

Université Paris III – Sorbonne Nouvelle
DEA : Théâtre
Année 2002-2003

**LE PHENOMENE D'EXPEDITION THEATRALE DANS
LA TRADITION DU THEATRE POLONAIS SUR L'EXEMPLE
DU THEATRE RURAL WEGAJTY**

Sous la direction de Monique Borie

Etudiant : Joanna Pawelczyk
N° 20106185

INTRODUCTION

Dans notre travail, on va aborder le sujet des expéditions théâtrales en Pologne, en se concentrant surtout sur le Théâtre Rural Wegajty.

Le phénomène des expéditions au théâtre est fortement éloigné du théâtre basé sur la littérature, sa problématique s'éclaire plutôt du point de vue anthropologique. Pourtant dans notre approche, nous allons adopter une perspective historique par manque de travaux traitant du phénomène d'expédition ethnoartistique et méconnaissance du groupe théâtral Wegajty dans le milieu théâtral français. Il nous paraît nécessaire d'introduire le sujet de cette façon pour les raisons mentionnées ci-dessus.

Les sources de notre travail seront surtout des articles disséminés dans la presse polonaise (spécialisée dans le théâtre, mais également la presse quotidienne), une fois encore par manque de livres ou d'essais portant sur le théâtre Wegajty. On va se baser sur quelques mémoires universitaires et sur des articles à la frontière de l'anthropologie et du théâtre. La source principale concernant le travail du groupe sera notre propre expérience en tant que participant à plusieurs expéditions, stages et séminaires organisés par le Théâtre Wegajty et nos recherches dans ses archives.

Il nous semble essentiel de replacer l'entreprise des expéditions du Théâtre Rural Wegajty dans un panorama des théâtres polonais s'inspirant fortement du romantisme, dans la vaste famille des artistes et de leurs œuvres qui nous paraissent avoir inspiré ce genre d'activité, ou bien présentent des analogies et des parallèles. Parmi eux, on ne peut pas ignorer le parathéâtre de Jerzy Grotowski, le Centre de Réalisation et de Recherche des Pratiques Théâtrales - Association théâtrale - *Gardzienice*, ni les idées de Mieczyslaw Limanowski, un des fondateurs du premier théâtre laboratoire polonais, *Reduta*. Les problématiques de ces derniers ont par contre trouvé plus de résonance dans la littérature théâtrale, les sources disponibles sont bien plus abondantes que pour Wegajty.

Pour parler du phénomène des expéditions organisées par le Théâtre Rural Wegajty, on ne peut pas les isoler de tout le contexte de leur travail. Il faut le replacer dans le réseau plus global de leurs activités. Il paraît nécessaire d'esquisser

une perspective plus large pour comprendre cette entreprise répétée chaque année. C'est la raison pour laquelle notre approche part des bases de leur travail. Il nous semble assez important de dévoiler les inspirations et les sources desquelles ils tirent leurs motivations. Même si une expédition est une activité particulière, elle devient plus facile à déchiffrer par le biais des spectacles, des séminaires ou des stages que le groupe organise régulièrement au siège du théâtre.

D'ailleurs, pour éclairer les principes et les règles de la création d'un tel théâtre, il faut bien le voir dans la perspective de son temps, avec son entourage culturel, l'esprit de l'époque... Il faut tenter de l'inscrire dans le fil de ses ancêtres, qui ne sont pas nécessairement ses prédécesseurs, mais qui sont leurs très proches inspireurs, la famille qu'on se choisit par reconnaissance des mêmes passions et des idées analogues.

L'histoire des ancêtres dans l'art est bien expliquée par Eugenio Barba, qui considère Meyerhold comme son grand-père¹. Pour Wegajty, la lignée serait, par exemple, l'activité parathéâtrale de Jerzy Grotowski et le contact avec les créateurs de Gardzienice, mais aussi Reduta, et surtout les idées de Mieczyslaw Limanowski, ou les romantiques polonais. L'esquisse de ce fond semble être nécessaire pour que le travail de Wegajty soit mieux compris, tant dans ses particularités que dans ses points communs avec ses ascendants.

De ce point de vue, on peut mieux comprendre le phénomène des expéditions des théâtres polonais, parce qu'il ne faut pas ignorer l'importance et l'imprégnation de la culture polonaise dans leur art. Il s'agit de la culture polonaise avec sa richesse de multiculturalité, avec son mélange des cultures juive, lithuanienne, tzigane ou ukrainienne. Il s'agit également de la problématique principale, du noyau de cette culture qui est la croyance en une relation éternelle entre les morts et les vivants. Elle est le fil conducteur du drame romantique polonais *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz, avec lequel des artistes du théâtre polonais se frottent depuis des siècles.

Mais cette croyance demeure surtout dans les vieilles coutumes à la recherche desquelles Wegajty part en expédition. Il faut préciser que ce ne sont pas

¹ Eugenio Barba, « Grands-pères et orphelins », in *Didaskalia*, avril juin août, 2003.

seulement ces traditions qu'ils cherchent, mais toute la gamme des coutumes avant tout liées aux fêtes religieuses: la KOLEDA et ZAPUSTY (le carnaval polonais) au moment de Noël et ALILUJA à Pâques. Les deux fêtes principales, Koleda et Aliluja, concernent différentes régions de Pologne où on peut retrouver leurs traces et une mémoire vivante les concernant. Cela construit la spécificité des expéditions de ce théâtre, elles n'ont lieu que pendant les fêtes.

C'est un théâtre à la recherche de coutumes traditionnelles, un théâtre à la recherche de nouveaux spectateurs, avec des réactions non habituelles, non usées par le théâtre dégénéré des villes, c'est un théâtre qui se marie avec l'ethnologie. Mais aussi sur ce point, il faut être circonspect et ne pas céder à la facilité des associations trop rapides. Ce théâtre s'inspire de l'ethnologie, il se nourrit de ses écrits, de ses expériences, mais il ne s'y identifie pas. Dans le cas de Wegajty, le théâtre rend la vie à d'anciennes coutumes, elles renaissent par ce processus. Il s'agit d'une action artistique et humaine qui se passe entre des gens. Il ne s'agit pas de ramasser et de conserver ni de faire une collecte pour un musée.

La nostalgie du retour aux sources qui caractérise certains théâtres des années soixante, qui par ce fait même, retrouvent une réconciliation forte avec l'anthropologie contemporaine a l'air ne pas disparaître dans cette lignée du théâtre polonais. Dans des groupes tels que Wegajty (et aussi Gardzienice) on peut voir leur prolongation. Mais il ne faut tout de même pas ignorer leurs différences avec les prédécesseurs. Une des plus fortes paraît être la réflexion incitée par des événements historiques de notre temps, l'éveil des nationalismes qui utilisent la tradition comme base. Ces problèmes fragilisent des créateurs utilisant la culture traditionnelle comme matériaux et donnent un nouveau regard critique à certains aspects de la culture traditionnelle.

La parenté de Wegajty ne se limite pas à la lignée issue du champ de la culture polonaise, en regardant sous un angle plus général, on peut remarquer des analogies et parallèles avec certaines idées de Peter Brook ou d'Eugenio Barba. Il faudrait tenter une analyse sur un pôle plus vaste : leurs entreprises de voyages, de suspension des habitudes théâtrales des villes, de se mettre, littéralement, en route.

MISE EN PERSPECTIVE

Les pratiques des expéditions théâtrales existaient avant les activités de Wegajty dans le milieu théâtral en Pologne. Il faut bien préciser qu'il s'agit de théâtre alternatif, souvent fait par des gens qui ont eu un contact avec le parathéâtre et qui ont après trouvé leurs propres voies dans cet art. Les travaux de certains théâtres font ressortir des inspirations initiées par le contact avec l'activité parathéâtrale. Il s'agit par exemple de *Gardzienice*, même si leur chef d'aujourd'hui en fait une référence négative et se sépare catégoriquement de sa période grotowskienne; pourtant Włodzimierz Staniewski était une des personnes qui dirigeaient les stages parathéâtraux. Il s'agit aussi de Wegajty dont le chef a participé aux stages de Ryszard Cieslak, et a également été spectateur d'*Apocalypsis cum figuris*.

Tous ces groupes ont bien sûr leurs spécificités, il y a de grandes différences entre eux, il ne faut pas les unifier. Mais il est important de les voir dans une file de successeurs des inspirations prises non seulement du contact avec Grotowski et du parathéâtre, mais en descendant plus profondément, aussi des romantiques. Le phénomène du parathéâtre était dans un certain sens la réalisation d'une utopie sociale et culturelle proche du romantisme. Il nous paraît nécessaire de montrer l'importance du romantisme pour ce genre d'activité théâtrale en Pologne, ce paradigme romantique aide à la comprendre en l'inscrivant dans une perspective moins fragmentaire de la pensée humaine.

Le parathéâtre était aussi un des symptômes romantiques qui a stimulé et encouragé des gens à réaliser leurs rêves qui paraissent être dans notre temps moderne sortis d'une autre société. Le parathéâtre était un appel à agir, contre la passivité régnant dans la culture du XXe siècle surtout. Les théâtres dont on parle ici suivent dans un certain sens (soulignons encore une fois avec toutes leurs différences) son appel.

Pourtant il n'est pas sans importance que ce phénomène ait eu lieu pendant une époque très critique vis-à-vis des sociétés occidentales. La perspective de l'époque des années soixante avec sa révolte et sa remise en cause des relations inter-humaines en Occident permet d'avoir un regard plus compréhensif sur les

entreprises des théâtres nommés habituellement « expérimentaux » ou « théâtres-off ».

Dans la deuxième moitié de XXe siècle, surtout dans les années soixante, des produits de la culture massive (ou « culture passive », par contraste avec les activités parathéâtrales appelées *culture active*) se sont clairement ancrés dans la conscience collective. On peut même parler de nouvelle situation civilisatrice. C'est dans le cadre de ce mouvement contre les symptômes de la modernité qui nous apporte entre autres, le brouillage communicatif et la passivité de consommation, qu'on peut inscrire les mouvements théâtraux que l'on traite ici. Un des pôles de recherche du remède contre la modernité est le terrain microlocal ou *l'individu situe les entreprises de réappropriation de sa personne et de refaçonnage du lien social*². Les créateurs des *révolutions minuscules*³, suivant l'expression de Georges Balandier, sont parties à la recherche de nouvelles formes d'identité et de styles de vie qu'ils investissent avec un engagement total. Souvent la contre-modernité trouvait sa résonance dans le retour vers les cultures traditionnelles et des styles de vie écologiques en retrouvant l'accord avec la nature. On propose de regarder ces mouvements théâtraux en relation étroite avec la contre-culture de la modernité qui avait son point de culmination dans les années soixante/soixante-dix⁴. La problématique du microlocal nous paraît particulièrement importante pour analyser l'activité de groupes théâtraux comme Wegajty parce que leurs activités d'expéditions servent entre autres aux resserrements des liens sociaux dans les communautés locales où ils partent; une part de leurs travaux est adressée aux habitants du village et de ses alentours. Mais déjà leur décision de s'installer à l'écart du vacarme d'une ville et de s'adresser à

² Georges Balandier, *Le Détour*, Paris, Fayard, 1985. P. 191.

³ Ibid.

⁴ Cette problématique est développée par Monique Borie dans son ouvrage *Antonin Artaud et le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989. L'auteur remarque des parallèles entre la pensée anthropologique et les visions de certains créateurs théâtraux (comme Brook, Barba, Grotowski, Living Theater) dans leurs critiques des sociétés occidentales dépourvues d'authenticité, dans les rapports inter humains, dans les relations de l'homme avec le monde. Cette critique est liée à la nostalgie du retour aux sources que peut nous rendre ce *paradis perdu*. Grâce aux connaissances anthropologiques et en s'inspirant de leurs images des sociétés traditionnelles, les artistes du théâtre se rendent vers ces cultures pas encore technicisées et modernisées. C'est dans le retour vers l'Autre, que les uns comme les autres cherchent un remède pour la société occidentale et ces derniers cherchent aussi le renouvellement du langage théâtral.

des spectateurs qui ne se réduisent pas à des acheteurs de billets, mais avec qui ils peuvent entretenir des contacts, peut être vu sous cet angle du microlocalisme. L'intérêt de Wegajty pour la problématique de *la petite patrie* prouve la légitimité de ce point de vue par rapport à leur activité. Cette question a été soulevée par de grands essayistes polonais du XXe siècle comme Czeslaw Milosz ou Stanislaw Vincenz. Les écrits de ces deux derniers constituent une grande source d'inspiration pour les créateurs de ce théâtre. Leurs essais touchent à certaines nostalgies de notre temps, à la nostalgie d'une patrie *limitée, enracinée dans le passé, proche comme le corps*, ce qui est plus facile à expliquer par le terme allemand *Heimat* et qui est fort différent du terme plus large *Vaterland*.

Romantisme

Pour mieux comprendre le fil de la tradition théâtrale en Pologne dont on va traiter ici, il faut adopter une perspective plus large et la regarder à la lumière du **romantisme polonais**. Selon une grande chercheuse sur la problématique du romantisme, le professeur Maria Janion, c'est une clé principale qui ouvre la culture polonaise. Grotowski disait que pour avoir une perspective juste du phénomène du romantisme polonais, il ne faut pas le comparer avec des romantismes d'autres pays, mais plutôt avec des phénomènes comme Shakespeare en Angleterre, Dante en Italie ou Dostoïevski en Russie.

Le romantisme ne nous intéresse pas dans sa forme étroite de courant littéraire. Il s'agit de romantisme compris comme une certaine vision du monde et de l'homme, basée sur la pensée par analogie ; ou encore comme un paradigme de la culture qui s'est effectivement cristallisé dans la première partie du XIXe siècle en opposition à la philosophie du Siècle des Lumières et à l'esthétique du classicisme, et qui a gagné sa propre autonomie et qui fonctionne comme *une intégrale proposition d'anthropologie romantique*⁵ antithétique au rationalisme abstrait et au

⁵ Michal Maslowski, *Geste, symbole et rituels du théâtre romantique polonais*, Varsovie, Edition scientifique PWN, 1998. P.29.

pragmatisme positiviste. Cette anthropologie romantique qui crée une alternative par rapport à ce modèle aspire à battre les dualismes sur la route des paradoxes, de la dialectique ou par l'action en tant que synthèse. C'est la recherche de la totalité qui a comme centre *le processus intérieur et la dynamique de développement de l'individu et du monde*⁶.

De ce point de vue, le romanisme se trouve très proche des avant-gardes, parce que (au moins dans sa réalisation polonaise) il nie la réalité présente, il s'oriente vers le futur et le passé, il exige un changement. Sa volonté de destruction est familière à tous les avant-gardismes.

Ludwik Flaszen⁷ regardait le drame romantique en tant que rituel d'initiation, où l'individu subit du choc cognitif (de connaissance) grâce auquel il franchit des barrières et peut toucher au savoir (à la vérité) directement, entièrement, lui-même, sans le relais de l'intellect ou de la raison.

On peut placer dans cette approche les recherches des créateurs des groupes théâtraux qu'aborde notre texte. La vision de l'homme d'Adam Mickiewicz, le plus grand auteur romantique polonais leur est proche. Sa vision concerne un homme total qui se donne tout entier à ce qu'il fait. L'anthropologue du théâtre, Leszek Kolankiewicz⁸ voit dans la pièce de ce dernier, *Les Aïeux*, lue sous un angle large, un paradigme propre à la culture polonaise.

Dans le cas des études théâtrales, il faut prendre en compte l'importance de ce drame historique et métaphysique en même temps, qui a pour thèmes principaux (entre autres) la croyance en une relation étroite avec nos ancêtres, la réalité de l'existence des esprits et la communication entre les vivants et les morts. Dans la pièce, tous ces thèmes se retrouvent dans un repas organisé pour les morts ayant comme base des cultes slaves païens (voir la préface de la pièce d'Adam Mickiewicz de 1823 où il explique certaines des références ethnographiques).

Cette pièce est présente dans toute l'histoire du spectacle polonais. Mieczysław Limanowski, un des fondateurs de Reduta, a travaillé sur sa problématique pendant des années dans les conditions du laboratoire, même pendant la guerre dans des

⁶ Ibid. P.30.

⁷ Ludwik Flaszen, « Dialectiques ou doctrinaires », in *Dialog*, n°11, 1971.

⁸ Kolankiewicz Leszek *Les Aïeux. La Fête des morts*. Gdansk, Éditions slowo/obraz terytoria, 1999.

conditions difficiles de survie ; Grotowski l'a monté en 1961, Gardzienice sous le titre *Les Sorts* en 1981 et Wegajty en 2001.

Pourtant, ce texte n'est pas simplement un canevas très populaire dans le théâtre. Il faut dire qu'il n'est pas facile à adapter pour la scène; comme la plupart des œuvres romantiques, il se compose de parties en apparence incohérentes entre elles. On y trouve une grande partie historique se référant à l'histoire contemporaine de l'auteur, on trouve également des éléments métaphysiques dont le noyau constitue le sacrifice, mais aussi des blasphèmes envers le pouvoir de dieu, le conflit intérieur de l'individu attiré par des forces opposées. Comme dans la plupart de drames romantiques, ne manquent pas aussi les problèmes d'amour inachevé et malheureux. Mais en analysant l'histoire de l'art du spectacle en Pologne, on peut se rendre compte que le contexte concernant la communication entre les vivants et les morts, extraite des *Aïeux*, peut aider à démêler un fil traversant toute l'histoire du théâtre polonais au XXe siècle.

