Le Théâtre Węgajty – de l'épopée et de la création collective aux collages de textes d'acteurs et au divised theatre[1]

par Magdalena Hasiuk[2]

A la mémoire de Robert Łaski

Le Théâtre Węgajty est un ensemble polonais qui, depuis 1986, travaille constamment dans le champ du «Tiers Théâtre». En donnant la définition à ce genre de théâtre, Eugenio Barba a écrit: «il est un outil de recherche sur son identité et de revivification de ses propres communautés locales» et «il se caractérise par un certain ethos» (Barba 1994: 121; cf. Barba 1999: 186). En cherchant la réponse à la question de savoir comment la réalisation de l'idée de «Tiers Théâtre» a changé en 35 ans d'histoire du Théâtre Węgajty, cela vaut la peine de souligner que l'évolution la plus remarquable a concerné le travail sur les spectacles.

Je voudrais analyser ici l'évolution de la composition textuelle des spectacles du Théâtre Węgajty, les relations entre la position et le rôle du metteur en scène Wacław Sobaszek, la méthode de travail de la troupe et le mode de son organisation.

I. Le Théâtre Węgajty comme un studio

Le Théâtre Węgajty a été créé en 1986 par deux couples polono-allemands: par Erdmute et Wacław Sobaszek et par Małgorzata Dżygadło-Niklaus et Wolfgang Niklaus. Tous les quatre dans les années quatre-vingt du XXe siècle ont été influencés directement ou non par le travail de Jerzy Grotowski et des acteurs du Teatr Laboratorium[3], par le travail d'anciens collaborateurs de Grotowski – comme Włodzimierz Staniewski et le Centre de Pratiques Théâtrales «Gardzienice», ainsi que par les recherches de Józef Szajna[4], créateur de la scénographie du spectacle *Akropolis* (1962) de

[1] Ce texte est le résultat des recherches effectuées dans le cadre d'une bourse de recherche du Centre National de la Science (The National Science Centre, Poland) DEC-2017/26/E/HS2/00357.

[2] Texte traduit en partie par Katarzyna Regulska; relecture par François Nachin.

[3] Ils ont assisté à la représentation d'*Apocalypsis cum figuris*. Ils ont participé aux stages parathéâtraux et au travail du Théâtre des Sources, ils ont co-organisé l'Université des Recherches à Wroclaw en 1975, et ils ont préparé le séjour de Grotowski pour ses recherches dans la région de la Mazuria (20-26 IX 1981).

[4] Małgorzata Dżygadło-Niklaus a étudié dans l'atelier de scénographie de Szajna à l'Academie des Beaux-Arts de Varsovie.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Grotowski. La tradition grotowskienne du travail de l'acteur liée à un intensif entraînement physique a été importante dans la formation de l'identité originelle du Théâtre Węgajty. La musique a été «le deuxième poumon»[5] du travail de ce groupe, peut-être même encore plus important[6].

Dans les premières années, la compagnie a fonctionné comme un laboratoire théâtral assez classique. Il a été créé par des autodidactes qui suivaient un certain ethos, révoltés non seulement contre la réalité politique, mais aussi artistique – contre le traitement de l'art comme objet commercial. Dans le Théâtre Węgajty, comme dans d'autres compagnies de ce genre, la séparation des devoirs artistiques et non artistiques n'existait pas, ces derniers ont été également exercés par des acteurs. Il n'existait pas non plus une frontière nette entre la vie professionnelle et la vie privée. Le travail menait à la création de liens forts dans le groupe et à un certain isolement renforcé par l'emplacement du théâtre loin du monde extérieur, installé dans les collines et les forêts, dans la campagne de Warmia, une région située au nord-est de la Pologne, socialement dévastée pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

