), a su créer une équipe d'auteurs qui y travaillent régulièrement. Ce sont les sujets sociaux qui les intéressent le plus souvent (autant que l'influence de l'histoire de la ville sur son présent), mais – malgré leur coopération proche avec les metteurs en scènes – ils rejettent le style typique pour «le théâtre des dramaturges». D'ailleurs, en 2012 le théâtre de Legnica a publié *Le manifeste contre-révolutionnaire*, important pour la discussions sur notre écriture. Malgré la mode lancée par le nouveau théâtre, ses auteurs y ont écrit:

Nous sommes persuadés que la crise d'un modèle de raconter des histoires, qui sont remplacées par des collages des images, des clichés, des performances, a des effets fort nuisibles. Il ne permet pas

⁹ C'est pour Walbrzych où Paweł Demirski a écrit quelques de ses textes. En 2008 par exemple il y a réalisé (avec la mise en scène de Monika Strzępka) *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* (Les Diaments c'est le charbon qui s'est mis au travail) – un de ses textes où il a voulu apprécier quelques-uns des changements économiques et sociaux de l'époque communiste (les spectacles de Strzępka et Demirski deviendront ensuite des manifestes pour la gauche radicale en Pologne).

au spectateur de s'identifier à l'histoire, de valoriser les réactions aux problèmes. [...]. Nous n'avons pas honte des émotions: de la sensibilité, de l'inquiétude, de la tristesse et de la joie. Leur liaison avec l'histoire est pour nous inséparable. Nous ne voulons pas et nous n'allons pas créer le théâtre, qui rejette comme «banales», des histoires avec le début, le développement et la fin, qui ont leurs héros et le sens possible à capter [Głomb 2012]

Krzysztof Kopka (né en 1958), Robert Urbański (né en 1976), Katarzyna Knychalska (née en 1985) ont su créer leurs propres styles littéraires qui rejettent la facilité formelle de «l'esprit Royal Court» et de sa pièce «trop bien fait», mais qui profitent des possibilités offertes par une fable et la caractéristique approfondie des personnages. Néanmoins le succès de leurs pièces auprès du public du théâtre de Legnica (et les succès de spectacles y réalisées remportés pendant les festivals ou les concours un peu partout en Pologne) ne provoque la mise en scène fréquent de ces textes par d'autres théâtres. Même si les auteurs liés au théâtre de Legnica arrivent à écrire sans utiliser «*afterimages*, bribes, reflets, souvenirs» tout en proposant «des histoires avec le début, le développement et la fin», ils ne se libèrent pas d'une grande dépendance d'un seul théâtre et du fait, que leurs textes n'ont – le plus souvent – qu'une seule mise en scène.

Or, malgré différences formelles et thématiques, les écritures scéniques contemporaines en Pologne ont du mal à devenir ré-utilisées. Une fois mises en scènes, elles n'intéressent plus d'autres metteurs en scènes et d'autres théâtres. Małgorzata Sikorska-Miszczuk, bien que ses pièces soient publiées et récompensées, doit se contenter de la situation où – sauf quelques rares exemples – chacune de ses pièces n'apparaît que dans le répertoire d'un seul théâtre. Cependant les sujets qu'elle aborde ne sont pas limités géographiquement (au public d'un théâtre précis¹⁰) ou ne sont pas écrit pour un metteur en scène défini... C'est sans doute la déception par cette situation qui la fait, dernièrement, s'intéresser à la collaboration avec l'opéra et l'écriture des librettos. C'est aussi le cas de Zyta Rudzka, auteure

¹⁰ Elle a écrit par exemple toute une série des pièces biographiques (*Kobro, Kuroń, Popieluszko*) dont les héros sont largement reconnus.

