

## Choisir sa voie

### Quelques propos sur le phénomène du jeune théâtre des années 1970 en Pologne

Malgorzata Kumor-Wysocka

Number 23 (2), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29388ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kumor-Wysocka, M. (1982). Choisir sa voie : quelques propos sur le phénomène du jeune théâtre des années 1970 en Pologne. *Jeu*, (23), 58–70.



# choisir sa voie

## quelques propos sur le phénomène du jeune théâtre des années 1970 en Pologne

« Théâtre étudiant », « jeune théâtre », « théâtre de la jeune intelligentsia » — plusieurs noms employés en Pologne pour désigner le même phénomène culturel: le théâtre créé par les étudiants. Il est évident que celui-ci n'est pas une spécificité polonaise; néanmoins, dans ce pays de l'Est souvent mal perçu à l'étranger, son rôle et sa raison d'être sont et ont toujours été bien particuliers. Le jeune théâtre occupe une place importante dans la vie théâtrale en Pologne, une vie très agitée et très riche — la tradition théâtrale remontant au Moyen Âge.

Il ne saurait être question ici de présenter l'histoire du théâtre polonais, ne serait-ce que celle du théâtre des jeunes, ni de décrire en détail les spectacles présentés par les jeunes troupes à partir de 1970, début d'une période très mouvementée, tant sur le plan politique que culturel en Pologne. Je décrirai d'abord ce contexte politique et culturel, pour faire comprendre ensuite le cheminement de quelques troupes, les plus représentatives du mouvement du jeune théâtre polonais. Si les valeurs artistiques des spectacles peuvent être appréciées indépendamment du contexte dans lequel l'oeuvre a été créée, le contenu spécifique, lié indissolublement à la situation politique du pays, demande une explication. D'ailleurs, le jeune théâtre polonais est surtout un phénomène social et seulement après (mais pas toujours) un phénomène artistique.

« Le théâtre des étudiants joue le rôle de baromètre auquel nous demandons de prévoir ce qui arrivera dans le monde où nous allons revenir, une fois le spectacle fini. »<sup>1</sup>  
« Le spectacle devient politique, même si en apparence il n'a rien à voir avec la politique, s'il agit de telle sorte sur le public, que ce dernier s'engage politiquement dans le développement de l'action. »<sup>2</sup>

Voilà les deux commentaires qui décrivent la spécificité du jeune théâtre polonais: ne pas s'occuper seulement du passé et du présent, mais surtout être prophétique; non pas parler de la politique, mais provoquer une réaction politique du public. Dans le pays, où existe une culture dite officielle, patronnée par l'État qui ne laisse pas de grande marge de liberté à ses « protégés », toute activité culturelle ou autre, non

1. S. Magala, « Teatr studencki i dyskutanci », *Dialog* nr 6/1975, Warszawa, p. 124.

2. K. Puzyna, « O wyjąłowieniu teatru », *Dialog* nr 7/1966, Warszawa, p. 116.

*Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz est un classique de la scène officielle polonaise. Ici, la mise en scène est de Konrad Swinarski.



Du côté du théâtre officiel: le Théâtre national de Varsovie (Teatr Narodowy), qui fut fondé en 1765.

conforme à l'idéologie officielle, devient politique. À une opposition officielle n'ayant pas de place dans un pays de l'Est, se substitue la culture, qui, malgré son étouffement par la censure, par toutes sortes de procédés (litotes, allusions, métaphores, parodies), arrive à jouer le rôle de paratonnerre neutralisant les foudres du mécontentement de la société. Ainsi, la culture se politise, parfois même à l'encontre des intentions des créateurs, mais conformément aux mécanismes spécifiques de la réception des oeuvres en Pologne. Le public, voulant à tout prix trouver une dimension politique dans toute manifestation culturelle, même officielle, lui en ajoute une par son implication dans tout ce qui se produit par exemple sur scène.