Parathéâtre

Le phénomène du parathéâtre, la période du travail de Jerzy Grotowski qui était nommée aussi *la culture active*, paraît être crucial pour plusieurs artistes, qui ont formé après la vie culturelle en Pologne. Dans notre étude, les plus importants sont les fondateurs de Gardzienice et de Wegajty.

Le « Parathéâtre » a commencé en 1969-1970, quand Grotowski et son équipe ont élargi leurs recherches. Ils ont dépassé la problématique axée sur la communication entre l'acteur et le spectateur et sur le training de l'acteur. Ce travail du début consistait au retour vers un homme en tant qu'être humain, pas vers son rôle social, sa façade. Il ne s'agissait pas de travail théâtral, il s'agissait du processus de la vie, de l'ouverture vers les autres, qui peuvent nous être proches. Il s'agissait d'enlever des moules de mensonges quotidiens et d'essayer d'entrer dans le processus de la vie sans peur, sans son masque et de se rencontrer avec les autres sans se refuser soi-même et sans s'imposer non plus.

Selon les mots de Grotowski dans son texte *Le Jour saint*⁹, qui est considéré comme manifeste du parathéâtre, l'expérience à la recherche du sens de la vie, à partir du changement de soi-même par soi-même et non par l'art, par exemple, qui va pousser quelqu'un d'autre au changement. Ce processus de changement doit toucher aux relations avec les autres, c'est la raison pour laquelle il vaut mieux commencer par le travail dans un groupe de gens qui sont attachés au même besoin. Ces relations exigent une nouvelle situation communicative, parce qu'il s'agit d'individus « dépouillés » de leurs masques. Pour la plénitude d'une telle communication, la situation doit inclure non seulement des gens mais aussi le monde qui les entoure. Pour qu'un être humain puisse se trouver dans une situation où c'est lui qui est regardé par le monde, il doit avoir les sens ouverts et être « noyé » dans l'existence.

Ce travail concernait surtout des gens en quête du sens de la vie. Ce n'était pas les qualités et talents pour le travail d'acteur qui comptaient.

Un des auteurs les plus connus analysant *la culture active*, Tadeusz Burzynski approchait le travail parathéâtral avec ces mots :

Le but de ces recherches est de chercher et d'examiner pratiquement des conditions, où l'être humain en collaboration avec les autres, agit sincèrement et entièrement lui-même, en utilisant tout son potentiel personnel et en réalisant ses besoins de création. C'est la recherche d'une autre forme d'art au-delà de la division entre celui qui regarde et celui qui agit, entre un homme et son produit, entre un créateur et celui qui reçoit.¹⁰

Deux aspects, émergeant de ce discours, paraissent être importants pour notre approche des expéditions théâtrales, ayant des sources parallèles au parathéâtre. Les termes utilisés dans ce texte : *agir entièrement, utiliser tout son potentiel personnel, l'art au-delà de la division*, nous renvoient encore une fois à Grotowski et au

⁹ Jerzy Grotowski, *Le Jour saint*, texte établi à partir d'une conférence prononcée pendant une rencontre à la New York University, le 13 octobre 1970. Citations selon la traduction française de Jerzy Lisowski et de l'auteur. Brochure éditée et distribuée par l'Institut de Recherche sur le jeu de l'acteur. Edition française : « Le Jour Saint », in *Festival d'Automne à Paris*, Gallimard, 1974.

paradigme romantique, avec sa recherche de l'intégralité dans l'homme et dans sa relation avec le monde.

Cet aspect est aussi présent pendant la réalisation d'une expédition. Probablement, et cela dépend de chaque cas particulier, ce n'est pas son but, comme cela l'était pour le travail parathéâtral, mais l'engagement total des participants dans les expéditions est une condition *sine qua none* de ces entreprises qui sont des processus d'intensification de la vie elle-même dans tous ses aspects. On retrouve dans les témoignages des participants¹¹ des expéditions un langage comparable à celui-ci : il s'agit de chercher la totalité, de briser les divisions dans l'homme, ainsi qu'entre lui et le monde.

Le deuxième aspect concerne le point de vue tangent au large concept du romantisme et de la psychologie humaniste¹², qui étaient orientés contre le positivisme. La psychologie d'Abraham Maslow, Carl Rogers ou David Laing etc. touche à la problématique des *besoins de création* chez les hommes, comme on le voit dans le texte mentionné ci-dessus. Les besoins de création sont inscrits dans la ligne de la vie de chaque individu, sans attribut d'aucun talent, mais tout simplement entendus comme un genre de perception, un potentiel propre à chacun à sa naissance. Ce point de vue paraît être partagé aussi bien par des psychologues antipositivistes, que par des artistes venant de ce courant du théâtre. L'activité du parathéâtre veut réveiller ce genre de créativité humaine, d'aboutir à l'intégrité de l'individu. L'homme-participant à une expédition théâtrale touche l'art au même

¹⁰ Tadeusz Burzynski, « La sortie du théâtre », in *Kultura*, n°11(613), 16 mars 1975.

¹¹ Les témoignages comme celui de Zbigniew Osinski (théâtrologue polonais) « Gardzienice. Le théâtre sous le ciel ouvert », in *Projekt*, n°2, 1983, ou de Krzysztof Czyzewski (acteur de Gardzienice) « Lettre de voyage », in *Konteksty*, n°3/4, 1991. Cet aspect sera développé dans le dernier chapitre de notre travail.

¹² Ce courant de la psychologie a commencé par la création par Abraham Maslow du *Journal of Humanistic Psychology* en 1961 et la fondation américaine en 1963 et à partir de 1969 internationale : *Association of Humanistic Psychology*. Ce courant est surtout lié aux noms d'Abraham Maslow et de Carl Rogers et est également associé à la nouvelle psychanalyse et surtout à « l'antipsychiatrie » de Thomas Szasz, Ronald D.Laing et David Cooper.

Ces principes partent de la critique de la vision du monde purement scientifique et de son application dans la psychologie qui aboutit à la réification de l'homme. Sa vision de l'homme nous paraît parallèle à celle du romantisme et par conséquent celle représentée par le parathéâtre. Il s'agit surtout de l'accent mis sur la recherche de l'intégralité de la personne, de la cassure de faux schémas de socialisation et du rôle important des forces créatrices dans la vie de chaque individu. (A ce propos voir : Abraham Maslow, *Vers une psychologie de l'être*, Paris, Fayard, 1972)

niveau, là où l'art et la vie sont inséparables, où l'on atteint l'expérience de la totalité.

La problématique de la recherche de *l'entière* de l'existence humaine, dans le champ théâtral menait bien sûr à un *besoin de franchir les frontières du jeu*, comme l'a dit Jerzy Grotowski dans son discours prononcé en 1976 à Moscou.¹³ Ce principe nous paraît proche du contexte des expéditions. Car elles brisent aussi la frontière stéréotypée du théâtre, sauf qu'elles constituent plus un mélange : il y a aussi une place pour des formes spectaculaires, à l'opposé du parathéâtre. Mais ce ne sont pas des spectacles qui forment leur noyau de motivation. Les expéditions sont souvent perçues en tant qu'expériences de vie structurée, sans buts pratiques ou utilitaires¹⁴.

Un autre aspect qui nous oblige à penser le phénomène d'expédition à travers le prisme parathéâtral est l'espace et le temps ouverts, l'expérience du processus qui n'est pas focalisé sur l'effet mais concentré sur ce processus lui-même, dans ce cas littéralement il s'agissait d'expérience de la route. Grotowski a exprimé cela de façon directe :

Il s'agissait de ce qui ne peut pas être limité ni par un endroit (un lieu), ni par le temps. Parfois cela dure 3 heures parfois 3 jours.

¹³ Jerzy Grotowski, « Le monde devrait être un endroit de la vérité », in *Dialog*, n°10, 1979. On cite ici tout le fragment de ce texte, concernant le parathéâtre, pour donner une image plus complète de l'entreprise parathéâtrale et pour que les bribes de ce texte utilisé dans notre discours puissent se retrouver dans leur contexte :

« Dans les années 70, nous avons commencé une période nouvelle. Quelqu'un l'a appelé la période parathéâtrale.

Nous avons commencé à chercher, de quelle façon, les gens de l'extérieur pourraient directement, activement agir avec nous.

Il y avait là-dedans accomplissement d'un besoin de franchir les frontières du jeu, « jouer, représenter » dans le sens utilisé par Stanislavski.

Il s'agissait de ce qui ne peut pas être limité ni par un endroit (un lieu), ni par le temps. Parfois cela dure 3 heures parfois 3 jours. Parfois, ça se passe dans un espace fermé, d'autres fois ouvert, ouvert littéralement : dans un terrain, sur une route. Différentes possibilités ont émergé, mais toujours il s'agit de la même chose : de l'homme vrai (réel). L'homme qui ne se limite pas, ne se prive pas de lui-même, qui ne se cache pas et qui est capable (prêt) à se mettre en relation. »

¹⁴ Dans le témoignage de Zbigniew Osinski, « Gardzienice. Le théâtre sous le ciel ouvert », in *Projekt*, op.cit.

Des fois, ça se passe dans un espace fermé, d'autres fois ouvert,
ouvert littéralement : dans un terrain, sur une route.¹⁵

Pour réaliser ce programme, le Théâtre Laboratoire (augmenté de 7 personnes¹⁶ invitées à participer au travail après des stages déjà parathéâtraux) organisait des stages dirigés par des membres du groupe. Ce travail devenait de plus en plus ouvert, la plupart des événements avaient lieu à l'étranger. Pendant les deux premières années du parathéâtre, une partie de l'équipe travaillait aussi de manière isolée, c'était un travail plus concentré et plus fermé.

Un fait très important ne doit pas être ignoré : la création d'un nouveau lieu pour ces travaux, en dehors de la ville, éloigné de son bruit, dans la forêt, loin des autres bâtiments, à Brzezinka. Le lieu était constitué d'une salle pour travailler et d'une cuisine collective, tout était chauffé au bois. Les travaux quotidiens, comme nettoyer, ou bien couper et ramasser le bois, monter une grande tante pour le travail, faisaient partie du stage et de toute cette activité.

Parmi les stages organisés par les membres du Théâtre Laboratoire dans la période déjà ouverte à des gens de l'extérieur (1974-1975), on peut citer les plus connus : *Acting Therapy* (Zygmunt Molik), *Meditation Alound* (Ludwik Flaszen), *Song of Myself* (Teo Spyckalski), *Special Project* (Ryszard Cieslak).

Pour que l'image de ce travail soit plus concrète, je cite des témoignages de participants :

Pendant les premiers jours, on fait des travaux d'aménagement.
On ne discute pas de ce qui va se passer. (...) On entre dans le
rythme d'une autre vie.
(...)
Il y a des nuits, où l'on part avec quelques personnes dans la forêt.
On marche sans lumière. On communique en murmurant. Avec
toute ma peau, surtout sur mon dos, je sens la calme respiration

¹⁵ Jerzy Grotowski, « Le monde devrait être un endroit de la vérité », op.cit.

¹⁶ Jerzy Bogajewicz, Zbigniew Kozłowski, Alexander Lidtke, Teresa Nawrot, Irena Rycyk, Włodzimierz Staniewski et Jacek Zmysłowski.

des arbres. Le fourré nous dévore. La forêt vit autrement dans la nuit que dans la journée. Sur le ciel très foncé, on voit des étoiles. Cette présence permanente de la nature a son sens. Elle accentue les sens, comme si elle les créait à nouveau, elle nous assure qu'on est des êtres incarnés.

Le Special Project n'est pas une recherche du retour à la nature, à l'Arcadie du siècle d'or, ni dans la nature comprise en tant qu'environnement de l'homme, ou en tant que sa constitution psychique.

C'est un essai pour se débarrasser de ce qui est une évidente anti-valeur dans la culture : de la séparation entendue en tant qu'attribut de toutes les relations qui existent entre l'homme et les choses et l'homme et les autres. De cette forme de séparation, qui se manifeste dans l'attitude psychique fermée et emprisonnée.¹⁷

Ils ont dit : sans chaussures, sans chaussettes (...) J'avais les chaussures que j'avais achetées en Grèce. J'ai dit à Cieslak que je devais les mettre parce que j'avais les pieds écorchés. Ils nous ont dit qu'il fallait fermer les yeux et à nouveau on a marché dans le marais. De l'eau et de la saleté dans les chaussures. Finalement je me suis dit : tu perds tout cela car tu es trop attaché à tes chaussures. (...) Je les enlevais et les remettais. J'ai été content qu'on retourne aux voitures et à l'hôtel. Je me moquais de moi-même, tellement de beauté, et moi je suis attaché à mes chaussures.¹⁸

L'eau était le deuxième élément de toute cette nuit. Pendant l'initiation : un épuisant chemin dans la forêt, une réminiscence du cycle de la renaissance, où le corps devient vaincu et l'*ego* brisé en ouvrant la voie au calme. L'eau était l'obstacle principal à surmonter : des lacs, des ruisseaux, des digues grinçantes, et des marais sans fin, il fallait vaincre tout cela.

¹⁷ Leszek Kolankiewicz, « L'ensemble des hommes, la famille humaine », in *Odra*, n°5(183), 1976.

Les actions étaient très simples, primitives, parfois même, comme pour des enfants. Mais ce simplisme avec sa poésie intense, avec sa structure et sa force qui provoquait des réactions réciproques dans le groupe, donnait une réponse profonde et personnelle entre les participants.¹⁹

Je vais décrire notre expédition dans la forêt. J'ai senti l'inquiétude, je ne savais pas ce à quoi je devais m'attendre, et si j'y arriverais. Pendant une, deux ou trois heures, on marche, on court dans les champs. Il y a la pleine lune et on a des herbes jusqu'à la poitrine. A un certain moment, mes pieds blessés par les pierres et les bâtons en ont assez, ils ne m'obéissent plus, tellement ils me font mal. Je me rends compte que si je les force encore, je vais devoir ramper. Mais je n'ai pas abandonné, je courais, malgré le fait je ne voyais plus rien. Je suis arrivé dernier au feu qui brûlait au milieu du marais. (...) Ce feu et ces figures dansantes dans le désert et des sons répétés par l'écho. Je me sens plein d'une énergie inépuisable. (...) J'ai eu des nausées (sûrement à cause du soleil), je n'ai pas bien dormi. J'ai senti des inquiétudes irrationnelles et une peur envers tout ce que j'ai vécu. J'ai eu peur. A la fin, j'ai senti une profonde liaison avec le monde, j'ai ressenti que j'avais commencé à chercher, dans un sens très physique, des racines, des sources. Un de ces moments qui restent le plus profond dans ma mémoire : j'ai remarqué que je creuse avec mes mains dans la terre pleine de racines du champ après la laboure : qui suis-je ?

Je l'ai noté dans mon journal :

Quand je creusais de plus en plus profondément dans la terre et que j'ai eu tout mon bras plongé dans la terre et les racines, je sentais dans tout mon corps, dans chaque petit morceau de mon corps, à chaque creusement, quelque chose de fort, de caché,

¹⁸Steven Weinstein, « Wrocław l'expérience parathéâtrale. Deux expériences. », in *AlternativTheatre*, n°4, mars-avril 1976.

¹⁹ Margaret Croyden, « Le nouveau commandement du théâtre – ne pas regarder », in *Vogue*, décembre 1975.

comme la naissance, comme le sexe, comme la mort. Effroyable et nécessaire. C'était comme une source.

Cette métaphore est horriblement littérale, mais pour moi ce n'était pas du tout une métaphore. C'était une action à laquelle je me suis donné et qui a dépassé la naïveté esthétique ; elle est devenue un simple acte résonnant dans mon organisme.

Je comprends maintenant que je n'en étais à peine qu'au début du processus d'exploration, dont la vitalité et la réalité étaient le résultat d'un contexte particulier. Mes schémas normaux de comportement étaient détruits et mes actions entraient en relation avec quelque chose de plus grand que mon *moi*. En plus, je n'étais pas tout seul.

Le travail du Laboratoire paraît être un essai de création d'un contexte, un tremplin, d'où l'on peut entrer en relation avec les premières liaisons entre l'homme et son corps, l'homme et son imagination, l'homme et le monde, l'homme et l'autre homme.²⁰

Ces citations qui rendent bien l'image du travail parathéâtral aident à approcher aussi certains aspects du travail du théâtre Wegajty.

Mais il faut souligner qu'il s'agit d'analogies libres, qui éclairent la compréhension d'une certaine lignée de créateurs. L'expérience du parathéâtre était une entreprise particulière. On rapproche des événements du parathéâtre et des activités de ses prédécesseurs pour en tirer des parallèles et pour esquisser l'image qui peut apparaître de cette comparaison. On tient pourtant à remarquer les différences incluses dans les buts des uns comme des autres. Il s'agit de différentes voies artistiques, lesquelles ont débordé le champ du théâtre et ont brouillé les frontières entre le processus de la vie elle-même et la création théâtrale, ont dépassé la notion du métier d'acteur en se référant à l'homme et à son existence dépourvue de son essence dans les temps modernes. Dans ce dépassement des formes stéréotypées du théâtre, on remarque des points communs entre le parathéâtre et les activités de ses prédécesseurs.