II. Les expéditions ethno-artistiques comme expériences dramaturgiques

L'idée d'expéditions ethno-artistiques et d'activités artistiques menées dans des environnements ruraux a paru fondamentale pour l'identité de la troupe dans son processus de création. Par conséquent, le travail a été effectué dans deux domaines: façonner les compétences de l'acteur (exercices physiques et musique) ainsi que mener des recherches ethnographiques et ethnomusicologiques, et un travail artistique avec les communautés rurales, principalement pendant les voyages dans des villages de diverses régions de Pologne et à l'étranger[7]. Ces expéditions de recherches, composées de rencontres avec des gens, d'interviews, de chants et de danses, permettaient de découvrir et de collecter des éléments de la culture traditionnelle (Pawelczyk 2003). Des fois, pendant une expédition, la troupe partageait des activités avec les communautés locales – les chants, la musique, la danse. Grace à ces expéditions les acteurs abordaient différemment «le ton [de leur travail – M.H.] sans recourir à l'artificialité des exercices et des entraînements» (Sobaszek 1991: 69).

[5] L'expression est d'Ariane Mnouchkine (in Picon-Vallin 1995: 75).

[6] Surtout: les chants yiddish, la musique hassidique et klezmer, et aussi le travail sur la reconstruction des anciennes traditions musicales de l'Europe centrale et de l'Europe de l'Est.

[7] Les premières expéditions à l'étranger ont été organisées dans la région de Houtsoules (alors en URSS) à Bystrec (1991), en Macédoine dans la ville de Vevchani, qui fait partie de la Fédération mondiale des villes du carnaval (1996) et en Biélorussie, dans la région de Bracław, à la frontière entre le Bélarus et la Lettonie (1997, 1998).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

La tradition des chants de Noël (kolęda) et du printemps (kolęda du printemps) présentée dans de nombreuses régions de Pologne (et dans la plupart des pays de l'Europe Centrale et de l'Est) a créé une excuse utile pour permettre aux acteur du Théâtre Węgajty de rencontrer plus facilement les habitants des villages (Regulska 2005: 49-50). Les artistes ont commencé à utiliser ces formes à partir de 1988. Les expéditions de recherche et les kolęda (de Noël et du printemps) ont permis au groupe de définir d'une manière nouvelle les relations entre la scène et le public, ainsi qu'entre le théâtre et le paysage au sens large, et entre la situation théâtrale et performative. Les «trouvailles» et les inspirations des expéditions ont été utilisées ensuite dans le travail artistique et lors de séminaires ethno-artistiques, théoriques et pratique organisés au Théâtre Węgajty. Les expériences de kolęda sont devenus un objectif mais aussi un outil pour créer une biographie de groupe (Barba 1999: 91). L'originalité du Théâtre Węgajty a été depuis le début déterminé par la combinaison du travail théâtral de laboratoire «fermé» avec le dialogue avec les habitants des villages et ce qu'il reste de la tradition folklorique, décrite par Stanisław Vincenz comme une «tradition souterraine» (Stanisław Vincenz 1983a: 165).

Bien que les références à la tradition rurale aient fourni au Théâtre Węgajty du matériel dramatique pour ses performances (musique, chansons, mouvement, éléments de décors et de costumes), aient façonné le cadre des activités avec les communautés locales et défini l'un des domaines de travail du groupe, les créateurs du Théâtre Węgajty ont dessiné un modèle de travail théâtral à partir de l'histoire du théâtre qui leur était proche. Ce modèle a été principalement l'œuvre de Jerzy Grotowski.

III. Les grandes oeuvres de la littérature dans le théâtre au milieu de la forêt

La répartition des tâches et la position privilégiée du metteur en scène et directeur artistique (qui était aussi l'un des acteurs: Wacław Sobaszek) ont été claires dès le début dans ce groupe de quatre personnes, qui a progressivement grandi (jusqu'à dix acteurs en 1996). Le processus de travail sur les performances individuelles a été long et profond et les premières représentations des spectacles ont eu lieu à plusieurs années d'intervalle[8].

Le point de départ de tous les spectacles a toujours été des textes littéraires exceptionnels d'Europe du Centre-Nord, dont la Pologne. Le metteur en scène a toujours proposé le matériel littéraire de

[8] «Les histoires de Vincenz. Sur un vrai Juif Antéchrist et Révérendissime Métropolite» (1988), «Auberge pour la Paix Éternelle» (1992), «Les contes de Canterbury» (1996), «Kalevala – les fragments non-écrits» (2000).