Pour illustrer ces mécanismes spécifiquement polonais, je me permets de reculer de quinze ans et de citer un fameux événement théâtral qui s'est transformé, à cause du public, en un événement essentiellement politique. Il s'agit d'un célèbre drame romantique polonais *les Aïeux* d'Adam Mickiewicz, choisi et mis en scène en tant que pièce révolutionnaire (au dire du directeur du Théâtre National de Varsovie et metteur en scène de la pièce, Kazimierz Dejmek)<sup>3</sup> pour célébrer le cinquantième anniversaire de la Révolution d'octobre, en 1967. Toutefois, contrairement aux intentions de Dejmek, la pièce a été reçue par le public non pas comme oeuvre révolutionnaire, préfigurant la Révolution d'octobre, mais en tant que manifestation nationaliste des sentiments ataviques antirusses, voire antisoviétiques. Après quelques représentations, la pièce a été retirée de l'affiche et est devenue le symbole de la révolte, survenue juste après cet événement, en mars 1968. En même temps, Kazimierz Dejmek s'est vu devenir, apparemment contre son gré, un des animateurs de la révolte politique.

Donc, si la masse des habitués de la culture officielle recherchait dans toute oeuvre

3. K. Dejmek, « Casus *Dziady* », *Dialog* nr 6/1981, Warszawa, p. 103-107.

(sauf dans celles ouvertement serviles) les traces d'une pensée plus libre, même exprimée dans une langue sibylline, les attentes envers une culture moins dépendante de la censure (dont le seul représentant était alors le jeune théâtre) étaient évidemment plus grandes: cette culture devait s'exprimer à pleine voix et ne s'occuper que des problèmes censurés par la culture officielle.

Mais dans quelle mesure les jeunes troupes ont-elles répondu à ces attentes, profitant de leur situation bien particulière — une ingérence moindre de la censure dans leurs activités? Les autorités, se rendant compte que se révolter est une spécificité des jeunes, étaient forcées de leur laisser une plus grande liberté de révolte, mais substitutive: par la voie de la culture.

Si, d'une manière générale, un public restreint constitue pour la culture un désavantage, dans le contexte polonais, plus particulièrement celui du jeune théâtre, c'était un atout, sa raison d'être. Car, grâce au nombre limité de spectateurs, ses activités étaient tolérables pour les autorités. Une influence « néfaste », qui s'étendrait à de plus larges couches de la société, était jugée relativement peu dangereuse par le pouvoir. Que les jeunes fassent leur théâtre et se défoulent, mais entre eux! Sortir du milieu étudiant pour jouer devant un public différent s'avérait impossible à l'époque.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, grâce à cette indulgence relative de la part de l'État, le mécène direct de la culture étudiante, l'Association des étudiants polonais, une organisation sociale, apolitique, pouvait protéger, sans beaucoup de contraintes, cette marge de liberté, attribuée au jeune théâtre. Ainsi, ce dernier est devenu le seul refuge de tous les jeunes révoltés qui voulaient crier leur « non », parler de leur méfiance envers tout ce qui était officiel (y compris la culture et la tradition historique en version officielle), exprimer à pleine voix leur déception, leur pessimisme, montrer le conflit tragique entre leur vision de la réalité et le monde dans lequel, malgré tout, ils devraient continuer à vivre.

En décembre 1970, presque au même moment où, sur le littoral polonais, les ouvriers tombaient sous les balles des miliciens<sup>4</sup>, à Lodz (ville du centre de la Pologne), les troupes du jeune théâtre présentaient leurs spectacles au cours des Vlle Rencontres théâtrales. Pour la première fois, le jeune théâtre osait parler à pleine voix.