²⁰ Richard Mennen, « Introductions parathéâtrales de Jerzy Grotowski », in *The Drama Review*, janvier 1976.

Ces analogies sont visibles dans certaines résonances des travaux actuels des fondateurs de Wegajty. Il s'agit de recherches d'une autre forme de contacts inter-humains qui peuvent être plus authentiques. Cela nous rapproche du noyau de l'expédition théâtrale. Un de ses principes est la **rencontre**, le contact tant avec les habitants des villages qu'entre les participants à l'expédition.

Le contact, la communication authentique constituaient un des principes du travail parathéâtral. C'était une rencontre dans une situation préparée, non quotidienne où un tel dévoilement des participants pouvait avoir lieu. Comme on l'a dit, c'est une analogie. Dans ces deux cas, le parathéâtre et Wegajty, des rencontres basées sur un contact plus individualisé que dans les relations habituelles, se réalisent, mais les *actants* et la situation des rencontres sont différents.

Les fragments cités nous paraissent marquants pour approcher le travail intérieur du théâtre. Des stages, autant à Wegajty qu'à Gardzienice, incluent des travaux d'aménagement. On peut le comprendre aussi par le biais des principes qui ne séparent pas la vie et le travail théâtral. Ce n'est pas seulement un moyen économique dans la vie. Il s'agit aussi d'autoréalisation, il s'agit de la vie en tant que processus de création où la matière est tout l'être humain. Dans ce cas-là on ne peut pas se concentrer uniquement sur l'esthétique de la scène il faut aussi nettoyer les toilettes.

Des bribes de stages parathéâtraux, changés par la constellation humaine travaillant à Wegajty, apparaissent aussi dans les stages de ce groupe. Une des parties principales du travail théâtral se déroule dans la forêt. Le contact proche entre les participants et la nature change complètement la perception dans cet endroit. Le contact brut avec la nature, dépourvu de sentimentalisme, le contact avec tous les sens du corps.

Le sentiment réel de faire partie du monde qui meurt et renaît, qui a ses propres règles. Cet aspect est très important dans l'entraînement de l'acteur à Wegajty, dont la grande partie se passe sous le ciel ouvert. La préparation et la réalisation de la dernière performance du groupe à la base des *Aïeux*, se déroulait dehors.

Le deuxième niveau sur lequel Wegajty et le parathéâtre se mêlent est l'importance de cette activité de Jerzy Grotowski pour la vie culturelle en Pologne. L'héritage de la *culture active* a contribué à la création de plusieurs centres culturels, lesquels étaient en marge à l'époque, et sont aujourd'hui considérés comme les plus intéressants du pays. Un de ces héritiers est probablement ce petit théâtre du village Wegajty.

Ce mouvement parathéâtral avait de très fortes influences sociales en Pologne. Le travail de Jerzy Grotowski n'a eu aucune référence strictement politique. Pourtant la situation politique en Pologne, à l'époque était la cible de la critique artistique. Grotowski qui se retournait vers l'homme dépouillé de son rôle social paraissait être neutre vis à vis des événements politiques. Son attitude a suscité des reproches, dont le plus critique a été fait par Lech Raczak, membre du théâtre politiquement militant, le Théâtre du Huitième Jour.

La période de la *culture active* analysée aujourd'hui montre le vrai sens de ce terme. L'activité des artistes qui se réfèrent à cette expérience dure jusqu'à nos jours. C'est elle qui a incité des gens à agir aussi sur le champ de l'art, mais aussi de l'éducation ou dans d'autres domaines. La confirmation de ce fait est une conférence²¹ organisée récemment à Brzezinka où les anciens participants aux stages parathéâtraux ont prouvé l'importance de cette entreprise.

Gardzienice

Pour avoir une perspective plus large sur le phénomène des expéditions, on ne peut pas ignorer l'activité de Gardzienice, en grande partie parce que c'est ce théâtre qui a commencé ce genre de travail en Pologne. C'est de leur pratique et de leur vocabulaire qu'est issu le terme d'« *expédition théâtrale* ».

²¹ Conférence organisée par Centre de recherche sur l'œuvre de Jerzy Grotowski et des Recherches sur le théâtre et la culture à Wrocław et Fondazione Pontedera Teatro : *Jerzy Grotowski. Przeszlosc i terazniejszosc poszukiwan. Passato et presente di una ricerca. Parateatr 1969-1978. Teatr Zrodel 1976-1983. (Passé et présent de la recherche)*. Wrocław, Brzezinka 27-29/09/2002.

Gardzienice a été fondé en 1976 par Włodzimierz Staniewski qui était auparavant un des dirigeants des stages parathéâtraux du Théâtre Laboratoire. Il s'est installé avec son groupe dans un petit village, Gardzienice, situé près de Lublin. Leur premier travail (à part la restauration du lieu de vie et de travail) a été *Spectacle du Soir*, montré pendant les expéditions. La concentration d'énergie mise dans l'organisation des expéditions qui avaient leur propre dynamique, exigeait une préparation et un engagement total.

Comme dans le cas de Wegajty et de la plupart des participants au parathéâtre, c'étaient des gens des villes, avec des diplômes académiques. Leur choix du lieu et du champ de travail était conscient dans le sens où il était contre la culture théâtrale morte, formée et immobilisée par les théâtres de répertoire. C'était un choix de révolte, qu'on peut qualifier de non-violente et de constructive. Elle consistait à tourner le dos aux consommateurs de la culture passive, aux spectateurs blasés et ennuyés. Pour reprendre le vocabulaire de Staniewski, il fallait rechercher du secours dans *le nouveau milieu naturel du théâtre*²². L'explication du concept de nouveau milieu théâtral, nous le retrouvons dans son texte qui expose ces réflexions après deux ans de travail du groupe, deux ans durant lesquels les expéditions dans la campagne étaient au centre de leurs intérêts:

Un nouveau milieu naturel du théâtre, c'est dans notre expérience :

- quitter la ville, quitter non seulement le bâtiment du théâtre mais aussi la rue de la ville;
- s'adresser à des gens (des spectateurs, des destinataires) « non contaminés par la routine des comportements », par une perception apprise, artificielle, et par une échelle stéréotypée d'appréciation;
- aller dans un espace inconnu du théâtre ou négligé par lui.²³

La recherche d'un contact plus authentique avec des gens et le monde qui demeurent en relation avec la culture traditionnelle est un des principes de

²² Staniewski Włodzimierz, « A la recherche d'un nouveau milieu du théâtre », in *Le Théâtre en Pologne*, n°1, 1980.

Gardzienice. Ce genre de recherches est lié à la même nostalgie qu'ont éprouvée plusieurs artistes de l'époque. En rejetant la ville et ses habitudes de relations inter-humaines superficielles, ils contestaient la civilisation occidentale dégénérée. On retrouve une recherche parallèle dans l'activité du groupe Wegajty. Il faut préciser qu'il s'agit surtout des premières années de l'activité de Gardzienice dont le travail a ensuite évolué en s'appuyant plus sur la création de spectacles et le travail purement théâtral, ce qui n'est pas le cas de Wegajty.

Il s'agissait donc de la recherche de relations authentiques non seulement avec des gens, mais aussi avec la nature qui était un partenaire qui compte, il s'agissait de remettre l'homme dans le cosmos de son entourage naturel, de se sentir inscrit dans l'ensemble du monde, dans son processus éternel de vie et de mort dans son rythme et sa pulsation. Cela paraît être une des caractéristiques les plus significatives pour ce genre de travail théâtral. Là-bas il faut sentir la terre. Ce n'est pas pour rien qu'Adam Mickiewicz est le maître non contesté de ces théâtres. N'a-t-il pas dit que celui qui n'a pas touché la terre au moins une fois dans sa vie ne pourra pas aller au ciel tout de suite après sa mort ?

Mickiewicz faisait une littérature « d'en haut » et Gardzienice (et c'est aussi le cas de Wegajty) cherchait dans des pôles pleins d'énergies basses et lourdes, dans les territoires de la culture populaire, non sophistiquée, non élaborée par de fausses normes esthétiques. Il cherchait à lier les deux pôles, qui selon la philosophie d'Aristote doivent être des opposants. Mais dans leur perspective, ces deux pôles correspondaient à deux facettes d'un ensemble, *coniunctio oppositorum*.

Ce n'est pas par hasard que la base littéraire de leur premier spectacle, *Spectacle du soir*, était *Gargantua et Pantagruel* de François Rabelais. Mais à ce moment-là, ils ne s'occupaient pas encore de musique traditionnelle. Pour ce spectacle, ils ont composé plutôt du blues et même du rock. Ce spectacle était montré pendant des expéditions dans les villages. Et c'est les rencontres avec les campagnards, qui ont ouvert aux acteurs un univers jusque là inconnu pour les performers. En d'autres termes, les acteurs étaient fascinés par les spectateurs.

²³ Ibid. P. 4.

Pourtant comme l'a dit Tomasz Rodowicz, acteur et musicien du groupe, leur attitude envers ce monde n'était jamais sentimental ni idéalisée. Ce fait nous paraît important à souligner, il est commun aussi à Wegajty.

On n'a jamais eu des sentiments idéalisés envers la culture traditionnelle. On savait très bien que la campagne est pleine de primitivisme, que des forces claires et sombres y existent. On partait à la campagne pour retrouver, dans ce monde perdu en train de mourir, des personnes particulières qui possédaient la mémoire de leurs traditions, ou même plutôt qui avait une attitude leur permettant d'être dans cet endroit où elles étaient de façon évidente et sans s'en vouloir. On arrivait à la campagne quand les vieilles gens n'avaient plus personne à qui transmettre leur tradition. Les jeunes se séparaient d'elles.²⁴

A cette époque, l'expédition constituait le noyau de leur activité. Elle donnait un fruit en forme de spectacle : *Les Sorts* (1981). Ce dernier a eu pour base les résultats du contact avec la campagne, avec ses coutumes et ses chants, mais en même temps sale, ivre et brute ; cette campagne, sage d'une autre sagesse qui vient des cycles cosmiques, qui connaît le contact proche de la mort et de la naissance. D'autre part, ce spectacle explorait le drame romantique d'Adam Mickiewicz *Les Aïeux*. Il s'agissait d'un choc entre la culture « d'en haut » et celle « d'en bas », de la confrontation de l'imagination subtile de Mickiewicz et de son emportement romantique avec la force populaire du village, son poids et sa grossièreté. Les chants, la façon de chanter en groupe, la gestuelle, la manière de prononcer, tout cela avait sa source dans les rencontres qui eurent lieu lors des expéditions. C'est sur ces matériaux que les acteurs ajoutaient le texte de Mickiewicz et eux-mêmes.

Les Sorts, pour certains participants, n'est jamais devenu un spectacle. Il était perçu comme *un moment de la vie plus intense ou l'action intensive, faite avec les plus*

*proches, ouverte au travail spirituel*²⁵, pour lesquelles les notions d'acteur et de spectacle paraissaient inadéquates. On a déjà touché à la problématique d'un processus inséparable de la vie et de l'art²⁶ et cela peut être une caractéristique de leur activité de l'époque. Le langage habituel d'analyse théâtrale se montre ici insuffisant pour parler de ce genre du travail.²⁷

Dans le texte déjà mentionné, Staniewski touche certains points élémentaires pour l'entreprise de l'expédition.

Lorsque nous nous rendons dans un village pour quatre ou cinq jours (nous appelons cela une EXPÉDITION), nous savons que ce que les gens attendront et exigeront le plus de nous, c'est la PRESENCE, une PRESENCE CRÉATRICE. Une action sans interruption, sans répit, depuis le moment où nous entrons dans le village jusqu'au moment où nous en sortons. (...) Le spectacle n'est plus un moment culminant, il n'est pas un but en soi. (...) Quand le village voit qu'on est présent sans répit, de toute notre énergie, alors il se dévoue, il se livre. Et alors apparaît le don réciproque, le partage.²⁸

²⁴ Rodowicz Tomasz, « Notes d'une discussion, du 8 octobre 1994 », in Zbigniew Taranienko, *Gardzienice. Pratiques théâtrales de Włodzimierz Staniewski*, Lublin, Editions Test, 1997. P.61.

²⁵ Krzysztof Czyzewski, « Lettre du voyage », in *Konteksty* n° 3/ 4, 1991.

²⁶ Krzysztof Czyzewski touche à ce sujet à propos du spectacle *Les Sorts*. On cite ici un fragment plus grand pour donner une image plus concrète de cette problématique :

« Actuellement je me rends compte que je n'ai jamais perçu *Les Sorts* au travers d'aucune catégorie théâtrale. Je n'ai jamais conçu cet événement comme une certaine convention, comme le conventionnalisme d'une situation, une relation avec des spectateurs, la conscience d'une forme. Je ne me rappelle pas non plus que je m'intéressais à savoir comment c'était reçu par d'autres ou quelles en étaient les critiques. C'était l'action intensive, faite avec les plus proches, ouverte au travail spirituel. Il n'y avait aucune ligne horizontale, seulement verticale, c'était un appel de l'intérieur, nécessaire comme une lamentation pour une veuve. L'acteur, à ce mot, je ne m'habituais jamais, pas parce que je sens une rancœur envers ce terme, mais parce qu'il ne comportait aucune référence à ce travail. Je ne jouais pas. Pendant plusieurs soirées, pendant quelques années, j'aimais, je souffrais, j'avais de la nostalgie et j'appelais, sans aucun conventionnalisme, dans un flux de participation grâce à la présence des plus proches amis. En effet rien d'extraordinaire, une prière du soir se répétant avec un examen de conscience et une incantation. »

Krzysztof Czyzewski, « Lettre du voyage », op.cit.

²⁷ Pour exemple peut servir ici le terme « ethnoratorio », inventé par Leszek Kolankiewicz pour nommer leurs spectacles, terme qui fut approprié avec volonté par le groupe.

²⁸ Włodzimierz Staniewski, « A la recherche d'un nouveau milieu du théâtre », op.cit.

Ce qui doit éveiller notre l'attention c'est que le spectacle n'est pas un but en soi. Il y a d'autres principes, d'autres actions ont le même poids. L'expédition est un processus continu, une action non interrompue pendant la visite dans le village. La vie ne se sépare pas entre temps de travail de l'acteur et temps libre, on ne change pas de rôle social. Il s'agit d'une présence perpétuelle.

Là encore un principe apparaît : *le don réciproque*. Il s'agissait d'une participation des deux cotés, un des éléments stables de l'expédition était *la réunion* où le contact passait surtout par le chant. C'étaient des rencontres avec une culture qui s'éteignait, Gardzienice a eu l'occasion de saisir des restes de cette culture, de cette musique ; ils ont lié plusieurs amitiés avec des vieux qui la leur faisaient partager. Ils ont sauvé une grande partie de cette musique à laquelle les jeunes des villages ne voulaient plus s'identifier. Plus important, elle n'a pas été sauvée dans un musée figé, mais reste vivante par l'art du théâtre.

Ici on retrouve la différence qui existe entre les ethnologues et les artistes du théâtre, même si ces derniers étaient *contaminés par l'ethnologie*. Cette musique est entrée dans un processus qui n'avait pas peur du changement, qui n'était pas précis jusqu'à l'académique, il préférerait être fidèle à l'âme de cette musique plutôt qu'à sa lettre.²⁹

À la sortie de Gardzienice

Krzysztof Czyzewski était un acteur de Gardzienice, dans leur première période quand la base du travail était surtout les expéditions et la recherche de

²⁹ A ce propos on cite un fragment du discours d'un des acteurs de Gardzienice, Krzysztof Czyzewski:

« Je ne pourrais pas dire qu'on est devenu des experts dans le domaine de l'ethnographie. On n'a pas eu des intentions professionnelles. Il n'y avait pas en nous un tel purisme ou une telle précision pour reconstruire parfaitement les paroles d'un chant ou toutes ces variantes musicales. Nous nous approchions de tout cela comme des poètes, des artistes, comme des gens du théâtre, non comme des ethnographes. Il n'y a aucun doute à ce propos »

« Tradition et La Zone Frontière, Krzysztof Czyzewski discute Tadeusz Kornas », in *Konteksty*, n°1, 1998.

vieilles coutumes et surtout de chants populaires. Il jouait dans *Spectacle du soir* et dans le deuxième *Sorts* qui était le résultat des expéditions. Il a commencé sa collaboration avec ce groupe par un voyage chez les Tziganes et par un stage de préparation à *Spectacle du soir*. Il n'a jamais vu ce théâtre de l'extérieur. Pour lui Gardzienice cela voulait dire être sur la route. En effet quand ils se sont plus concentrés sur le travail purement théâtral, sa fascination de « la route » l'a poussé à quitter ce théâtre.

Ce qui je trouvais passionnant, c'était l'avalanche des vadrouilles,
des expéditions, des rencontres avec des vieux.