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

base. Dans ce matériel «archaïque-dramaturgique» (W. Sobaszek 1991: 69), jusqu'en 2001, il n'y avait pas de textes dramatiques, mais des textes en prose et des textes poétiques appartenant pour chaque spectacle à un ou plusieurs auteurs. Bien que dans les spectacles ultérieurs du Théâtre Węgajty (1988-2000), les textes aient différé de manière significative dans la forme, le sujet, les temps et lieux de création, en même temps ils ont toujours contenu certaines caractéristiques communes. Ils étaient tous des témoignages du monde passé, «le souvenir de l'origine» (Socha 1992: 14). Certains d'entre eux étaient des textes essentiels de la culture. Les choix littéraires cohérents de Wacław Sobaszek résultaient de l'attitude adoptée par le metteur en scène et le groupe – se mettre «du côté de la mémoire» contre l'oubli (Andrzej Vincenz 1983: 559) du vieux monde. Non pour l'admirer comme une relique, mais pour rendre présent ses qualités vitales en le re-présentant à nouveau sur scène. Bien que tous les textes initialement choisis, sans exception, semblaient distants dans le temps et l'espace, et même d'une certaine manière exotique, ils « racontaient » tous un monde qui s'est avéré paradoxalement proche des spectateurs polonais lors de la transformation du système politique et de la chute du communisme. Ce monde coloré et dynamique, le microcosme montré dans un réseau de connexions était un espace riche de coexistence, de regards mutuels des différents niveaux de la vie (éléments vivants et inanimés, divins et humains, immanents et transcendants, sociaux et individuels, mythiques et historiques, dans lesquels la culture de la vie résulte directement de la nature et s'y lie étroitement).

Les textes choisis par le metteur en scène ont souvent eu de nombreuses caractéristiques du genre de l'épopée. Sobaszek a confronté les acteurs et les spectateurs à une histoire lointaine, à un grand récit et à des héros hors-normes, parmi lesquels dominaient des hommes héroïques. Un exemple de ce type de «grand récit» a été «l'épopée pastorale» (Andrzej Vincenz 1983: 564) *Sur les hauts pâturages* de Stanisław Vincenz. On peut qualifier de *Mahabharata* houtsoule cette œuvre monumentale du philosophe polonais, écrivain et helléniste, nommé «l'Homère de Czarnohora». *Kalevala,* l'épopée nationale finlandaise, avait une signification similaire, le metteur en scène a choisi dans ce texte l'histoire de Lemminkäinen, un jeune guerrier-chaman-vagabond, insouciant et aventurier. L'histoire de sa vie et de sa mort est devenue également l'histoire de son éveil et de sa résurrection.

Tous les textes proposés à l'époque par le metteur en scène constituaient une somme d'images du monde construites par des communautés particulières dans des conditions spécifiques (*Les Contes de Canterbury).* Certains rappelaient l'image d'un pays d'enfance perdu, saturé d'histoires locales et

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

familiales qui étaient élevées au rang de mythe (*Vallée Issa* de Czesław Miłosz, lauréate du prix Nobel). Wacław Sobaszek pourrait citer les mots de Jerzy Grotowski sur ses choix littéraires:

> «Ils sont comme les voix de mes ancêtres, des voix qui nous viennent des sources de la culture européenne. Ces travaux me fascinent car ils créent la possibilité d'une confrontation plus large – soudaine et violente – entre les croyances et l'expérience de la vie des générations passées et nos propres expériences et superstitions» (Grotowski 2012: 326).