Trois jeunes troupes, devenues par après célèbres dans le firmament du jeune théâtre polonais, ont présenté des spectacles dans lesquels elles parlaient de la réalité socio-politique de leur temps: le Kalambur de Wrocław, le Théâtre du 8e Jour de Poznan et le gagnant de ces Rencontres, le STU — théâtre de l'université de Cracovie. Ce dernier, dans *En tombant* — première création collective en Pologne, basée sur le poème de Stanislaw Rozewicz, un poète polonais contemporain — s'est

4. Des grèves aux chantiers navals et manifestations dans les rues de Gdansk, Gdynia et Szczecin contre les hausses des prix des denrées alimentaires se sont terminées par des effusions de sang. Personne ne sait combien d'ouvriers ont été tués par la milice. Les représailles étaient inhumaines: silence complet dans les médias, défense de commémorer les morts, licenciements massifs de ceux qui avaient participé aux événements (voir: *l'Homme de fer* d'A. Wajda). Le Premier Secrétaire du parti, Wladyslaw Gomulka (en poste depuis octobre 1956), a été limogé et remplacé par Edward Gierek en qui les ouvriers avaient plus confiance. Mais le nouveau chef en a abusé, dépassant toutes les limites.



*Dans le rythme du soleil*, un spectacle présenté par le Théâtre Kalambur de Wrocław. Cette adaptation d'un poème d'Urszula Kozioł a été jouée, en 1974, aux États-Unis et au Canada.

lancé dans une polémique avec les théâtres politiques et l'Ouest, où l'acteur est obligé de chercher à capter l'attention des spectateurs en se servant de méthodes parfois même violentes. En Pologne, le public entre beaucoup plus facilement en contact avec les acteurs. Par contre, ces derniers ne peuvent pas poser directement des questions politiques, d'où l'amertume et la colère qui émanaient du spectacle. En 1971, le STU monte *le Livre des songes polonais* — un collage des textes historiques et littéraires des plus célèbres écrivains polonais classiques et contemporains — qui s'avère une analyse directe de la réalité. Le spectacle prouvait, *hic et nunc*, que la culture polonaise à la création de laquelle nous participions tous était divisée. Devait-elle l'être? Chaque beau rêve devait-il se terminer par un réveil brutal? La réalité difficile devait-elle avoir comme alternative un mythe irréel? Écrire des poèmes devait-il se substituer à une vraie action politique? la création théâtrale à une réflexion sociale? les illusions des cabarets à une pensée économique profonde? — telles étaient les questions posées par ce spectacle dont la dimension politique était très grande. Si *En tombant* parlait de la Pologne des années 1968-1970 et *le Livre des songes polonais* de la Pologne en général, le spectacle suivant, *l'Exodus*, un « musical » présenté en 1974, s'occupait de l'univers entier. Ce mystère rituel, plein de symboles universels comme: Feu, Eau, Naissance, Vérité, etc. employait les mêmes moyens d'expression que ceux des jeunes troupes théâtrales de l'Ouest. Mais le spectacle montrait déjà que le STU perdait son caractère politique et se dirigeait vers le conformisme en s'enfonçant dans la problématique universelle, pseudo-philosophique. Ses prochains spectacles confirmeront seulement les pro-

*Exodus*, du Théâtre STU de Cracovie, fut un succès en Pologne et à l'étranger.



nostics que laissait entrevoir *l'Exodus*.

En 1970, le théâtre Kalambur de Wroclaw présente *Dans le rythme du soleil* basé sur le poème d'Urszula Koziol — l'unique réaction poétique aux événements qui ont bouleversé les universités du monde entier en 1968. Même si dans le poème le nom de la Pologne n'est pas mentionné, le spectacle a été reçu comme spécifiquement polonais et politique. Les angoisses, les frustrations, les contestations de la jeunesse étudiante, qui voyait un déchirement entre sa propre vision idéalisée du monde et la place qu'on lui avait imposée dans celui-ci, étaient partout les mêmes. Mais elles furent ressenties par la jeunesse polonaise d'autant plus profondément, que sa révolte de 1968 avait été interprétée avec mépris par les médias officiels non pas comme une protestation authentique des jeunes, mais comme des excès irresponsables des opposants au régime, manipulés de l'étranger. Après ce spectacle, ouvertement politique, le Kalambur n'a pas suivi cette voie, et les représentations suivantes étaient préparées pour s'amuser et pour amuser le public. Serait-ce un autre exemple d'une progression vers l'indifférence aux problèmes actuels des Polonais?