Il a décidé de rester fidèle à sa passion, il a mené une vie nomade en parcourant la Pologne, en visitant les coins les moins connus. Pour lui (et cela est également le cas pour Wegajty) les expériences qui comptent le plus sont les rencontres. Chaque membre de Gardzienice avait quelqu'un de très proche à la campagne, où ils partaient en expédition. Tellement proches que ces gens étaient considérés comme leur famille. C'est important de voir la spécificité des expéditions de Gardzienice, parce que pour bien connaître les autochtones, pour gagner leur confiance, il fallait entrer dans le processus de leur vie, travailler mais aussi se reposer avec eux. De cette façon, on apprenait des chants. La musique et les chants constituaient les fondements de ces rencontres.

Czyzewski était un des premiers à revitaliser l'ancienne coutume de la *Koleda* (1984) laquelle a été reprise ensuite par Wegajty comme base de ces expéditions. Czyzewski fréquentait la même région du sud-est de la Pologne, où partent jusqu'aujourd'hui les artistes de Wegajty. Sa motivation pour cette entreprise était le grand silence et la solitude des vieux, qu'il a remarqué pendant les fêtes religieuses.

Dans les années 90, sa fascination pour la route a provoqué la création d'une aventure artistique qui s'appelait *Village-Rencontres*. Elle a été organisée chaque été de 1987 à 1989. Chacun de ces événements était précédé par une expédition dans des villages (surtout ukrainiens). Les rencontres, elles-mêmes se déroulaient au bord d'un fleuve (Lupawa) et étaient l'occasion de travailler sur la musique

traditionnelle de différentes parties du monde, parce qu'elles réunissaient des musiciens et des gens du théâtre en même temps. Parmi ces derniers figuraient les créateurs du théâtre Wegajty³⁰.

Mais le vrai aboutissement de l'idée de mettre l'art du théâtre et de la musique en contact avec le fonds de la culture populaire se révélait être l'organisation (en 1990) d'un voyage qui a duré quatre mois d'affilée et portait le nom de *Voyage à l'Est*.

Entre trente et quarante artistes internationaux ont pris des caravanes de Tziganes, avec toutes leurs familles, et ont traversé des villages à l'est de la Pologne en montrant un spectacle pour les enfants et en travaillant sur un autre, à partir des *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca et de chants tziganes et moldaves.

³⁰ Pour les rencontres, venaient entre autres : Tim Dalton de la France, Sandro Mengali d'Italie, Sergio Hernandez du Chili.

WEGAJTY

Depuis 1986, dans le petit village de Wegajty au nord-est de la Pologne, existe un théâtre rural qui a emprunté son nom au village et s'appelle donc aussi « Wegajty ». Son vrai début est marqué par la rencontre d'une véritable constellation³¹ humaine. Le noyau de cette constellation (qui a grandi et changé par la suite) était composé de deux couples polono-allemands, Erdmute et Waclaw Sobaszek et Malgorzata et Wolfgang Niklaus. Tous les quatre avaient déjà eu des expériences théâtrales.

Erdmute et Waclaw Sobaszek ont déjà travaillé ensemble dans un groupe indépendant formé de jeunes artistes surtout plasticiens. C'était une association créée en 1977 à Olsztyn (la ville la plus proche de Wegajty). L'Association s'appelait *Poste Interdisciplinaire de Création et de Recherches*, « L'Atelier » et créait des happenings dans la lutte écologique pour la propreté de la rivière et pour les arbres de cette ville, elle faisait également du théâtre de rue et organisait plusieurs stages pour les jeunes. Les habitants se souviennent toujours de leur spectacle *Voyages dans plusieurs pays du monde* à partir de Jonathan Swift où ils utilisaient des modes d'expression comme l'acrobatie ou les échasses.

Cette période en Pologne n'était pas favorable pour ce genre d'activités. Elles n'étaient pas bien vues par le pouvoir qui a très vite repris le siège de l'Atelier. Certaines racines du groupe Wegajty, il faut les chercher dans cette activité.

Malgré les circonstances et sans même y prêter l'attention, Waclaw Sobaszek et sa femme Erdmute ont décidé de trouver un moyen de mener une vie à leur convenance. En octobre 1986, ils ont écrit un programme intitulé « *Wegajty, un théâtre à la campagne* » qui a inauguré officiellement leur activité.

³¹ Terme inventé par Włodzimierz Staniewski.

Malgorzata et Wolfgang Niclaus sont passés par l'expérience de Gardzienice, où elle a travaillé sur la scénographie et lui sur la musique pour *La vie de l'archiprêtre Avvakoum* (1982).

Il faut remarquer une nouvelle fois que tous les fondateurs de Wegajty sont des enfants des villes, avec des diplômes académiques. Wacław est historien d'art, sa femme a étudié la pédagogie avec une spécialisation en animation culturelle, Malgorzata est architecte et scénographe (elle a étudié sous la tutelle de Jozef Szajna³²), Wolf a étudié la théâtreologie à Vienne.

Le théâtre est situé à une certaine distance des habitations (à peu près vingt/trente minutes à pieds) entouré par des forêts et de grands champs.

Les premiers actes de membres de Wegajty concernaient la construction du lieu, des bâtiments, qu'ils ont dressés de leurs propres mains. Les salles de théâtre et d'expositions (dont une partie sert à entreposer du bois) ont été construites à partir d'une ancienne grange et d'une ancienne étable.

Le choix du lieu et la problématique à explorer étaient très conscients. Il ne s'agissait pas seulement de créer un théâtre qui aurait lieu à la campagne, un théâtre littéraire pour des villageois. Il s'agissait plutôt de atteindre le fond de la culture populaire par sa musique, ses danses et ses anciennes coutumes. Mais aussi de lier tout cela avec la culture « d'en haut », la grande littérature qui traite de cette problématique.

Le Théâtre Wegajty s'est installé dans les années 80. A cette époque, l'ambiance en Pologne n'était pas très calme : les années 80, c'est le début de Solidarnosc, la révolte sociale, les graves menaces de l'Union Soviétique et enfin en

³² Scénographe, metteur en scène, auteur de scénarios, théoricien du théâtre, peintre, graphiste, professeur de l'Académie des Beaux Arts à Varsovie. Pendant la IIe guerre mondiale, il fut prisonnier des camps de concentration, d'Auschwitz et de Buchenwald, ce qui s'imprime sur toute sa création artistique. Auteur de la scénographie pour *Acropolis* de Jerzy Grotowski, mais surtout de sa propre idée autonome du théâtre où la vision plastique, l'expression visuelle joue un rôle très important. Créateur de spectacles tels que: *Réplique* (1973), *Gulgutiera* (1973), *Dante* (1974), *Cervantes* (1976), tous montés au Théâtre Studio de Varsovie.

décembre 1981, l'état de guerre. Le groupe a cherché quelque chose de stable dans ce temps incertain.

Aujourd'hui, après 17 années d'activités, plusieurs acteurs et musiciens sont déjà passés par Wegajty.³³ Les voies de deux couples fondateurs se sont séparées. Waclaw et Ermudte ont poussé leurs recherches plus avant vers les forces de la musique et de la culture populaire en créant en 1986 une initiative *Projet de Terrain* (*Projekt Terenowy*) (avec Trev Hill, acteur, marionnettiste et anthropologue écossais et Maria Lubianceva, actrice et musicienne ukrainienne) qui approfondit les principes du temps de la fondation du théâtre. "Approfondir", cela veut dire *aller encore plus loin dans les lieux de moins en moins théâtraux où le mot théâtre a une consonance étrange*.³⁴ Malgorzata et Wolfgang se concentrent plutôt sur la musique des chants grégoriens et sur des reconstructions de drames liturgiques. À partir de 1994, ces derniers travaillent sous le nom *Schola du Théâtre Rural Wegajty*.

La Région

Le Théâtre Wegajty est implanté dans la région Warmia ; ce n'est pas par hasard s'ils se sont installés là-bas, c'est une région où se mêlent plusieurs cultures : polonaise, prussienne, juive et lithuanienne. La culture prussienne surtout jouait un grand rôle, cette région à partir de XVe siècle appartenait à l'Union Prussienne et a ensuite changé d'appartenance. En 1772, quand la Pologne était pour la première fois divisée et occupée, la région a subi une forte germanisation. Après la première

³³ « Celui qui entre en contact avec ce théâtre risque sa vie. Je cherche des personnes qui ne peuvent pas trouver leur place dans le monde, qui ont une tendance à faire tout à rebours. Ce sont des cas de maladie grave. ». C'est une paraphrase des mots du chef de Wegajty sur ses collaborateurs.

Parmi les plus « graves cas de maladie », il y avait des acteurs du théâtre alternatif ukrainien : Maria Lubiancewa et Sergiej Petryczenko, plusieurs étudiants - stagiaires, parmi eux Monika Pasnik, Katarzyna Bartoszewicz, Joanna Wichowska, Grzegorz Podbieglowski. Les musiciens : Katarzyna Krupka, Witold Broda et marionnettiste Trev Hill. La constellation humaine du group change, avec le Projet de Terrain il y a de nouveaux étudiants qui collaborent avec le groupe. La composition du groupe, comme toute leur activité, constitue « une œuvre ouverte » pour les nouvelles rencontres.

³⁴ Katarzyna Regulaska, « Wegajty ou la fête », in *Le théâtre en Pologne*, n°3, 2001.

guerre mondiale, en 1920, à cause d'un référendum truqué, Warmia est restée allemande, elle n'est redevenue polonaise qu'en 1945. Après ce référendum beaucoup de familles polonaises ont quitté la région et dans les années 70, la moitié des habitants avec des origines allemandes ont abandonné leurs maisons quand l'Allemagne a donné un accord pour leur retour. Les maisons vides, abandonnées ont fait une forte impression sur les fondateurs du théâtre. Ils ont emménagé dans de telles maisons. Aujourd'hui, les familles qui ont habité ces lieux reviennent pour rencontrer leur passé et aussi pour vérifier qu'il y a vraiment un théâtre dans leur petit village. Mais c'est une région où plusieurs cultures se sont croisées, après la deuxième guerre mondiale elle s'est peuplée d'exilés ukrainiens, lithuaniens, polonais. Sur la couche de la tradition allemande (d'abord prussienne) s'ajoutait la richesse des nouveaux venus.

La multiculturalité reste un des principes du groupe. Elle est présente à plusieurs niveaux, les membres du théâtre viennent de différents pays : Pologne, Allemagne, Ukraine, c'est en partie eux qui apportent au théâtre ses différents héritages culturels (comme chants et danses) qui se retrouvent dans les spectacles. Mais ce croisement des cultures est aussi un centre d'intérêt conscient du groupe. C'est dans cette région que l'on peut trouver ce mélange culturel et c'est là qu'ils organisent leurs expéditions. Les thèmes de leurs spectacles touchent aussi à ces problématiques.

Inspirations³⁵

Le premier pas du théâtre a été la décision de construire sa vie selon ses propres passions, sans suivre les courants de la modernité. Mais il était déjà clair que leur choix serait le théâtre. Comme l'a dit Zbigniew Osinski, pendant un séminaire³⁶ organisé déjà en pleine activité de Wegajty :

³⁵ Deux grands points de référence pour les créateurs de Wegajty sont : le travail parathéâtral de Jerzy Grotowski et son spectacle *Apocalypsis cum figuris*, et le travail récent de Gardzienice. On en parle dans la première partie de notre travail.

³⁶ *Vers une tradition vivante*, 29-31 juillet 1995.

Dans le théâtre il y a deux possibilités : la première c'est de suivre son temps (son époque), attraper ce qu'il y a dans l'air (son esprit). Et la deuxième c'est d'essayer d'aller contre le courant.³⁷

Il s'agissait d'une décision d'aller, comme le répète souvent le chef du groupe, à *la recherche du temps perdu*. De cette perspective, cela n'étonne pas qu'il cite, parmi ses inspireurs, des créateurs comme Andriej Tarkovski, Simone Weil ou Mircea Eliade.

Mais parmi ces « chercheurs » les plus proches, Stanislaw Vincenz³⁸ peut être considéré comme le patron de leur entreprise. Son attitude a été nommée *attitude à rebours*, en hommage aux juifs hassids³⁹ qui pendant les noces dansaient la danse de la mort, et pendant un deuil ou le carême invitaient les gens à manger. Cette attitude concerne une forme de révolte, vaincre par la sauvegarde, en étant en apparence doux et indulgent. On perçoit ce genre de révolte dans l'activité de ce groupe.

Vincenz a saisi dans sa grande œuvre traitant de la culture de la région ukrainienne Huculsczyzna, l'esprit et l'âme de cette culture qui s'éteint. Son épopée consiste en contes et en croyances de ce peuple avec ses mélanges entre le réel et le surréal. Son texte, *Le retour du Koleda* peut être vu comme un manifeste, la base où l'on retrouve l'essence du théâtre qu'ils font.

Koleda est la vieille coutume pratiquée pendant Noël jusqu'à la fête de Rois Mages (6 janvier, dans l'ordre catholique). Ses principes reposent sur les visites dans les maisons par un cortège de musiciens, de personnages déguisés et masqués, qui donnent un spectacle basé sur de petites scènes comme l'histoire du roi

³⁷ Zbigniew Osinski, cité dans: Szyllejko Tadeusz, « Séminaire à Wegajty », in *Gazeta Wyborcza*, n°176(807), 31/07/1995.

³⁸ Ecrivain polonais, auteur du grand recueil de contes qu'on peut nommer l'épopée de Huculsczyzna qui est une région de sud-ouest de l'Ukraine entourée par des montagnes ce qui a fait l'isolement du groupe ethnique habitant ce territoire ce qui a permis de sauver d'anciennes coutumes populaires.

³⁹ Le hassidisme était un mouvement populaire religieux du judaïsme, fondé en Ukraine par Ba'al Shem Tov (1700-1760). Délaissant la tradition intellectuelle du talmudisme pour renouer avec la mystique. Connut une expansion rapide au XIX^e siècle dans le judaïsme d'Europe Orientale.

Hérodote avec la mort et le diable, ou les scènes des masques des animaux. Tout cela avec l'incessante présence de la musique.

Les expéditions de Wegajty concernent cette tradition. Ils redonnent vie à cette vieille tradition : c'est un des principes de leur théâtre.

C'est dans les écrits de Stanislaw Vincenz, que Wacław et Ermutte Sobaszek ont rencontré un esprit coïncidant à leur vision du théâtre.

Le texte déjà mentionné *Le retour de Koleda* touche le point le plus sensible de leur vision, surtout dans le fragment suivant :

Il faut dire une chose, que nos kolednicy (gens qui « marchent avec koleda » - Ndlt) ne marchent pas comme ceux de l'église, là dans la vallée, où même s'ils apprennent bien les rôles, ils disent vite leur texte juste pour avoir quelques centimes pour l'église et courent vite chez les suivants.

Non, la croyance chrétienne n'a pas besoin de l'argent demandé. Il faut l'envie vivante qui emporte, enchante, qui a un succès. Dans les villes des gens éduqués, cultivés vont au théâtre, ils se réjouissent des spectacles. Chez nous, pendant Koleda, le théâtre tout entier vient à la maison.⁴⁰

La pensée enserrée dans le fragment cité, donne une réflexion: le théâtre tout entier qui vient à la maison peut être compris comme le théâtre dans son intégralité. C'est la pratique qui les a poussés vers cette pensée, surtout le fait qu'il arrive au musicien de chanter et marcher sans cesse en étant noyé dans la musique. Le processus qui fait naître une envie de chanter son propre chant, sa propre mélodie.

Ici on touche à la problématique qui était soulevée par le deuxième maître-inspirateur des fondateurs de Wegajty, Mieczysław Limanowski, co-fondateur du premier théâtre laboratoire polonais, Reduta. Wacław Sobaszek se réfère à ses mots concernant le théâtre qui doit être en relation proche avec la musique, comme il

⁴⁰ Stanislaw Vincenz, « Le retour de Koleda », in *Sur la haute montagne. La vérité du vieux temps. Images, contes et légendes de Huculsczyzna*, Sejny, Editions de Fundation « Pogranicze », 2002. P. 109.

disait, *la musique intérieur*. Et il est possible de toucher ce genre de musique pendant la *Koleda*, pendant les longues périodes du contact avec la musique, qui nous transforme, et transforme notre relation avec elle.

Le Théâtre Reduta a aussi pratiqué les expéditions, avec d'autres principes, sans chercher à se noyer dans la vitalité de la culture populaire. Pourtant les écrits de Limanowski enserrent les réflexions qui concernent souvent cette culture. Ce dernier qui était géologue, comprenait bien l'importance des forces de la nature, et voyait l'homme inscrit dans ses cycles.

Ses écrits théâtraux sont souvent précurseurs. Sa conception du drame romantique *Les Aïeux* mettant l'accent sur la relation étroite entre les vivants et les morts et l'analyse figurant dans son texte *L'année polonaise et l'âme collective*, étaient les premières traces des interprétations anthropologiques sur le champ du théâtre polonais.