IV. Le metteur en scène qui part d'un modèle

Dans la première phase de l'existence du Théâtre Węgajty, le travail sur les représentations était toujours identique: le metteur en scène proposait un texte à partir duquel les acteurs individuellement et librement choisissaient des fragments. (Le texte imprimé sur des feuilles de papier était coupé avec des ciseaux). Il ne s'agissait jamais de jouer le texte ou d'incarner un personnage ou plutôt de le composer. Les scènes se formaient dans un processus d'improvisation à l'aide du matériel ethno-musicologique, de différents types de mouvements, de danses, de solutions scénographiques que les acteurs «découvraient» en travaillant dans la salle, mais aussi lors d'expéditions, de rencontres avec des villageois et même de rêves. Le metteur en scène encourageait les acteurs à mener leurs propres recherches, à introduire des associations et des thèmes supplémentaires. À son tour sa présence était considérée comme une garantie de la sécurité des acteurs qui « devaient tout donner » dans le processus de travail.

Le metteur en scène préparait le scénario final en tenant compte du montage de tout le matériel dramaturgique. Le texte qui apparaissait dans la performance était un petit fragment du texte original. On sortait des micro-histoires à partir du «grand récit» et on les ajoutait à la performance. Grâce à ces histoires, une image d'un certain monde pouvait être présentée.

Lors de la composition du spectacle, le metteur en scène non seulement choisissait certains éléments et en rejetait d'autres, mais finalement décidait qui allait présenter quel rôle. Parfois, ces décisions étaient difficiles. En même temps, Wacław Sobaszek «ne voulait pas tout expliquer»[9]. On peut souligner ici une certaine similitude avec la stratégie de Grotowski:

[9] Les remarques de l'actrice Nela Brzezińska (Marijka Łubjancewa) d'après l'interview non publiée donnée á Joanna Kocemba-Żebrowska, 3 octobre 2019 á Varsovie.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> «Pendant les répétitions j'attends, je ne coupe pas, je n'explique jamais comment j'aimerais voir l'action. Les mots du metteur en scène sont magiquement des mots de pouvoir. Ils doivent pousser. Il ne s'agit pas d'expliquer théoriquement ou descriptivement (...). Il existe donc la nécessité d'une capacité différente à faire des commentaires, des remarques qui poussent» (Grotowski 2012: 785).

Le Théâtre Węgajty a travaillé selon une méthode de création collective, mais la position du metteur en scène était forte. Bien que Wacław Sobaszek ait plutôt utilisé la stratégie de la «mise en scène douce», il prenait les plus importantes décisions artistiques. Cependant, certaines d'entre elles n'étaient pas toujours satisfaisantes pour tous les membres de la troupe. De plus, la présence insuffisante dans le travail théâtral de sujets en lien avec le sacré a causé une scission en 1996 au sein du Théâtre Węgajty. Deux groupes ont émergé: le Théâtre Węgajty/Projet de terrain et le Schola Węgajty – traitant de la reconstruction du théâtre liturgique.

Dans cette nouvelle situation de crise, consciemment ou pas, la méthode de travail de Wacław Sobaszek inspirée de la méthode de travail de Grotowski, n'était plus applicable. La période de formation de sa propre méthode a été assez longue (15 ans). Elle s'est façonnée face à diverses crises (liées à la division du groupe, au petit nombre de comédiens, à l'incapacité de maintenir un groupe permanent, aux courtes répétitions, à la perte du soutien institutionnel au théâtre). Paradoxalement, ce sont les crises qui ont aidé Sobaszek à formuler sa propre réponse à ces nouvelles conditions. Eugenio Barba a écrit, sur la nécessité d'évolution de l'attitude du metteur en scène: «Mais il ne faut pas oublier que je suis moi aussi parti d'un modèle qui s'appelait Grotowski. Il faut toujours partir d'un point concret, qui peut être banal, élémentaire. L'important c'est qu'au bout du chemin tu ne rencontres pas le modèle, mais toi-même» (Barba 1999: 96).

Qui Wacław Sobaszek rencontre-t-il au bout de son chemin de metteur en scène?