Il est impossible de passer sous silence l'activité d'une autre jeune troupe, le Théâtre 77 de Lodz qui, même s'il n'a pas marqué les Rencontres théâtrales de 1970, était l'un des plus importants à l'époque; la preuve en est que le titre du meilleur spectacle de l'année lui fut attribué un an plus tard pour *Cercle ou triptyque?*, première partie d'une trilogie présentée entre 1971 et 1973 (avec *Passion* et *Rétrospective*). Cette trilogie est née de la situation politique de l'époque en Pologne et de la question concernant l'avenir du pays: est-ce que les expériences polonaises prouvent que notre histoire est cyclique ou bien le cycle n'existe-t-il pas?<sup>5</sup> Le théâtre a répondu clairement: nous ne sommes pas déterminés par l'Histoire! Cette réponse négative prouvait que le Théâtre 77 voulait lutter contre le déterminisme historique paralysant l'activité politique de la société, qu'il était un théâtre profondément engagé, qui non seulement décrivait la situation politique, mais voulait aussi l'influencer.

Si les voies prises par les deux théâtres cités plus haut semblent montrer que la problématique politique est devenue moins passionnante, l'exemple du Théâtre 77 prouve le contraire: les sujets politiques se trouvent à la portée de la main, il faut seulement vouloir les traiter.

Un comportement sans compromis, encore plus prononcé, était celui du Théâtre du 8e Jour de Poznan qui en 1970 a présenté *l'Introduction à...* — une image caricaturale des préparatifs d'une manifestation culturelle « en l'honneur du » (centième anniversaire de naissance du chef de la révolution: Lénine). Ce spectacle ouvrait une nouvelle période dans l'activité de la troupe, qui s'engage à ce moment activement dans la lutte contre le système politique avilissant l'être humain. En 1971, le théâtre présente *En un souffle* — spectacle sur la méfiance, fait à partir des poèmes de Stanislaw Baranczak, un jeune poète polonais. Le spectacle n'était pas une mise en

5. L'histoire contemporaine de la Pologne semble être soumise à une magie de chiffres. À partir de 1944 — date de l'insurrection de Varsovie, dont la défaite a causé notre appartenance au monde communiste, tous les douze ans, des événements cruciaux marquent la vie polonaise: 1956 — fin spectaculaire de l'époque stalinienne; 1968 — révolte des étudiants et des intellectuels; et on peut ajouter a posteriori 1980 — naissance de Solidarité.





Le Gazouillement d'oiselets morts du Théâtre « Maja » de Poznan.

scène des poèmes; les acteurs s'adressaient au public à travers une poésie qui voulait dénoncer les différents masques de ceux qui participaient à la représentation. Vient après *Visite de surveillance*, où la troupe essayait de répondre à la question: qu'est-ce qui a dernièrement changé en Pologne? Qu'est-ce qui est resté tel quel? Mais les textes dont le spectacle était composé ont été si souvent changés qu'à la fin, il est devenu incompréhensible et le théâtre a cessé de le jouer. En 1975, les intérêts du théâtre se concentrent plutôt sur les problèmes de la condition humaine, et la philosophie de méfiance se voit remplacée par le déterminisme dans le spectacle: *Nous devons nous contenter de ce qu'on a appelé le paradis terrestre*.

Le Théâtre du 8e Jour, le plus radical de toutes les jeunes troupes a élaboré sa propre conception du théâtre: démasquer les mensonges que les gens ont en eux; montrer le vrai sens de tout ce qui se cache derrière les mots pathétiques, les slogans, les gestes automatiques qu'on fait par habitude ou par peur. Le devoir premier du théâtre: découvrir et surmonter les mécanismes de sa propre fuite devant la liberté en comparant sans cesse les vœux pieux avec la réalité. La mission du théâtre: éveiller la méfiance, mettre en question les schémas de pensée et les stéréotypes culturels, non pas pour en trouver le coupable, mais pour se demander (ensemble, acteurs et public) ce qu'il faudra faire pour les anéantir. Conséquemment, la troupe réalisait cette théorie dans sa pratique théâtrale, jugée de plus en plus dangereuse politiquement. À partir du spectacle de 1970 ridiculisant le sujet sacré: Lénine, son activité, trop univoque, était traitée par les autorités comme une transgression de la marge de liberté d'expression laissée au jeune théâtre. La troupe est devenue la cible de représailles, pourtant encore bénignes de la part de l'État.