Son texte sur l'âme collective crée une juste perspective pour analyser l'activité de Wegajty, avec en particulier les expéditions. Limanowski montre l'importance du calendrier des fêtes (surtout les anciennes fêtes païennes slaves) qui cache la clé de la conscience collective, il souligne le poids des vieilles coutumes, des sorts, des cérémonies qui resserraient les liens sociaux, mais aussi formaient une source pour la vie spirituelle de la collectivité. Limanowski voit, dans les vieilles fêtes slaves parallèles aux cérémonies de l'ancienne Grèce, liés aux changements de saisons, aux cycles de la nature, la grande source du théâtre polonais.

L'inspiration de la pensée de Mieczyslaw Limanowski chez les créateurs de Wegajty nous paraît très exacte car la *Koleda* est une de ces fêtes qui a une force théâtrale incroyable. Leur activité s'inscrit dans le calendrier des fêtes populaires qui ont un rapport avec les cycles de la nature.

Tout cela entre dans le cadre du romantisme polonais, c'est non sans raison que Limanowski rappelait Mickiewicz et Wyspianski. Leurs visions du théâtre étaient analogues.

Spectacles

Pour esquisser la caractéristique du groupe, il faut signaler sa « multiactivité ». Évidemment les spectacles en sont la première forme. Mais l'activité du groupe ne se concentre pas seulement sur leurs productions. Le rythme du travail est lent, comme dans d'autres théâtres-studios. Aujourd'hui, après 17 ans d'activité, ils ont réalisé six spectacles : *Livre de niguns*⁴¹, *Les histoires de Vincenz sur un vrai Juif Antéchrist et Révérendissime Métropolitain* (1988), *Auberge pour la paix éternelle* (1992), *Les contes de Canterbury* (1996), *Kalevala* (2001), *Le linceul du vampire* (basé sur *Les Aïeux*) (à partir de 2001 - travail en cours).

Les choix et les formes d'expression montrent ce qui est caractéristique pour ce groupe mais aussi leur évolution.

Dans leurs premiers spectacles, la base de travail était surtout la musique, on entend par là les chants juifs et ukrainiens. *L'Auberge pour la paix éternelle* était perçue comme l'union avec les régions du nord-est de la Pologne, où on retrouvait les éléments de la coutume *Alliluja*, des chants et des objets retrouvés pendant les expéditions. Le roman de Czesław Miłosz *La Vallée d'Issa (Dolina Issy)* et le plus ancien drame liturgique polonais *Histoire sur l'incroyable résurrection du Seigneur (Historyja o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Panskim)* de Mikołaj de Wilkowiecko, ont servi de canevas pour ce spectacle.

Les contes de Canterbury selon Geoffrey Chaucer n'étaient pas, comme les spectacles précédents, une simple adaptation du texte littéraire. Les artistes ont entendu raconter par un des villageois de Wegajty une légende analogue à un des *Contes de Canterbury*, celui sur trois hommes et la mort. Il est impossible de séparer ce qu'ils ont pris de Chaucer de ce qui avait sa source à Warmia. Un des éléments décisifs pour le choix de cette problématique était l'éveil des émotions collectives inspirées par leurs observations pendant les expéditions à Dziadowek (petit village au nord-est de la Pologne, où l'on retrouve encore la mémoire vivante

⁴¹ Des chants juifs sans paroles, des vocalises syllabiques.

de la coutume *Alliluja*, le noyau de leurs expéditions de Pâques). L'intérêt pour les émotions collectives a retrouvé une résonance dans le texte de Geoffrey Chaucer.

Leur dernière représentation, *Kalevala - fragments non écrits*, est basée sur une épopée finnoise qui était transmise oralement jusqu'au XIX^e siècle. Entre autres, c'est la transmission orale qui attirait les artistes de Wegajty. Ils ont déjà l'expérience du retour à de vieilles coutumes qui cachent en elles les forces de la culture ancienne, dans ce cas les artistes de Wegajty essaient de redonner vie aux paroles de vieux mythes et légendes.

Un des moyens d'atteindre les archétypes cachés sous la lettre, était l'utilisation de différentes langues dans le spectacle. On entendait de l'anglais (Trev Hill), de l'allemand (Ermudte Sobaszek), de l'ukrainien (Marijka Lubiancewa) et du polonais (Waclaw Sobaszek).

Un autre moyen important (qui est un retour conscient vers la *commedia dell'arte*) est l'utilisation des masques. Le groupe Wegajty attache une grande importance à cet élément dans leurs travaux récents. L'année dernière (2003), le groupe a travaillé sur la création d'un spectacle masqué (avec la production des masques et la construction ces propres personnages) qui était présenté pendant la soirée dansée de l'expédition de Pâques.

La musique est toujours au centre de leurs intérêts, on peut même dire qu'elle même forme un spectacle, mais les spectacles comme les *Contes de Canterbury* et *Kalevala* montre l'importance des mots, des *paroles vives*, lesquelles sortent de la culture orale. Un des aspects auquel ils tiennent beaucoup est la sonorité de la langue parlée. Ils considèrent que raconter des contes est un des moyens de s'approcher du passé, de saisir ce temps perdu qu'ils cherchent.

Waclaw Sobaszek avoue que dans ses travaux récents il tente de changer sa conception du spectacle. Il a toujours considéré que le chant en est la source, son vrai début. Le chant esquisse un énorme espace, comme celui qui existe entre deux personnes, il peut signifier des sentiments profonds. Le problème est qu'il nous manque un langage valable pour ces sentiments, le langage s'appauvrit et ces sentiments existent.

Les parties des œuvres de Dante, Chaucer, Mickiewicz s'appellent *chants*, il faut essayer d'y voir quelque chose de plus qu'une pure convention.

Pour parler de leurs travaux récents, Waclaw Sobaszek se réfère au personnage du rhapsode, sa matière était la narration, il recousait ses récits de bribes de chants et de contes. C'est ce monde qui fascine maintenant les créateurs de ce théâtre. Leur travail consiste à *recoudre des chants*.

* * *

Les spectacles sont montrés dans la grande salle du centre Wegajty, celle qu'ils ont montée de leurs propres mains. Dans la salle bien sûr il n'y a aucune division artificielle ni stable de l'espace pour les spectateurs et pour les acteurs. On peut même dire plus, il n'y a pas de fortes limites entre les événements parce que le spectacle se transforme vite soit en soirée de musique et de chants, soit en une folle nuit de danses où les catégories acteur/spectateur sont vite brouillées.

La soirée dansée est très importante et caractéristique, le metteur en scène du groupe la considère même comme un germe de spectacle, une forme proto-théâtrale.

Il en parle en utilisant le terme *l'art de la mise en scène d'une soirée dansée*⁴² pour ensuite préciser :

Il faut mettre d'accord deux mondes séparés : une forme préparée et bien planifiée avec une ouverture aux réactions des danseurs en toutes circonstances. On prépare une soirée dansée en sachant que c'est seulement un cadre, et ce qui va le remplir est toujours surprenant.⁴³

* * *

⁴² Tadeusz Kornas, « Les parties plus proches à Wegajty », in *Dialog*, n°2, 1992.

⁴³ Ibid.

Ils n'ont pas peur d'entrer dans les territoires de la culture basse, pleine d'une énorme énergie. Leur esthétique n'a rien à voir avec une fausse beauté du folklore. Le courage de toucher les espaces vierges de la culture populaire, qui peuvent même paraître brutes et laides est fascinant, mais ils ne s'arrêtent pas à la surface, en plus ils savent que grâce à elle, ils peuvent toucher la vraie force et la vraie beauté (qui n'est pas comparable avec la beauté conventionnelle). Soyons plus concret, les gens du carnaval macédonien auquel ils ont participé (c'est là-bas qu'a commencé l'amitié, et la collaboration avec le marionnettiste écossais, Trev Hill) leur ont fait cadeau, du masque utilisé pendant la fête. Après leur retour, ils ont découvert qu'il était fabriqué à partir d'une vraie tête de cochon. La conservation a été faite trop tard et le masque a pourri, sinon il ferait sûrement partie des objets précieux pour les spectacles d'expéditions. La petite séquence sur le masque du cochon figure à la fin de leur film fait pendant le carnaval en Macédoine.

Il nous apparaît que leur travail n'a pas peur de se frotter aux territoires rabelaisiens dans ses aspects de mise en relation des éléments d'en haut et d'en bas, dans l'image du corps que représentent les personnages de leurs spectacles (en prenant en considération surtout les spectacles d'expéditions). Cette image qui ne fuit pas dans *l'esthétique du beau forgé à l'époque moderne*, comme l'a nommé Mikhaïl Bakhtine dans son œuvre⁴⁴ analysant la création de Rabelais et la culture du rire populaire. Bakhtine considérait que l'œuvre de Rabelais demeure aujourd'hui encore dans une large mesure énigmatique et pour la déchiffrer, il faudra se livrer à une étude approfondie des *sources populaires*. La route de Wegajty mène dans cette direction, leur fascination par la culture populaire n'a rien d'une coquetterie, *permutations constantes du haut et du bas, parodies et travestissement, rabaissement et profanations*⁴⁵ sont perpétuellement présentes dans leur langage théâtral. Ils polémiquent avec la tendance de la culture contemporaine qui traite la culture populaire comme un outil de stylisation artistique en n'utilisant que ses valeurs esthétiques.

⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

⁴⁵ Ibid.

* * *

Pour entrer dans les espaces vierges de la culture populaire, il faut avoir la confiance des gens. Il faut agir avec patience et attention aux autres, obtenir l'ouverture et l'acceptation des gens permettant l'accès aux fêtes et cérémonies locales qui restent encore les dernières îles non touchées par la commercialisation des rapports inter-humains.

Pour être clair, il ne s'agit pas du tout de chercher les formes pures et inchangées; la culture sans les influences, les flux et les reflux, devient morte⁴⁶.

L'intérêt pour ces territoires exclus de la culture officielle, on pourrait même dire de la conscience habituelle, l'intérêt pour la laideur que l'on trouve dans les coutumes populaires, qui regardée sous un autre angle (celui qui est propre aux gens de Wegajty) peut être considéré comme attirante et belle. Même s'agissant de comparaison entre Wegajty et Gardzienice, cette différence reste valable, parce que le travail de ces derniers a évolué vers un travail sur la spectacularité, l'esthétique de leurs spectacles n'utilise pas d'éléments bruts et crus, elle est plus élaborée. Sa beauté est forte, mais nous paraît en même temps plus accessible. Wegajty par contre prend le risque de puiser la vitalité de cette culture qui est incluse dans ces éléments qui sont moins faciles à accepter. Leur forme est plus brute, ou en d'autres termes, ils n'élaborent pas leur forme pour qu'elle soit plus séduisante, ils n'ont pas peur des formes brutes. La recherche dans le pôle de l'oralité qui les mène vers les conteurs, forme riche en sonorité, est déjà fortement éloignée des habitudes du spectateur contemporain.

* * *

⁴⁶ À ce propos, je cite les mots du chef de Wegajty :

« Hier est arrivé chez nous par hasard un constructeur d'instruments de musique de Lettonie. Il s'est intéressé à notre tambour, et quand il a appris qu'il vient d'Amérique du Sud, il nous a enseigné une danse latino-américaine qui fonctionne en Lettonie comme une danse populaire letonienne... Il faut que ça soit comme ça. S'il n'y a pas de circulation des motifs, la culture populaire devient morte. »

Les gens de Wegajty ont une large conception du théâtre. Elle n'est pas fermée par des conventions stéréotypées. On remarque cela déjà en analysant leurs spectacles. Pour cette raison les expéditions ne peuvent pas être classées hors du théâtre. Ce n'est pas un autre genre d'expression artistique. Elles entrent dans ce cadre, et en plus, elles constituent, pour ces artistes, la base et la source du théâtre. En y participant, on peut encore toucher à la réaction vivante du public et aussi au processus dépourvu de confort, ou autrement dit, dépourvu de tout surplus de la vie quotidienne, ce qui permet de nous sentir nous-mêmes plus bruts, et de nous sentir nous-mêmes entrant en relation avec le monde.

Les expéditions permettent de toucher au théâtre dans sa matière plus crue, plus en cours de création, en mouvement au sens de mouvement d'improvisation et de changement de places, mais aussi mouvement de marche; la route. Wacław Sobaszek le dit de façon claire :

Le théâtre c'est une expérience de la route, du cheminement, et non, un ancrage et une immobilisation.

C'est pour cette raison que l'on a parlé des expéditions dans le cadre des spectacles ; pour qu'on puisse les percevoir comme une part intégrale du théâtre, et plus même, un fondement de cet art, pour ces artistes.

* * *

Leur large vision du théâtre englobe aussi d'autres espaces sociaux. Wegajty donnent ses spectacles carnavalesques, masqués et pleins de musique dans les prisons, les centres pour les gens sans abris, et régulièrement dans une maison de retraite dans un village voisin de Wegajty. Là-bas, ils organisent un spectacle à la fin du carnaval, pour Mardi Gras (dans la tradition populaire polonaise nommée

Magda Grudzinska, Interview avec Wacław Sobaszek, « C'est un peu donquichottisme... », in *Didaskalia*, n°17, 1997.

Zapusty) qui se transforme en soirée dansée. Difficile à imaginer, mais cet événement est plus chargé d'énergie que les danses avec la participation des jeunes.

Ce n'est pas le travail strictement théâtral qui constitue le principe. Ce travail théâtral ne se limite pas à la production de spectacles ni même à l'entraînement de l'acteur, concentré sur les répétitions et l'artisanat de son art. Les créateurs de ce théâtre ont une conception beaucoup plus large du théâtre et de l'activité artistique.

C'est un genre de travail qui engage entièrement. Ce qu'on nomme habituellement « le théâtre » est un outil, c'est une voie de vie. Dans un texte⁴⁷, ce théâtre était nommé *niche écologique*. Écologique dans le sens où il s'inscrit dans une harmonie d'existence avec les autres, avec le monde.

Dans cette vision, le côté social compte, les artistes de Wegajty appellent même leur travail, « *animation culturelle* » :

Ce qu'on fait je l'appellerais « animation culturelle ». Pendant les spectacles, et en particulier pendant notre dernier séminaire tout se passait comme pendant nos expéditions. C'était une rencontre de différentes générations, des gens très jeunes et des vieux, qui viennent de différents univers. C'est important pour l'avenir. (...) La culture dans ces conditions-là peut jouer un rôle médiateur, peut ressouder des sociétés. La culture devrait apprendre aux gens à discuter.⁴⁸

Séminaires

La deuxième forme de leur activité consiste en des séminaires thématiques organisés deux fois par an, lesquels ouvrent un espace d'échange d'expériences et de réflexion pour des gens de différents domaines. Pendant ces événements, on

⁴⁷ Viola Hasselberg, « Le théâtre en tant qu'une niche écologique ? », in *Theater der Zeit*, janvier-février 1995.

apprend comment on peut parler des phénomènes difficiles à saisir en mots, on cherche un langage pour exprimer des contenus de manière compliquée liée plutôt à la pratique, aux émotions, ou aux autres formes d'expression.

Mais on ne peut pas dire qu'on se concentre seulement sur les discussions intellectuelles. Il y a aussi la place pour d'autres domaines de l'art, souvent ce sont des expositions photographiques, de la poésie aussi, qui y retrouvent leur places exactes. Pendant les séminaires, Wegajty organisent aussi des stages théâtraux, surtout basés sur les musiques et danses traditionnelles. Ces stages sont souvent dirigés par des artistes invités de différentes parties du globe.

Un des participants a caractérisé ces événements dans la perspective large de l'auto-développement :

Le vrai sens de ces rencontres est une forme d'autodidactique alternative, certaine manière improvisée de formation intérieure pour les gens qui savent et veulent écouter. Ces rencontres introduisent (livrent) des éléments qui manque à la vie des gens, pas spécialement par rapport au théâtre.⁴⁹

Ces événements sont organisés au minimum deux fois par an, ils sont cadrés dans des cycles thématiques, *Les patries plus proches* (1990-93), *Sentiers des traditions* (1994), *Vers une tradition vivante*⁵⁰ (1995-96).

⁴⁸ Mazgal Ewa, Outsiders, *Le Journal d'Olsztyn*, 16/12/1991.

⁴⁹ Peter Jokes, « Il y a un théâtre dans les forêts et les marais de l'ancienne Prussie », in *Ludowa Demokracja*, n°7, 1994.

⁵⁰ Dans le cadre de ce cycle Wegajty a organisé (31 janvier - 2 février 1995) un séminaire consacré aux différentes traditions de *Koleda*, par exemple de la région ukrainienne, Huculszczyzna ou de Macédonie. La période du séminaire était le temps du carnaval, avant la nuit des danses, les invités de Macédonie ont dirigé la coutume de la *Koleda* dans le village Wegajty. La grande différence de cette tradition dans la culture orthodoxe et la *Koleda* polonaise est apparue. En Macédonie, cette tradition est beaucoup plus pratiquée. Le terme *Koleda* vient du terme latin *calendae* qui signifie le début du nouveau mois, d'une nouvelle année, pour cette raison cette coutume est liée avec les demandes de fertilité. Ce motif est très présent dans la variante macédonienne de la *Koleda*. Le noyau de leur coutume est la liaison entre les vivants et les morts et le traitement des malades par la magie. Il y a aussi un élément de rivalisation entre les différents groupes qui marchent avec la *Koleda* et un autre très important de mariage carnavalesque d'un jeune homme avec une jeune fille qui en vérité est un homme déguisé.