V. Vers une démocratie profonde et «les structures de la sensibilité»

En 2000, dans le travail du Théâtre Węgajty, le point de gravité a été déplacé des activités artistiques aux activités éducatives réalisées dans le cadre de l'Autre École de Théâtre (AET). Ce genre d'atelier cyclique existe au Théâtre Węgajty depuis plus de vingt ans. Chaque année de formation se compose de trois ou quatre séances de travail qui sont étroitement liées au calendrier rituel traditionnel: Noël (dans la tradition orthodoxe), carnaval et Pâques. L'atelier est suivi par un groupe changeant

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

d'adeptes, dont seuls quelques-uns travaillent régulièrement[10]. Parmi les adeptes de l'AET, à côté des artistes ayant une vaste expérience théâtrale, prédominent des personnes sans expérience. Le niveau d'expérimentation théâtrale est extrêmement divers. Les cours de l'Autre École de Théâtre se composent de deux parcours pédagogiques: traditionnel et associé à des éléments de rites, et théâtral et associé à l'improvisation et au travail avec des masques. Dans ce deuxième domaine, le rôle du metteur en scène est particulièrement important.

Depuis dix ans, Wacław Sobaszek initie le travail des adeptes sur un matériel dramatique individuel. Avant de commencer le travail, il envoie le titre de l'atelier aux participants – un slogan de départ face aux défis issus de la réalité extérieure: «Polyphonie» (2014), «Moins!» (2015), «L'Heure Zéro» (2016), «Vigilance» (2017), «Les solstices» (2018), «L'Insouciance» (2019), «L'Hiatus» (2020). À partir des titres, les adeptes préparent du matériel dramatique (fragments de textes littéraires, scientifiques et originaux, musique, accessoires), mais aussi des réflexions, des rêves, des sentiments. Ils partagent une sorte d'énergie par rapport au sujet avec lequel ils viennent à l'atelier. Des qualités souvent difficiles à définir constituent le point de départ du travail. Le matériel individuel met en relation beaucoup de choses sortant d'images et d'associations – des histoires personnelles, des histoires de familles, des états affectifs avec des sujets politiques et sociaux liés à la crise des réfugiés, à la solidarité entre espèces, au consumérisme, aux nationalismes naissants, aux guerres, au manque de conscience civique et écologique.

Les adeptes présentent le matériel. «Il n'y a ni direction stricte ni scénario prédéterminé»[11] de la performance. Le moment du travail sur place est extrêmement important. C'est alors que les suggestions et les intuitions des participants se cristallisent et évoluent sous l'influence des découvertes et des travaux des autres. Le metteur en scène ne conduit pas les acteurs à mettre en scène sa propre idée. Il n'essaie pas non plus de modifier les images. Ses commentaires sont techniques. La tâche du metteur en scène est de découvrir un cadre suffisamment large pour placer les propositions de tous les adeptes. Ce défi semble impossible au premier abord, car les scènes sont très diverses. «C'est le gros travail de Wacek»[12]. Ensuite, le metteur en scène rassemble des micro-spectacles pour déterminer leur ordre, leurs relations et leur rythme. Marek Kurkiewicz, participant d'AET, acteur professionnel et metteur en scène, a comparé le fait d'embrasser toutes

[10] Mais il y en a aussi qui participent aux séances de travail pendant plusieurs années.
[11] Les remarques de l'acteur Marek Kurkiewicz d'après l'interview non publiée donnée á Joanna Kocemba-Żebrowska, 23 juillet 2018 á Węgajty.
[12] Ibidem.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

les études avec une pensée commune, à celui de trouver un fil conducteur sur lequel on enfile plus de perles pour former un collier[13].

En termes de technique, la méthode de Wacław Sobaszek pour diriger le travail ressemble à la façon avec laquelle Eugenio Barba prépare les représentations du Theatrum Mundi – dénommée la «méthode romane» (Barba 2009). Barba fait référence au travail des architectes d'églises des X-XIII siècles qui, en raison de la disparition des connaissances artisanales et des ressources financières et technologiques insuffisantes liées à la transformation du marbre, ont assemblé des éléments trouvés dans des bâtiments anciens abandonnés et les ont combinés avec des pierres brutes.