qui sait lier les problèmes bien définis (avant c'était plutôt les questions sociales, ensuite plutôt les histoires intimes) avec le langage d'une énorme richesse poétique. Même si sa littérature a trouvé un succès auprès du public en Allemagne et Autriche, sa position théâtre en Pologne est limitée à des mises en scènes rares (récemment elle est revenue à l'écriture des romans). Avons-nous à faire avec le retour de la situation des années quatre-vingt-dix? Peu probable, surtout que la position de nouveaux auteurs (et auteures) dramatiques n'est plus comparable à celle de Sławomir Mrożek ou de Tadeusz Różewicz. Il semble que la quête de nouveauté, tellement connue dans la culture pop, est devenue un des traits caractéristiques de notre théâtre. Au détriment des auteurs. En même temps on répète souvent que de nouvelles générations des metteurs en scènes ne sont pas intéressées par des analyses et des relectures des textes. Le théâtre basé sur l'interprétation de la littérature (compris comme l'assujettissement de ce qui est théâtral à ce qui est littéraire) est en Pologne relativement faible. Est-ce une caractéristique nouvelle?

LA RÈGLE ET L'EXCEPTION

Pas forcément. On peut, certes, voir dans cette situation une continuation tout à fait naturelle de l'évolution du théâtre polonais qui – dès le début du XX^e siècle – était plutôt le domaine des metteurs en scène que des auteurs dramatiques. Leon Schiller (1887-1954) défini comme le père de la mise en scène en Pologne, très inspiré par des travaux de Craig, a introduit dans la conscience des Polonais le droit d'un metteur en scène à avoir tout pouvoir sur le texte dramatique. Tadeusz Kantor (1915-1990), Józef Szajna (1922-2008), Jerzy Grotowski (1933-1999), Jerzy Grzegorzewski (1939-2005), même méfiants par rapport à la vision du théâtre monumental de Schiller, ont fortement profité de la liberté du metteur en scène dans ses relations avec le texte. De l'autre côté, presque toute la tradition dramatique polonaise s'inspire des pièces qualifiées de «non scéniques» (de grands drames romantiques, surtout *Les Aïeux* de Adam Mickiewicz, mais aussi *Les Noces* de Stanislaw Wyspiański, texte symboliste de 1901). Les

auteurs dramatiques emblématiques pour le XX^e siècle polonais – Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), Witold Gombrowicz (1904-1969), Stanisław Mrożek (1930-2013), Tadeusz Różewicz (1921-2014) – ont été toujours intéressés par la déconstruction de la forme dramatique plutôt que par la création de textes psychologiques ou réalistes (ce qui permettait à leurs metteurs en scène d’explorer les pouvoirs du théâtral au lieu de se concentrer sur la présentation du littéraire). Et ce n’est pas par hasard que dans les sources du post-dramatisme Hans Thies-Lehman voit deux Polonais: Kantor et Grotowski, les deux très éloignés du théâtre qui interprète les pièces théâtrales.

Si les auteurs dramatiques polonais sont aujourd’hui très liés au processus de la création théâtrale, et si leurs travaux ne sont utilisés sur la scène – le plus souvent – qu’une seule fois, c’est aussi parce que, peut-être sans conscience, ils s’inscrivent dans une tradition théâtrale qui ne comprenait jamais l’idée du théâtre de «relectures multiples». Notre écriture scénique est aujourd’hui majoritairement fragmentaire et ouverte à être complètement remaniée par le geste théâtral et peut-être, faudrait-il y voir la continuation d’une tradition et non pas une révolution. Ce qui comptait sur nos scènes, c’était toujours plutôt le théâtre. La littérature ne venait qu’après.

Cela s’applique aussi aux mises en scènes des classiques (peu importe l’importance de l’auteur: le metteur en scène comptait toujours beaucoup plus) et cela explique pourquoi le théâtre du boulevard, même du «grand boulevard» (basé quand même toujours surtout sur la parole) était – au moins pour la critique théâtrale et les intellectuels en Pologne – le sujet tabou. Les deux situations ont d’ailleurs son reflet dans le théâtre contemporain.