La patrie plus proche c'est une formule tirée des écrits de Stanislaw Vincenz qui est plutôt un état d'esprit, d'âme. Dans un texte qui peut être considéré comme leur manifeste Waclaw Sobaszek explique la problématique autour de laquelle les discussions (mêlées à la pratique) se déroulaient pendant le premier cycle des rencontres.

Ça sera la terre de différentes provinces, « les patries plus proches » comme les nomme Stanislaw Vincenz, des terrains limitrophes ou inaccessibles, montagneux.

Qu'est ce que c'est « la patrie plus proche » ? Sans doute il y a ici quelque chose – écrivait Vincenz – comme dans une œuvre d'art, une forme spirituelle plus grande qui peut recevoir sans peine plus d'influences. La patrie plus proche est toujours un hybride de différentes influences et en plus, elle a une forme spirituelle.⁵¹

Surtout deux aspects sont importants pour bien comprendre l'activité de ce théâtre et aussi l'entreprise des expéditions. Il ne s'agit pas spécialement d'un attachement particulier à un morceau de la terre à tout prix. Il s'agit bien plus d'un certain espace spirituel, d'une patrie particulière qui *flotte un mètre au-dessus de la terre*. Il s'agit d'attraper l'esprit d'une certaine région, qui est hantée par l'ancienne culture des contes, des coutumes, et surtout par la musique. Le deuxième aspect concerne le mélange hybride des influences culturelles. Dans le cas de la région du nord-est de la Pologne, c'était toute la richesse des cultures catholique, protestante, juive et orthodoxe. Cette problématique a déjà été évoquée, mais elle mérite d'être reprise: sans circulation des motifs, la culture devient morte.

Ce mélange culturel du Nord-Est de la Pologne n'existe plus mais on peut encore en retrouver des bribes vivantes et c'est à leur recherche que mène la voie de ce groupe.

Cette dernière passe par *les sentiers des traditions*. Dans ce titre du deuxième cycle, Waclaw Sobaszek souligne surtout le terme *sentiers*, qui doit dévier leurs

⁵¹ Waclaw Sobaszek, « L'entreprise du Centre Théâtral Wegajty », in *Konteksty*, n°3/4, 1991.

recherches hors des routes bien connues, vers les sentiers incertains qu'ils choisissent. Comme les vieilles coutumes de *Koleda* et *Alliluja* qui les mènent dans des villages qui n'ont jamais connu le théâtre.

Le titre du dernier cycle, *tradition vivante* était tiré d'Adam Mickiewicz. Waclaw Sobaszek dit que son sens inclut aussi l'acceptation et la tolérance pour d'autres groupes et cultures.

Ce que signifie *une tradition vivante* ?

Parmi plusieurs traditions, nous nous occupons d'un tout petit fragment.⁵²

Waclaw Sobaszek précise aussi que dans ce petit fragment s'inscrivent surtout des personnes jamais reconnues. Comme de vieux musiciens des villages qui détiennent la grande force de la musique populaire. C'est peut-être plus commode de dire que cette tradition c'est la musique populaire, mais dans le cas de Wegajty il est important de souligner que ce sont les rencontres avec des gens en chair et en os. Ce sont des gens déjà penchés vers la mort, des artistes dont aujourd'hui personne n'a plus besoin.

Aujourd'hui comme auparavant ces rencontres avec les gens sont au centre de l'attention des fondateurs du groupe. Pour ne pas rester dans une idée floue et peut-être trop pure et idéalisée des *rencontres*, nous proposons d'énumérer ici quelques unes d'entre elles.

Une de plus importantes a été celle de Paul Heinrich, qui était apparenté au grand-père de Waclaw. Toute sa famille est partie dans la région de Poméranie qui appartenait à la Pologne. Lui seul est resté dans le village de Wegajty, allemand à l'époque.

⁵² Le Théâtre Rural Wegajty dans un journal régional, *Z Jonkowa i okolic*, n°183, 10 octobre, 1995.

Quand Waclaw l'a rencontré, il parlait un mélange de vieux polonais (comme dans les anciennes traductions de la Bible) et de l'argot de la région. Il attelait encore des bœufs pour le labourage. Cette rencontre a été une des causes du choix de ce lieu pour la base du travail.

Plus tard, lorsqu'il ont été eux-mêmes habitants du village, ils ont rencontré un grand-père, Tkaczuk, qui habitait dans un village voisin. Il parlait avec des aphorismes, des phrases rimées. C'est un personnage très important dans l'histoire du groupe. Ce monsieur Tkaczuk leur a enseigné cette vieille coutume de la *Koleda* qu'ils ont repris et qu'ils pratiquent pendant les expéditions. La *Koleda* est un art, il faut bien connaître ses règles. C'est lui qui leurs a appris les mélodies et les textes, la plupart d'entre eux ont été enregistrés.

Jan Szymczyk était un vieux instrumentaliste qui vivait dans la région du Sud-Est de la Pologne, la région de la montagne Beskidy. C'est aussi là-bas que Wegajty part aujourd'hui durant l'expédition de Noël. Waclaw dit que c'était un homme remarquable. Il restait inconnu comme tous les anonymes qui ont construit les cathédrales. Le simple fait de passer du temps avec lui était une aventure. C'est chez lui, dans sa maison que leur spectacle basé sur les textes de Czeslaw Milosz a eu lieu. Le groupe a enregistré un film, où monsieur Szymczyk raconte comment il fabriquait des tambours.

Quand Wegajty se concentraient plus sur le travail avec les instruments, ils ont connu Monsieur Feliks Leszczynski. Il jouait depuis longtemps dans plusieurs vieux groupes musicaux à Olsztyn. À l'époque dans chaque ville, il y avait plusieurs groupes de ce genre qui jouaient dans les restaurants, pendant les mariages et autres fêtes ou cérémonies. Monsieur Feliks a eu dans son grenier une grande collection de vieux instruments, souvent très bizarres. Par exemple un tambour fabriqué avec le cuir d'une Tora juive. Les Allemands pendant la guerre confisquaient des rouleaux de Tora et les utilisaient à l'usine pour la fabrication d'instruments. C'est Monsieur Feliks qui a offert leur première clarinette aux musiciens de Wegajty.

La plupart des grands amis de Wegajty sont des musiciens, et ce n'est pas une pure coïncidence. La musique joue un rôle central dans toutes leurs activités. Dans certaines périodes de leur travail, une pratique intensive d'apprentissage de jeu sur des instruments s'est formée. Chaque membre du groupe prenait tout simplement un instrument et commençait à jouer. C'est de cette façon que la plus grande partie du group a appris à jouer au violon. Mais il s'agit de musique populaire, comme le dit le chef du groupe, elle vient du cœur. C'est une musique qui est un dialogue. C'est pour cela qu'elle jouait un grand rôle pendant les mariages. Dans une telle musique, il y a des secrets qu'il faut connaître et qui ne sont pas notés dans des livres. Les secrets de cet artisanat étaient transmis de maître à l'élève, depuis plusieurs générations. C'est un des éléments de ce qu'on peut appeler la tradition vivante. Et c'est dans ce courant de la transmission vivante que sont entrés les membres de ce théâtre.

Musique

La musique est au centre de toute l'activité de la troupe. On peut dire que Wegajty, c'est surtout une magnifique équipe de musiciens. Clarinette, accordéon, violon, c'est là qu'habite l'esprit des évènements qu'ils préparent.

C'est aussi par la musique qu'on peut sentir leur relation dynamique avec la culture traditionnelle, leur disposition pour le dialogue. Ses intérêts circulent autour des mythes, des histoires transmises oralement. La musique occupe la place principale, la pensée de Lévi-Strauss⁵³ se confirme dans leurs cas. Selon l'anthropologue, aujourd'hui la pensée mythique n'existe plus dans la culture européenne, elle a disparu au XVIIIe siècle en cédant la place à la réflexion scientifique ou au discours philosophique. À partir de ce temps-là, c'est la musique, qui toujours présente dans l'inconscient collectif, a repris la fonction de la pensée mythique. Grâce à la

⁵³ A ce propos voir : Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958. P. 235. Et *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964. P. 22-26.

musique, les choses se changent en significations, alors l'élément dionysiaque porte avec lui la pensée mythique. Selon Lévi-Strauss, la musique fonctionne comme la pensée mythique et l'analyse d'un mythe ressemble à une partition musicale.

La musique accompagne chaque activité à Wegajty, on l'a déjà qualifiée *d'élément dionysiaque*, et c'est dans ce cadre, qu'il faut plutôt voir leur travail, même cette partie qui semble être très proche de l'ethnographie et de l'ethnologie. Les acteurs de Wegajty ont été qualifiés, par un ethnologue qui était aussi dans certaine période acteur de la troupe⁵⁴, *de nouveau type de chercheurs sur le terrain*. Nouveau parce qu'ils trouvent l'approche strictement ethnologique insuffisante.

Pourtant, il ne faut pas confondre ce genre d'activité avec la muséographie, ou l'ethnographie pure. Dans leur cas, il ne s'agit pas de reconstruction, il s'agit de rendre son processus à la vie. Quelqu'un a appelé cela des expéditions « ethnoartistiques », et il faut bien prendre conscience de la deuxième partie de ce terme. Bien qu'il ne faille pas oublier les mérites de leurs recherches ethnographiques, elles servent à remettre ce matériel dans la vie.

Cette musique constitue la base des stages et aussi des rencontres avec des gens aux villages. Il est sûr, qu'elle brise les obstacles de la communication. Pendant les stages, elle aide à se mettre tout de suite en action. Pendant la visite dans la maison, on chante d'abord ensemble, et déjà cette participation commune au chant qui est aussi l'expression des émotions, ouvre un espace plus favorable pour les arrivées. Il arrive que dans les petites cuisines des villageois, on danse à plusieurs en touchant à l'esprit de la fête par le biais de la musique.

⁵⁴ Mariusz Gniadek, « Koleda, le retour aux sources théâtral », in *Teatr*, n°2, 1997.

LES EXPÉDITIONS

Les expéditions ou le théâtre qui vient à la maison

Le temps des fêtes

L'entreprise qui est appelée « expédition » (en polonais **WYPRAWA**) est une situation où le groupe théâtral part dans la campagne pour rencontrer des gens qui se rappellent ou qui pratiquent encore d'anciennes coutumes. Dès le début (et c'est toujours le cas), l'entreprise a consisté à retrouver et à apprendre des danses et des chants anciens : les matériaux de base, pour ensuite l'introduire dans un processus de création. Pour redonner leur vie aux fêtes. Cela diffère des expéditions anthropologiques, et quoique des artistes s'inspirent de ce domaine, il ne faut pas les confondre.

D'ailleurs il nous paraît indispensable de considérer la rencontre et l'homme comme comptant le plus. Très souvent cet homme est un vieux musicien d'un village.

Les expéditions théâtrales de Wegajty s'inscrivent dans le calendrier des fêtes religieuses (catholiques et orthodoxes) et sont en forte relation avec elles.

En ce qui concerne spécifiquement le théâtre Wegajty, les expéditions n'ont lieu que durant les fêtes religieuses de Noël et de Pâques. Selon Waclaw Sobaszek, c'est le temps où les gens sont d'avantage disposés à ouvrir les portes de leurs maisons, c'est un temps particulier pour les rencontres.

Les deux coutumes, la Koleda et l'Aliluja, concernent des mascarades avec des chants et des danses. Des cortèges de musiciens masqués parcourent les villages en donnant des spectacles simples chez les habitants, en souhaitant du bonheur et de la prospérité aux hôtes. Les textes et les personnages sont liés aux saisons et aux histoires religieuses. Évidemment pour Pâques, cela concerne la Résurrection du

Christ, mais aussi la renaissance des forces naturelles, la fertilité, enfin l'éternelle liaison de la mort et de la vie.

Pendant Noël, le contenu est lié à la naissance du Christ, le roi Hérode, la mort, mais aussi à des motifs d'animaux représentant les forces végétales, tous restent en relation avec la problématique du renouvellement qui est inséparable de la mort.

Historiquement⁵⁵

Étymologiquement, la *Koleda* est liée à une fête romaine *Calendae Januariae*, qui avait lieu durant les premiers jours de la nouvelle année. La cérémonie consistait en des visites dans les maisons avec des vœux de bonheur et de prospérité. La base de cette coutume était l'élément agraire se référant aux fêtes de printemps qui sont liées au changement d'année. Avec le changement de la date de la nouvelle année, certaines coutumes rurales ont été décalées. L'autre source d'élément agraire dans *Calendae Januariae* et son substitut carnavalesque, sont les *Saturnalia* et *Opalia* qui précédaient *Calendae Januariae* et les fêtes organisées pour Dionysos avec les cortèges de masques, mais aussi les fêtes en l'honneur des morts, emportant les éléments chthonien, imprimaient ses traces sur *Calendae Januariae*. Il faut remarquer que l'élément chthonien est principal pour les cultes slaves et dans la coutume de la *Koleda*, le culte de morts reste toujours au centre. Les esprits des ancêtres reviennent surtout dans la période du solstice d'hiver, de la nouvelle année. Ce n'est pas un hasard si dans la *Koleda* de Huculszczyzna et de Macédonie, les éléments de la magie païenne comme les cadeaux pour les fantômes et les présages sont gardés.

Les *Calendae* romaines sont arrivées chez les peuples slaves par les ancêtres des Roumains, les peuples de Dacie, colonisés par les Romains. Cette tradition romaine a assimilé la forme parallèle slave de *polaznik* ("vadrouilleurs") et son élément spirituel se mélangea avec les pratiques magiques slaves.

⁵⁵ Dans ce chapitre, on s'est basé sur le mémoire de maîtrise de Magdalena Boguslawska, consacré au théâtre Wegajty; sous la direction de prof. Zbigniew Osinski à l'Université de Varsovie.

La dernière retouche apportée aux formes de ces fêtes autant dans leurs manifestations romaines que slaves, a été ajoutée par le christianisme, qui a utilisé le moule du calendrier des cérémonies païennes pour célébrer ses propres fêtes en adaptant les structures des vieilles cérémonies et en modifiant leurs sens pour les mettre en accord avec les besoins de l'église. Les changements les plus marquants sont arrivés dans le XVI^e siècle avec la réformation de l'église et les mouvements protestants.

Le cycle de Noël commence le jour de la naissance du Christ (25 décembre), cette fête catholique a remplacé le *Dies Natalis Solis Ivicti* romain, le jour de célébration de Mitra, le dieu perse du soleil, très populaire dans L'Empire. Au III^e siècle après Jésus-Christ, il fut qualifié de religion nationale.

Le 6 janvier qui termine la semaine des fêtes était à l'origine le jour de la naissance des dieux de la végétation par exemple le Dionysos grec ou l'Osiris égyptien. Dans la tradition chrétienne, il était établi comme le jour du baptême, ça veut dire la naissance spirituelle du Christ (IV^e siècle). Ensuite on a associé cette date à la fête de l'Epiphanie, nommé aussi la fête des Rois Mages. Le christianisme en assimilant certaines fêtes blâmait les autres.

Les traces de ces coutumes sur les territoires de la Pologne datent de la première partie du Moyen-Age. Les lettres des papes Innocent III (de l'an 1207) et Grégoire IX (de l'an 1230) prouvent l'interdiction des mascarades païennes sur les territoires de la Pologne de l'époque. Un texte assez précis de l'année 1636 décrit une fête de ce genre. Il s'agit d'une mascarade qui s'est déroulée entre Noël et la fête des Rois Mages : des gens se réunissaient dans leurs maisons, fabriquaient des masques de paille qui représentaient des têtes de chevaux et de veaux, s'accrochaient des queues, découvraient les parties intimes de leurs corps, et avec une forte musique de trompes et de cornes, avec des chants et des applaudissements, marchaient dans les rues des villes et des villages et des groupes de public les suivaient.⁵⁶

⁵⁶ Selon des recherches de Leszek Kolankiewicz dont le dernier ouvrage concerne entre autres la reconstruction d'anciens spectacles païens sur le territoire de la Pologne. *Les Aïeux. Le théâtre de la fête de morts*, op. cit.

Malgré les interdictions sensées faire disparaître les restes des pratiques païennes, les coutumes populaires les ont sauvés et les ont introduits dans les mystères de Noël du Moyen-Age.

Ici il faut faire une remarque par rapport à l'époque contemporaine en Pologne, pendant le temps du stalinisme, la coutume de marcher avec la *Koleda* était interdite. Le metteur en scène Jan Dorman, que le travail de Wegajty rappellent souvent, était profondément fasciné par le théâtre populaire basé sur les vieux rituels. Il a essayé de sauver cette forme de théâtre. Comme solution de compromis, durant les années 1965-1973, il organisait des festivals avec des sessions concentrées sur la thématique de la frontière du théâtre et de l'ethnologie, en transposant ce genre de théâtre dans la ville.