Barba au Teatrum Mundi rassemble des artistes de différentes traditions. Chacun prépare ses propres activités. Le metteur en scène n'interfère pas dans les fragments appartenant à l'identité culturelle des interprètes, il les sélectionne, assemble et crée une histoire commune. Le spectacle, composé d'éléments, reste fragmentaire. Unité plus profonde, un contexte supplémentaire apparaît grâce au travail au niveau de la pré-expression. Le caractère des fragments évolue également dans ce nouveau contexte. Appartenant à des mondes séparés, ils deviennent des éléments indispensables d'une histoire que ni le metteur en scène ni les acteurs n'avaient prévue (Barba 2009: 435-437).

Wacław Sobaszek, dans L'Autre École de Théâtre, tout comme Barba dans le Theatrum Mundi, construit un groupe cyclique, bien que les différences entre les deux soient évidentes. Sobaszek ne rassemble pas des artistes-maîtres expérimentés, mais des adeptes, dont les connaissances du domaine de la technique théâtrale sont souvent faibles. Ce qui relie les scènes proposées par les adeptes n'est pas une technique, mais une réponse personnelle à un sujet. Bien que Sobaszek, comme Barba, n'interfère pas dans les scènes individuelles, il les combine en une seule performance établissant une séquence. Ces dernières années, il n'en supprime généralement aucune, il considère toutes les voix. Une telle attitude signifie un changement de pensée, le comportement du metteur en scène n'ayant pas toujours été si démocratique. Actuellement, il est plus important de prendre en compte tout le potentiel du groupe et de construire des relations entre les éléments individuels, sans en exclure aucun, que de choisir et de combiner les meilleurs fragments. Le travail théâtral à l'AET devient un exercice du développement d'une démocratie profonde, ce qui, par rapport au groupe, signifie la volonté d'explorer et de prendre en considération chaque expérience de chaque personne. La démocratie profonde contient en soi la conscience qui signifie le respect envers la

[13] Ibidem.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Terre (Mindell 1993). Cette attitude requiert également des compétences complètement différentes du metteur en scène. Il initie le processus, crée un cadre sûr dans lequel le travail peut se produire, permet à toutes les voix, y compris les voix erronées, de s'entendre et de coexister les unes avec les autres. Le travail du metteur en scène n'est plus la création d'une vision individuelle/ meilleure du monde, mais la création de conditions pour que ce monde puisse s'exprimer dans ce qui est connu et admiré, mais aussi dans ce qui est inconnu et négligé.

Les représentations qui ont lieu dans le cadre de l'Autre École de Théâtre sont généralement des «croquis». Au moment de la présentation, ils sont comme s'ils n'étaient pas prêts, théâtralement imparfaits. Les raisons peuvent se trouver dans le mode de travail de l'école et dans le manque de temps pour l'approfondir. Emilia Hagelganz, actrice et metteur en scène allemande, coopérant avec le Théâtre Węgajty depuis 2005, indique la catégorie de la rencontre inscrite dans la structure des représentations de Sobaszek. Le metteur en scène laisse une sorte d'espace libre à l'intérieur de la composition de la performance, un espace vide dans lequel quelque chose qui ne peut être planifié peut se produire; quelque chose de «réel»[14]. Peut-être que ce «lieu libre» est lié à la sévérité des représentations, à leur forme brute.

Cet espace vide fait des performances de L'AET un exemple «de la structure du sentiment [de la sensation, de la sensibilité]». En introduisant ce terme, Raymond Williams a écrit que les activités culturelles des individus et des communautés les plus importantes pour leur développement ne sont souvent pas conscientes et formées, mais plutôt «ressenties» comme une sorte de pression ambiguë d'une constellation interne et dynamique d'attractions sensorielles collectives, des stimuli affectifs, de curiosités cognitives et de préférence des dispositions et des activités qui ne font que paver le chemin de la présence et qui recherchent une forme d'expression. Selon Williams, «la structure du ressenti» est associée au terme de «culture en phase "d'avant-émergence" (...) trop immature pour que nous puissions lui donner un nom en toute confiance». Williams souligne que dans l'analyse standard d'une culture axée sur des institutions, des formations, des expériences «objectivement» existantes, «le présent vivant perd généralement son importance». C'est à cause de la séparation fatale du «social et du personnel»; la concentration sur le social provoque un intérêt dirigé seulement vers le passé («à ce qui est fixe, expliqué»). Par conséquent,