S’il y a un auteur dont les pièces reviennent régulièrement sur les scènes des théâtres différents c’est Dorota Masłowska (née en 1983)¹¹. Connue surtout grâce à sa prose basée sur une exceptionnelle imagination linguistique utilisée pour décrire les milieux défavorisés, est peut-être un seul auteur polonais

¹¹ Même si elle n’a écrit que deux pièces de théâtre: *Między nami dobrze jest* (Tout va bien entre nous, 2008) et *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* (Deux pauvres Roumains qui parlent polonais, 2006).

contemporain qui a une force d'intervenir (avec succès), lorsque le travail de metteur en scène éloigne le spectacle trop de son texte: Masłowska veut garder l'intégralité de son écriture. Mais il est évident que sa position théâtrale vient de sa position autant qu'écrivaine. Et la force publicitaire liée à l'utilisation de son nom sur l'affiche permet aux théâtres d'assurer une bonne vente des billets. Masłowska est aujourd'hui un seul auteur qui écrit (aussi) pour le théâtre, dont la notoriété dépasse le milieu théâtral. Elle est aussi un seul auteur polonais, qui par la qualité de son œuvre appartient au théâtre «artistique» et qui, grâce à sa popularité, permet aux théâtres de réparer leur budget. Et ces deux avantages sont pour le théâtre polonais fort recherchés. Il est alors surprenant qu'il n'existe pas l'écriture scénique en polonais proprement commerciale: en tout cas elle est absente de nos scènes¹².

Malgré la recherche de nouveautés, et malgré la recherche des césures, ne devrions-nous quand même parler d'une certaine stabilité dans notre écriture scénique? Cette stabilité c'est la domination du théâtral sur le littéraire qui, avec 1997, 2003, 2006 évoluait mais ne perdait pas son avantage... C'est le théâtre qui, en 1997, a proposé à nos auteurs des sujets et des esthétiques nouveaux, c'est le théâtre qui vérifiait les idées des auteurs qui tournaient les yeux vers l'Allemagne et la Grande Bretagne, c'est le théâtre qui exigeait des auteurs de s'associer à un metteur en scène (tant comme un dramaturge qu'un auteur dramatique «littéraire»)... Le transfert des paradigmes n'était pas tellement radical. Il n'y avait pas de révolution. Dans l'expression l'«écriture scénique» c'est ce deuxième mot qui domine. En tout cas en Pologne.

¹² Néanmoins on met en scène des farces étrangères venues de West End ou de Broadway. Récemment c'est aussi l'écriture dramatique d'Ivan Wyrpajew (d'un auteur russe mais vivant en Pologne) qui peu à peu gagne le statut d'un texte «sûr», d'un texte qui assure la vente des billets, même si ses premières textes étaient considérées dans les catégories beaucoup plus artistiques. On ne peut pas, par contre, oublier le statut distinct des auteurs de pièces de théâtre pour les enfants, surtout Malina Przesługa (née en 1983) et Marta Guśniowska (née en 1979).

BIBLIOGRAPHIE

- GŁOMB, JACEK; KNYCHALSKA, KATARZYNA; KOPKA, KRZYSZTOF; ET URBAŃSKI, ROBERT (2012): *Manifest kontrrewolucyjny* [disponible en: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/131483.html>].
- KRAKOWSKA, JOANNA (ed.) (2015): *Transfer! Teksty dla teatru*, Warszawa, Krytyka Polityczna.
- OLKUSZ, PIOTR (2017): «Metteur en scène face à l'auteur contemporain. Quelques réflexions sur un modèle collaboratif», dans *Metteur en scène aujourd'hui. Identité artistique en question?*, ed. Izabella Pluta et G. Giroit, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 69-82.
- PAVIS, PATRICE (2012): *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin.
- PAWŁOWSKI, ROMAN (ed.) (2006): *Made in Poland*, Kraków, Ha!art.