En 1989, pour la première fois, la coutume de la *Koleda* a été reconstruite et remise en vie par Wegajty qui la pratique jusqu'aujourd'hui. Premièrement les terrains d'expéditions sont les régions nord-est, *Suwalszczyzna*, sud-est *Beskidy*, où le pays de Stanislaw Vincenz, *Huculsczyzna*. À partir de 1995, ils la pratiquent aussi dans leur village. On peut se demander pourquoi cela a commencé six ans après le début de leur activité, et cela nous ramène à la problématique déjà soulevée, de l'action d'entrer dans les maisons en touchant à la vie privée des gens et dans ce cas en touchant leur passé, cela exige de la sensibilité, du tact et de la patience. Depuis ce temps-là, la *Koleda* est pratiquée régulièrement dans le village Wegajty.

Préparations

Avant de partir en expédition, le groupe passe par des séances de stages durant des semaines qui s'étalent sur quelques mois, où l'on répète le spectacle qui sera ensuite montré dans chaque maison du village.

L'élément important et particulier du stage est ***le cours du soir*** qui, comme on peut le deviner, consiste à courir dans la forêt et aux alentours du théâtre le soir, ça veut dire quand il fait déjà nuit noire. Probablement on peut le percevoir comme un entraînement physique, mais c'est surtout un exercice de perception qui

sensibilise la réception de l'entourage, de l'environnement par le corps. Par le corps tout entier soumis au changement de rythme, parfois à bout de souffle, d'autres fois lent jusqu'à l'arrêt sous les arbres par terre, très proche les uns des autres, à la libération de la respiration et aussi l'odeur, on touche de la terre, de la boue, des feuilles ; on finit en sueur et en même temps, on voit des étoiles et l'on entend le son du *ligawa*⁵⁷. Après cette expérience, notre perception est transformée : on a une tout autre attention aux autres et aux situations qui se déroulent autour de nous.

C'est après que le stage dans la salle commence et que l'on travaille sur les chants et danses, pour passer au spectacle, au travail avec les masques, avec les objets liés à la tradition des anciennes fêtes en Pologne.

Mais comme on voulait le faire remarquer, et en cela peut-être consiste un parallèle important tiré du parathéâtre, l'espace ouvert pour le travail de ce théâtre est primordial. La forêt est très importante, autant Wacław que Erdmudte confirme ce fait :

Des spectateurs viennent au théâtre par la forêt, ils rentrent après le spectacle, la forêt devient une partie de l'aventure, de l'événement théâtral. L'entraînement de l'acteur se passe dans la forêt. Des sentiers là-bas sont tracés par des groupes de stagiaires participants à notre cours dans la forêt.⁵⁸

Ces mots de Wacław Sobaszek nous aident pour imaginer que tous les alentours du théâtre jouent déjà avant que les acteurs commencent. Le spectacle n'a pas son début dans la salle. Le plus proche arrêt de bus (qui est déjà à une certaine distance) peut être considéré comme le foyer du théâtre. Maintenant on prend plus en considération le rôle de quitter la ville.

Erdmudte Sobaszek avoue :

⁵⁷ Instrument populaire à vent, long de 2/3 mètres, fait d'un tronc d'arbre.

⁵⁸ Wacław Sobaszek, « L'avenir de la tradition et de la culture populaire, de la perspective de Centre Théâtral Wegajty ».

Quand j'entre dans la forêt pour me préparer au spectacle, parce qu'une partie physique de la préparation je la fais dans la forêt, je sais que je ne peux pas déranger ce lieu par ma présence, car il est accompli et vivant dans sa propre vie. Je peux prendre de lui, et plus exactement je peux l'imiter, le prendre pour modèle ⁵⁹

Dans les mots d'Erdmute Sobaszek, la forêt prend une forme plus personnelle, en fait toute la nature est comprise selon ces règles, elle a sa propre vie, il faut reconnaître sa place dans cet ordre, on est des êtres autonomes et la place de la nature est respectée, elle n'est pas du tout un simple serviteur, elle devient un partenaire. Cela nous paraît un terme juste pour parler de l'importance de la forêt dans les préparations théâtrales - elle devient un partenaire de l'acteur.

Pour les stagiaires, l'expérience de la forêt a une double importance, à part le travail sur la perception, elle les prépare à la continuelle présence de la nature pendant l'expédition, elle donne un avant-goût de ce que c'est que de se noyer dans la marche qui va durer trois-quatre jours.

Pourtant le cours du soir à sa propre spécificité. Sa structure est sauvage et bien mélangée avec la spontanéité. Il exige de prendre un risque et d'avoir confiance en la nature. Sans cela on reste en dehors de l'action, avec une telle mise à distance, le travail de l'acteur et sa participation à cette entreprise artistique qui se frotte quelque part à l'expérience purement existentielle est dépourvue de sens. Il ne s'agit pas non plus d'hystérie, déjà Grotowski prévenait les acteurs de cette confusion. Il s'agit plutôt de cette recherche de l'intégrité dans nos actions, et avant tout en nous-mêmes. Dans un texte considéré comme un des manifestes du groupe Wacław Sobaszek déclare :

Important : il n'y aura pas de « faire semblant ». Ne pas se permettre d'agir non entièrement, aussi pendant les répétitions. ⁶⁰

⁵⁹ Interview de Erdmute Sobaszek faite par Dariusz Matusiak, « Sur les sentiers de tradition », in *La vie sauvage*, n°7/8, 2001.

⁶⁰ Wacław Sobaszek, « L'entreprise du Centre Théâtral Wegajty », in *Konteksty*, 3/4, 1991.

Cela nous rappelle Jerzy Grotowski; les relations avec les stages parathéâtraux peuvent donner une esquisse de l'aventure du travail sous le ciel ouvert à Wegajty.

La préparation pour l'expédition se passe aussi à un autre niveau. Chaque expédition a sa dramaturgie et son scénario. Un élément stable est la *reconnaissance*. Ce terme est tiré du langage du temps des premières expéditions de Gardzienice. Les expéditions des uns et des autres sont bien différentes, mais on ne peut pas laisser de côté cet élément. Il s'agit de la visite par le chef, ou par quelqu'un du groupe, des villageois, pour « reconnaître » l'endroit, voir les changements, les événements qui se sont passés pendant l'année. Y a-t-il eu des mariages ou des enterrements ? Y a-t-il quelqu'un de malade ? Où peut-on chanter fort et bien danser ? Où faire vraiment la fête ? Où faut-il se comporter avec modestie pour respecter l'intimité des habitants ? Les dernières années, le groupe Wegajty part toujours dans les mêmes villages, où il connaît plusieurs générations.

Une fois arrivé...

Quand on arrive dans le village, on est toujours hébergé dans des lieux préparés à l'avance, soit chez un habitant, soit chez un ami du théâtre. Par exemple pour Pâques, c'est toujours une vieille grande mère de 80 ans (Mme Maliszewska) qui attend chaque année et qui offre une pièce pour dormir, sa cuisine et tout simplement toute sa ferme pour la troupe.

Le vrai commencement, c'est la sortie dans le village avec la musique et les chants qui résonnent loin autour et dont l'écho se transmet aux habitants. On marche de maison en maison, en dansant, chantant, jouant des instruments. Ici commence la magie des différentes rencontres, dans chaque maison. Le fait de marcher est aussi un des éléments principaux. Le cortège formé par la troupe fait partie de la tradition ; la marche elle-même, qui dure toute la nuit et aussi importante que les spectacles. Certains habitants se souviennent encore, d'autres marchaient eux-mêmes pendant les fêtes, ils nous montrent de vieilles photos. Ils nous corrigent, en disant « mais ici, vous savez, on chantait plus vite, le tempo était

différent », alors on apprend, on échange, on chante tous ensemble. Puis quelqu'un se met à danser, on invite des hôtes et bien sûr, dans la folie de cette nuit un repas est préparé et arrosé.

Ces principes se répètent, jusqu'à avoir rendu visite à tous les habitants qui nous ont ouvert leurs portes. Bien sûr la visite se passe autrement dans chaque maison, une est plein d'enfants, dans la suivante, il n'y a qu'un couple de vieux qui ne peuvent plus danser mais qui chantent avec nous, dans une autre c'est le silence qui règne, c'est le mari qui est mort le mois dernier, alors on se souvient ensemble.

Spectacles du foyer

Pour Pâques, dans l'espace familial on danse et on chante et puis le soir, c'est le moment de culmination - un spectacle et dans la maison d'un vieux menuisier M. Antoni. C'est chez lui que chaque année se réunissent les habitants du village pour voir le spectacle, écouter la musique et surtout danser car ce spectacle se transforme plus tard en soirée dansante.

L'espace pour jouer est une grande salle vide, très vieille et abîmée avec un sol en bois. On prépare juste des chaises et quelques bancs pour le public.

Cette année (2003) c'était un spectacle masqué, sur la préparation duquel le groupe a travaillé pendant toute l'année. Il s'agissait surtout de la production et de l'utilisation de masques. Chacun a créé son personnage. Cependant un des masques est présent dans chaque spectacle *Alliluja*, c'est **le dragon**, qui est le héros d'un chant traditionnel sur Saint Georges qui a tué le dragon. C'est un masque stable dans la coutume.

Le spectacle est constitué par le montage de simples petites scènes où chaque masque apparaît devant les spectateurs pour montrer sa courte histoire, l'ensemble est très dynamique avec accompagnement de musique. Voilà l'ensemble des personnages :

- Un mendiant, qui demande l'aumône. (*woloczebne*)

- Un couple de vieux, leurs maladies disparaissent sous le miracle de la musique et de la danse.
- Une dame noire en train de préparer un goûter dans un grand bol, qui distribue des chocolats aux spectateurs.
- Un étonné ou peureux.
- Une sorcière qui a du mal à marcher et tousse fort.
- La mort au deux visages.
- Un bouc qui cavale.
- Un pendu qui tourne avec sa corde.

Ce qui frappe le plus, c'est que les gens du village reconnaissent leurs propres histoires dans les situations montrées. Il y a beaucoup de commentaires reliant les scènes regardées à la vie quotidienne, où la pauvreté, la vieillesse et la mort jouent leurs rôles.

En ce qui concerne les spectacles d'hiver, il faut s'imaginer des villages perdus dans les montagnes couvertes de neige, où la température est entre -10° et -20°C . Il faut traverser la forêt et passer à côté du vieux cimetière. À minuit, il faudra aller avec des villageois dans une vieille église orthodoxe. C'est au sud-est de la Pologne, un des villages à visiter s'appelle Nowica, c'est là où s'arrête le groupe. On occupe une école, d'ailleurs la plus petite dans le pays, elle a été fondée par des amis du théâtre, des profs–artistes, il y a seulement deux classes, avec au maximum 10 élèves. Là il y aura une soirée dansée avec des gens, la plupart sont de vieux amis. Comme dans le cas de Pâques, Wegajty vient ici depuis des années.

Dans le spectacle d'hiver, il y a dans le cortège :

- une cigogne,
- une chèvre,
- un cheval (*szemel*),
- un Juif,
- un Tzigane,

- la mort,
- un diable et,
- le roi Hérodoté.

Le masque de la chèvre et la construction-cheval sont des objets très précieux, ils ont été retrouvés dans un des greniers du village Wegajty. Tous ces personnages (en polonais appelés « kolednicy ») parcourent les campagnes, de maison en maison, avec la musique, les chants et un seul lampion (à la fois la seule lumière pour la marche et éclairage utilisé dans les spectacles). La musique a été apprise et apprivoisée par la troupe pendant les expéditions des années précédentes et aussi retrouvée dans des recueils d'ethnographes polonais. Dans cette région, on chante surtout en ukrainien ou dans la langue de la minorité qui y habite. La région s'appelle *Lemkowszczyzna*, le peuple *Lemkowie*. La plupart d'entre eux ont été déplacés par le pouvoir à l'ouest de la Pologne, où pendant des années leur culture a été discriminée et méprisée.

Les hôtes entendent le cortège de loin, la musique l'annonce. La plupart du temps, ils sont déjà bien préparés pour la visite, la table est dressée, la bouteille préparée par le maître de la maison, ils attendent. D'autre fois, il faut chercher à être accueilli. Au début, on chante devant la maison, ce sont des vœux pour les hôtes, des demandes d'offrandes pour la musique, la célébration du Christ. Puis la porte s'ouvre, on est invité. Tout le monde entre, sans s'arrêter de chanter.

Très vite l'espace se transforme en lieu de spectacle. L'espace dans la plupart des cas, cela veut dire la cuisine. Tout a l'air très improvisé, ce n'est pas un spectacle riche. La rencontre avec des gens est au centre.

Toute performance demande une grande concentration des participants parce qu'on entre dans l'espace intime, familial et inhabituel pour la troupe. Il faut réagir vite, savoir où se placer, pour ne pas déranger les autres, pour laisser un espace vide à celui qui montre sa scène, pour vite mettre son masque et ne pas être visible pour le public, et aussi ne pas retarder l'action.

L'histoire, c'est entre autres, la cigogne qui danse et qui (mais il y a toujours la liberté d'improviser) attrape un gâteau sur la table ou pique un enfant. C'est aussi la chèvre qui tombe par terre et qui est persuadée par le chœur de se lever, en échange de bonne nourriture (chaque personnage est lié à un chant qui raconte à peu près son histoire, le groupe joue le rôle du chœur pendant qu'il est en action). Une autre scène contient un dialogue entre le chœur et le Juif qui ne veut pas croire à la naissance du Christ (il ne faut pas oublier que tout cela se passe pendant Noël). Toutes les scènes provoquent de fortes réactions chez les gens qui regardent, des commentaires, des rires, des réactions de peur.

Pendant le spectacle, on a toujours la liberté d'improviser. C'est même nécessaire car l'action se développe suivant l'espace, les gens, l'ambiance, les émotions... qu'on ne peut connaître à l'avance. Pendant le stage, on apprend à se maîtriser le rapport aux objets pour qu'ils ne soient plus des obstacles.

Ce qui est difficile à transmettre en mots, c'est la particularité de chaque rencontre, parce que les schémas de l'action se ressemblent toujours, mais, dans chaque maison, la visite est différente. Cela dépend surtout des gens, des circonstances, des changements dans leur vie, de l'énergie qui est dans le groupe, du niveau de fatigue, ou du niveau de joie. Il arrive parfois que l'on entre dans une autre dimension. Cette notion n'est pas facile à exprimer, mais il s'agit entre autres, de la découverte de « *l'autre homme* », et aussi du « *przepelnienia* » (pas vraiment d'équivalent en français : trop, qui déborde) de la musique.

Selon le chef du Wegajty, ce phénomène qui se produit chez le musicien après une longue marche où il n'arrête pas de chanter, consiste en une autre perception de la mélodie. L'homme musicien qui chantait sans cesse depuis quelques jours peut se sentir purifié, totalement dépouillé des impressions qu'il avait au début de sa route. Finalement, il ressent la mélodie comme un reflet d'une ancienne émotion de quelqu'un d'autre. A cela il faut ajouter les danses qui mènent à l'épuisement. Peut-être Mieczyslaw Limanowski pensait-il au même genre de mélodie, qu'il appelait *musique intérieure*, et à laquelle Wacław Sobaszek se réfère dans la pratique de la *Koleda*.

Les chants de Noël, il faut les voir du point de vue de leurs énormes cumulatifs de forces émotionnelles, créés dans l'abri de la maison, souvent en opposition à l'institution de l'église. Mais cela devient accessible seulement à condition qu'on traite la culture populaire non comme quelque chose d'extérieure à nous. Il faut entrer dans cette culture comme dans la forêt, dit Waclaw. Les règles du jeu reposent encore une fois sur la participation dans son sens plein et sur une attitude ouverte.

L'expédition ou l'aventure humaine

Comment pourrait-on reculer à la situation élémentaire, passer par un genre « d'experimentum crucis », agir sans sécurité, sous le ciel ouvert, sur le terrain bosselé, avoir avec soi seulement un instrument. Je suis sur une grande route, je serai un nouveau venu, un hôte, « hostis », un prochain étranger.⁶¹

« Comment pourrait-on reculer à la situation élémentaire? » L'expérience de participation dans une expédition peut nous rapprocher de la réponse. Au final, la vérité sur cette expérience est intransmissible en discours. Les théâtrologues et anthropologues qui s'occupent de ce phénomène sont tous d'accord, tous dans leurs textes avouent leurs doutes envers leurs propres témoignages⁶². Il s'agit pourtant d'un certain paradoxe: écrire sur un phénomène qui est dans ces principes une entreprise orientée contre le processus d'intellectualisation, une entreprise qui consiste à retrouver le contact vivant avec les gens, la nature, son propre corps. Comment mettre en mots une aventure dirigée par une perception élémentaire, physique du monde ?

Le langage de l'analyse théâtrale est inadéquat pour décrire cette expérience. Zbigniew Osinski a mis dans un texte⁶³ un fragment descriptif qui démasque l'impossibilité de formuler la réalité de l'expédition. Les notions d'esthétique et de

⁶¹ Waclaw Sobaszek, « L'entreprise de Centre Théâtral Wegajty », op.cit.

⁶² Zbigniew Osinski et Włodzimierz Pawluczuk deux auteurs en relation avec les expéditions venant du milieu académique, tous les deux avouent l'impossibilité de rendre cette expérience en mots.