[14] Les remarques de l'actrice Emilia Hagelganz sont d'après un interview non publiée donnée á Joanna Kocemba-Żebrowska, le 25 juillet 2018 á Węgajty.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

> «nous devons trouver d'autres catégories qui nous permettront de nommer l'expérience indescriptible du présent: non seulement le présent temporel (...), mais aussi la particularité de l'existence dans le présent (...), ce qui est compris et décrit comme personnel, se passant juste ici et maintenant, vif, actif et subjectif» (Williams 1977: 128-135).

De telles qualités se retrouvent dans les performances de l'Autre École de Théâtre.

En suivant les transformations du Théâtre Węgajty, il est facile de signaler l'évolution de l'attitude du metteur en scène, qui, de maître de théâtre concentré sur le travail et la technique théâtrale, est devenu un gardien, mais aussi un étudiant du processus de la démocratie profonde, travaillant à la construction de «structures de la sensibilité» dans le théâtre. La recherche d'identité, l'incarnation d'un ethos et l'animation de ses propres communautés locales sont dès le début l'essence du travail du Théâtre Węgajty, mais la façon dont cela se fait actuellement est complètement différente de ce qu'elle était au début (initialement). Le metteur en scène et le groupe ne reproduisent plus depuis longtemps des modèles connus, mais ils façonnent les leurs.

Bibliographie

Barba, Eugenio
1994 in *Bez oklasków można wyżyć*, *dyskusja z udziałem Eugenia Barby, Maryny Bersz, Jacka Dobrowolskiego, Jarosława Kaczmarka, Leszka Kolankiewicza, Radosława Krawczyka, Wojciecha Krukowskiego, Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Zbigniewa Osińskiego, Lecha Raczaka, Pawła Rodaka, Jadwigi Rodowicz, Małgorzaty Semil, Lecha Śliwonika, Bartosza Zaczykiewicza*, in «Dialog», n 1.
1999 *Théâtre. Solitude, métier, révolte*, présenté par Liuís Masgrau, trad. É. Deschamps-Pria, L'Entretemps éditions, Saussan.
2009 *The romanesque method*, «Hong Kong Drama Review», n 8.

Grotowski, Jerzy
2012 *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław. Warszawa.

Mindell, Arnold
1993 *The Leader as Martial Artist: An Introduction to Deep Democracy*, Harper, San Francisco.

Pavis, Patrice
2018 *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporaine*, Armand Collin, Malakoff.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)

Pawelczyk, Joanna
2003 Le *phénomène d'expedition théâtral*e dans la tradition du *théâtre polonais sur l'exemple du Théâtre Rural Węgajty, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, DEA: Théâtre.*

Picon-Vallin, Béatrice
1995 *Une œuvre d'art commune*, «Théâtre/Public», n 124–125.

Regulska, Katarzyna
2005 *Un «Projet de terrain» dans les foyers: Noël, Carnaval, Pâques*, «Théâtre/Public», n. 179.

Sobaszek, Wacław
1991 Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego «Węgajty», in «Konteksty. Polska Sztuka Ludowa», n 3-4.

Socha, Adam Jerzy
1992 Przywracanie pamięci. «Bliższe ojczyzny» w Węgajtach, in «Rzeczpospolita», n 268.

Vincenz, Andrzej
1983 *Posłowie*, in Stanisław Vincenz, *Na wysokiej połoninie. Barwinkowy wianek*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.

Vincenz, Stanisław
1983 *Po stronie dialogu*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Williams, Raymond
1977 *Marxism and Literature*, Oxford University Press, New York.

Arti della Performance: orizzonti e culture, n. 13, 2021 – ISBN 9788854970717
Collana diretta da Matteo Casari e Gerardo Guccini: http://amsacta.unibo.it
Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0 (CC BY-NC 4.0)