⁶³ Zbigniew Osinski, « Gardzienice - pratique humaniste. » in *L'art ouvert. Parathéâtre II*, Ouvrage collective, Wrocław, Centre du théâtre ouvert « Kalambur », 1981/1982.

poétique ne touchent pas au sens de cette expérience de la route. La forme exacte pour parler d'une expédition est individuelle et difficile à trouver. Cela est peut-être une réponse à l'utilisation fréquente du langage poétique dans les relations des stagiaires. Pourtant pour que les expéditions soient présentes dans la réflexion sur la culture, le discours sur elles est indispensable.

Pour Osinski, l'expédition est un défi pour chaque participant, envers ses habitudes, les petits comforts de la vie quotidienne, la fatigue et la faiblesse de son organisme. Elle ouvre des possibilités de toucher la vie de façon directe, par la pratique, sans la mise à distance de la réflexion intellectuelle. Le contact avec les grandes œuvres de l'art donne un substitut à une telle expérience. L'expérience de la zone frontière de l'art et de la vie. Zbigniew Osinski a trouvé les mots qui approchent l'image de cette aventure humaine.

L'expédition est une expérience humaine particulière. Ses buts ne sont jamais que purement pratiques ou utilitaires. L'expédition crée par contre la possibilité de toucher, d'éprouver directement la vie, les gens, la nature, et de regarder tous ces phénomènes franchement, sans détours, vis-à-vis, avec une énorme intensité.

(...)

En réalité une expédition c'est tout simplement la vie formée selon un scénario particulier.

Tant qu'elle dure, l'autre vie n'existe pour personne. Pendant l'expédition, on ne peut que vivre selon sa loi, en accord avec son idée principale qui est de dépasser temporairement l'ordre de la vie habituelle.

Pour mieux comprendre, on peut se rappeler ce que disait Bakhtine⁶⁴ sur le carnaval et appliquer ses mots à chaque expédition.

⁶⁴ Il s'agit sûrement du fragment suivant « Le carnaval n'était pas une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'était pas simplement jouée sur une scène, mais vécue en quelque sorte (pendant la durée du carnaval).(...) un mode particulier d'existence. » in Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*, op. cit.

L'expédition dans un tel contexte total n'est pas en vérité une forme spectaculaire, (même si on peut la percevoir et l'interpréter comme telle) mais une forme réelle et momentanée de la vie elle-même. La vie pas seulement jouée, imitée, mais vraiment éprouvée.⁶⁵

Arrêtons notre attention sur la problématique de non-séparation de la vie réelle et de l'art, de l'élément spectaculaire. Cela paraît être un principe de l'expédition qui est proche d'un certain type de théâtre (dont le premier représentant peut être Jerzy Grotowski, Living Theater ou Eugenio Barba) qui a dépassé ses frontières et qui se référerait ouvertement à l'auto-développement personnel et s'adressait à l'homme lui-même, sans la carapace de son rôle social d'acteur et de spectateur. Ce théâtre qui a osé avouer que l'œuvre théâtrale en tant qu'élément esthétique ne constitue pas du tout un des principes du théâtre.

Il faut s'arrêter aussi sur les expressions *énorme intensité, on ne peut vivre que selon sa loi, contexte total*. L'expédition crée un monde spécifique et séparé. Elle introduit un changement par rapport à la vie d'avant. Une première remarque concerne la condensation du temps pendant une expédition, l'intensité d'émotion parce que la perception du monde change, devient physique, par le corps et par l'action.

De moins en moins de mots et de pensées enserrées en mots.⁶⁶

La participation à cette expérience produit un rapport critique à notre existence dans la vie quotidienne sociale. Elle nous décale par rapport à nos rôles sociaux. Grâce à elle on a une distance face à nos formes, nos moules, nos masques, et elle nous permet de toucher l'essence : notre identité.

L'expédition qui arrive dans le village est un élément étrange, la campagne ne connaît pas la forme, l'art pour l'art, le voyage pour le voyage, elle est liée à l'existence matérielle. Et c'est vers ces gens que l'expédition est organisée, pour la

⁶⁵ Zbigniew Osinski, « Gardzienice, le théâtre sous le ciel ouvert ». Op.cit.

vraie rencontre. Entre temps elle mélange le théâtre et la vie, car la faim est réelle, la fatigue est réelle, la joie et la danse aussi.

La route elle-même n'est pas sans importance. L'expérience de la route du voyage, du déplacement est perçue dans la culture en tant qu'expérience existentielle. Elle est nourrie par la soif de connaissance concernant autant la sphère de la vie intérieure que la vie extérieure d'un être humain. Cette inquiétude intérieure pousse l'homme à entreprendre un voyage, à dépasser le cercle de ses propres expériences étroites.

Ce cadre plus large de voir l'entreprise des expéditions comme des expériences existentielles nous permet d'esquisser un cercle et de se référer à nouveau à la figure du romantique de l'homme dans sa plénitude et la totalité de ses actions en corrélation avec l'ordre cosmique du monde. Les expéditions restent en rapport avec cette vision romantique, on peut même dire qu'elles en sont une sorte de réalisation.

⁶⁶ Włodzimierz Pawluczuk, « L'expédition, description des actions de Gardzienice ». In *Dialog* n°6, 1980.

Conclusion

Le phénomène des expéditions est apparu dans le milieu du théâtre révolté. Les artistes révoltés contre la passivité de l'époque, et l'affaiblissement des relations inter-humaines authentiques, cherchaient l'élargissement du territoire du théâtre et le brisement de ses frontières habituelles. C'est aussi pour cette raison qu'il faut considérer Jerzy Grotowski et son entreprise parathéâtrale comme un parrain du phénomène des expéditions.

Les créateurs appartenant à ce mouvement de l'art scénique n'ont pas peur de s'adresser à l'homme en tant qu'être humain, à son essence et non à son rôle social. Ils osent même avouer que le principe du théâtre n'est pas la production de spectacles. Leur vision ne s'arrête pas sur la surface, elle entre plus profondément, elle cherche à créer un vrai espace de rencontre, de contact humain, qui consiste aussi en un contact avec nous-mêmes. Dans le cas de l'expédition, il s'agit de mettre le processus de création dans les conditions de la route, du voyage. Mais aussi de le destiner à des spectateurs non blasés, non habitués au théâtre et qui peuvent mettre en action des chants et de la danse.

L'entreprise des expéditions dépasse le théâtre, elle le fait partir sur la route en le mêlant à l'expérience existentielle de l'homme dans sa relation avec la nature et les autres. Elle crée des relations humaines plus intenses et permet de se percevoir comme inscrit dans l'ordre cosmique du monde. Elle exige une participation totale. De ce point de vue, on voit le point de convergence entre ce phénomène et la vision de l'homme romantique, entièrement noyé dans le processus de la vie, cherchant l'intégralité, révolté contre la vision scientifique du monde.

Dans le cas de Wegajty et de leur « révolte », le rapprochement avec le Tiers Théâtre de Eugenio Barba nous paraît juste. Car ce dernier aborde les territoires microlocaux, et sa révolte est issue de sa résistance dans son activité. De la surface, de telles entreprises paraissent être asociales, mais ce n'est que la première

apparence, elles sont aptes à créer de nouveaux modèles de microsociétés où la façon de vivre n'est pas imposée par les coïncidences, mais se repose sur des choix conscients.

Ce théâtre entre en forte relation avec l'ethnologie, car c'est dans les vieilles coutumes qu'il cherche le renouvellement de son langage, et par le biais de ces coutumes qu'il entre dans une relation authentique avec son nouveau public.

Ce théâtre *contaminé par l'ethnologie* se nourrit de ce domaine par différents moyens. Par les écrits anthropologiques qui inspirent les gens du théâtre dans la création, qui donnent des informations sur les coutumes, par exemple les chants, les danses, et les croyances du peuple où le théâtre part en expédition.

Les expéditions des théâtres Gardzienice et Wegajty sont qualifiées d'ethnoartistiques. Ce terme rend bien l'image du mariage de l'art et de l'ethnologie. Pour ces artistes, ces deux domaines de l'activité humaine paraissent séparément insuffisants pour réaliser leur vision du théâtre. Le théâtre doit se nourrir de l'ethnologie et l'ethnologie du théâtre. Cette fusion aboutit au phénomène de l'expédition théâtrale, qui ne doit pas être confondue avec une expédition anthropologique. Même si elle sert aussi à sauver, enregistrer, garder les vieilles coutumes, ce n'est qu'une première étape, qui est toujours suivie d'une seconde : la revitalisation de ces coutumes. Le principe de telles expéditions repose sur leurs remises en vie.

Sur le pôle du théâtre, on perçoit le phénomène des expéditions en tant que dépassement du théâtre. Les créateurs de ces expéditions sont dans la lignée des révolutionnaires théâtraux opposés à la réduction de cet art à l'esthétisme pur, à son enfermement dans les conventionnalismes des théâtres « institutions » et à ses relations neutres avec les spectateurs.

Sur le pôle existentiel, l'entreprise de l'expédition constitue la recherche de l'intégrité d'un être humain et de sa relation avec le monde. Les expéditions peuvent être perçues comme des défis lancés au théâtre et en même temps à l'existence humaine, qui doivent mener à la totalité de cet art et de la vie. C'est pour cette raison qu'on les sent proche du romantisme, car sa philosophie de l'être humain nous paraît être la clé pour l'interprétation des expéditions.

* * *

Les recherches concernant cette problématique devraient être prolongées, par des comparaisons avec les activités d'artistes tels que Peter Brook et Eugenio Barba, qui ont aussi entrepris des événements analogues de voyages dans les cultures traditionnelles (Afrique, Amérique du Sud) et tous deux brisent les frontières du théâtre stéréotypé. Une analyse de ces entreprises nourries de la nostalgie anthropologique devrait être aussi abordé par le prisme de l'expérience de la route et de son rôle dans l'existence humaine.

ANNEXE

Page i : **Siège du Théâtre Wegajty.**

Photographie en haut :

Au premier plan, la caravane tzigane qui parfois pendent l'été est habitée par des stagiaires. Au fond, le bâtiment théâtral. Dans sa partie droite, peinte en blanc se trouvent : la grande salle des spectacles et des répétitions ainsi que "le foyer", la petite pièce avec la cheminée ; lieu des rencontres, des discussions des soirées musicales improvisées. La partie gauche du bâtiment, en bois, est un lieu des expositions, des vernissages et aussi des soirées dansées, mais aussi dans une partie c'est un stock de bois. (cf. p.27)

Photographie en bas :

Le même bâtiment théâtral vu de la colline où commence la forêt. Le plus souvent les stages commencent sur cette colline par le cours du soir. (cf. p. 50)

Page ii : **Expédition de Pâques « Aliluja » au Nord Est de la Pologne, village Dziadowek. Avril 2003.**

Photographie en haut :

Page iii :

Le spectacle et la soirée dansée de l'expédition de Pâques 2003.

Pages iv & v:

Expédition de Noël « Koleda » au Sud Est de la Pologne, village Nowica. Décembre 2002.

Pages i, ii & iii : Photographies de Joanna Pawelczyk.

Pages iv & v : Photographies de Michal Gmitruk.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux

Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*. Traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

Balandier Georges, *Le Détour*, Paris, Fayard, 1985.

Barba Eugenio, « Grands-pères et orphelins », in *Didaskalia*, avril juin août, 2003.

Borie Monique, *Antonin Artaud et le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989.

Kolankiewicz Leszek *Les Aïeux. La Fête des morts*. Gdansk, Éditions slowo/obraz terytoria, 1999.

Kolankiewicz Leszek, *Sur la route à la culture active. Sur l'activité de l'institut de Grotowski, le Théâtre Laboratoire, dans les années 1970-1977*, Wrocław, 1978.

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

Lévi-Strauss Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

Limanowski Mieczyslaw, *Il était un jour le théâtre de Dionysos*. Introduction, choix et études de Zbigniew Osinski, Varsovie, Instytut Sztuki PAN, 1994.

Maslow Abraham, *Vers une psychologie de l'être*, Paris, Fayard, 1972.

Maslowski Michal, *Geste, symbole et rituels du théâtre romantique polonais*, Varsovie, Edition scientifique PWN, 1998.

Taranienko Zbigniew, *Gardzienice. Pratiques théâtrales de Włodzimierz Staniewski*, Lublin, Editions Test, 1997.

Vincenz Stanislaw, *Sur la haute montagne. La vérité des temps anciens. Images, contes et légendes de Huculsczyzna*, Sejny, Editions de Fundation « Pogranicze », 2002.

L'art ouvert. Parathéâtre II, L'ouvrage collective. Wrocław, Centre du théâtre ouvert, *Kalambur*, 1981/ 1982.

Les articles sur Wegajty

Boguslawska Magdalena, « Vers la vérité des temps anciens », in *Borussia*, n°17, 1998/1999.

Gniadek Mariusz, « Koleda, le retour aux sources théâtral », in *Teatr*, n°2, 1997.

Grudzinska Magda, Interview avec Wacław Sobaszek, « C'est un peu donquichottisme... », in *Didaskalia*, n°17, 1997.

Hasselberg Viola, « Le théâtre en tant qu'une niche écologique ? », in *Theater der Zeit*, janvier-février 1995.

Jokes Peter, « Il y a un théâtre dans les forêts et les marais de l'ancienne Prussie », in *Ludowa Demokracja*, n°7, 1994.

Kornas Tadeusz, « Les patries plus proches à Wegajty », in *Dialog*, n°2, 1992.

Matusiak Dariusz, « Sur les sentiers de tradition », in *La vie sauvage*, n°7/8, 2001.

Mazgal Ewa, « Outsiders », *Le Journal d'Olsztyn*, 16/12/1991.

Regulska Katarzyna, « Wegajty ou la fête », in *Le théâtre en Pologne*, n°3, 2001.

Sobaszek Wacław, « L'avenir de la tradition et de la culture populaire, de la perspective de Centre Théâtral Wegajty ».

Sobaszek Wacław, « L'entreprise du Centre Théâtral Wegajty », in *Konteksty*, n°3/4, 1991.

Sobaszek Wacław, « L'Évolution du théâtre rural », in *Konteksty*, n° 3 /4, 1991.

Szyllejko Tadeusz, « Séminaire à Wegajty », in *Gazeta Wyborcza*, n°176(807), 31/07/1995.

« Le Théâtre Rural Wegajty », in *Z Jonkowa i okolic*, n°183, 10 octobre 1995.

Les articles sur Grotowski

Burzynski Tadeusz, « La sortie du théâtre », in *Kultura*, n°11(613), 16 mars 1975.

Croyden Margaret, « Le nouveau commandement du théâtre – ne pas regarder », in *Vogue*, décembre 1975.

Flaszen Ludwik, « Dialectiques ou doctrinaires », in *Dialog*, n°11, 1971.

Grotowski Jerzy, *Le Jour saint*, texte établi à partir d'une conférence prononcée pendant une rencontre à la New York University, le 13 octobre 1970.

Grotowski Jerzy, « Le monde devrait être un endroit de la vérité », in *Dialog*, n°10, 1979.

Grotowski Jerzy, « Sur la pratique du romantisme », in *Dialog*, n° 3, 1980.

Kolankiewicz Leszek, « L'ensemble des hommes, la famille humaine », in *Odra*, n°5(183), 1976.

Mennen Richard, « Introductions parathéâtrales de Jerzy Grotowski », in *The Drama Review*, janvier 1976.

Puzyna Konstanty, « Grotowski et le drame romantique », in *Dialog*, n°3, 1980.

Weinstein Steven, « Wrocław l'expérience parathéâtrale. Deux expériences. », in *AlternativTheatre*, n°4, mars-avril 1976.

Les articles sur Gardzienice

Czyzewski Krzysztof, « Lettre de voyage », in *Konteksty*, n°3/4, 1991.

Kornas Tadeusz, « Tradition et La Zone Frontière. Interview avec Krzysztof Czyzewski », in *Konteksty*, n°1, 1998.

Staniewski Włodzimierz, « A la recherche d'un nouveau milieu du théâtre », in *Le Théâtre en Pologne*, n°1, 1980.

Pawluczuk Włodzimierz, « L'expédition, description des actions de Gardzienice », in *Dialog* n°6, 1980.

Osinski Zbigniew, « Gardzienice. Le théâtre sous le ciel ouvert », in *Projekt*, n°2, 1983.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
MISE EN PERSPECTIVE.....	4
ROMANTISME.....	6
PARATHEATRE	8
GARDZIENICE.....	17
À LA SORTIE DE GARDZIENICE	22
WEGAJTJ	25
LA REGION.....	27
INSPIRATIONS.....	28
SPECTACLES.....	32
SEMINAIRES	38
CE QUE SIGNIFIE <i>UNE TRADITION VIVANTE</i> ?	41
MUSIQUE	43
LES EXPEDITIONS	45
LES EXPEDITIONS OU LE THEATRE QUI VIENT A LA MAISON	45
Le temps des fêtes	45
Historiquement	46
Préparations	48
Une fois arrivé... ..	51
Spectacles du foyer.....	52
L'expédition ou l'aventure humaine.....	56
CONCLUSION	60
ANNEXE.....	63
BIBLIOGRAPHIE.....	64
TABLE DES MATIERES.....	67