Les autres troupes, sauf peut-être le Théâtre 77, n'étaient pas exposées à de tels traitements, car en s'éloignant de la problématique de l'actualité polonaise brûlante,



Une scène du spectacle *Ah! comme nous avons vécu dignement*, du Théâtre du 8e Jour de Poznan.

elles se sont réfugiées dans des divagations inoffensives de nature morale et universelle. Ainsi essayaient-elles de créer une deuxième réalité et de substituer une vie dans un monde fictif à une activité authentique.

L'éloignement de la réalité quotidienne de la plupart des jeunes troupes s'est manifesté brutalement en 1976, où, au moment de graves problèmes politiques, le jeune théâtre était presque absent. Pourtant, c'étaient des événements lourds de conséquences qui ont profondément touché toute la culture polonaise et n'ont pas ménagé le jeune théâtre non plus.

Il est nécessaire d'expliquer d'une façon plus détaillée le climat politique des années 1976-1980 et les changements survenus dans la vie culturelle en Pologne.

Le facteur déterminant fut la création d'une opposition démocratique qui est devenue formelle après la réaction des autorités aux violentes protestations des ouvriers de Radom et Ursus.<sup>6</sup> L'objectif visé par ce mouvement (K.O.R.)<sup>7</sup> consistait à défendre les ouvriers condamnés arbitrairement à la prison après les événements. Dès ce moment, le peuple associa l'opposition à une action très concrète. Ainsi a-t-elle cessé d'être un phénomène abstrait et est-elle devenue une partie intégrante de la société, dont elle défendait les droits. Une telle activité entraîna des représailles de la part de l'État; elles furent toutefois moins sévères que celles que rencontrent les

6. Dans ces deux villes du centre de la Pologne, les ouvriers ont violemment protesté contre la hausse des prix de la viande en juin 1976.

7. Comité de défense des ouvriers, transformé en Comité d'autodéfense sociale en 1977.

opposants au régime dans les systèmes totalitaires. L'anéantissement physique était remplacé par un bannissement culturel; cette forme de représailles, qui consistait à passer sous silence tout ce qui concernait les activités de l'opposition, s'est avérée très efficace, car cette dernière était surtout formée de célèbres intellectuels et représentants de la culture polonaise. En même temps cela était néfaste et dévastateur pour la culture: d'une part, elle se voyait dépourvue de tous les noms de personnes liées, de près ou de loin, à l'opposition, d'autre part, l'État s'est lancé dans la promotion d'une activité culturelle officielle qui devenait de plus en plus malhonnête, adulatrice, faussant la réalité. Ainsi, le hiatus entre la culture officielle et la culture clandestine et indépendante, qui commençait à fleurir dans le pays, s'élargissait. La censure, jusqu'alors prête à faire certaines concessions, est devenue enragée. Tout passait par ses mains (ou plutôt sous ses ciseaux) — des textes d'une minime importance jusqu'aux oeuvres les plus remarquables. Non seulement toute opinion non conforme à l'idéologie officielle était rayée, mais les censeurs veillaient aussi à ce qu'aucune mention concernant les personnes bannies n'apparaisse dans les médias. Dans n'importe quel texte (sauf dans les ouvrages purement scientifiques à un tirage minimal), une simple mention de nom d'une personne mal vue par les autorités décidait du sort du texte — il se retrouvait bien enfermé dans un tiroir du censeur ou, s'il était déjà édité, se voyait retiré de toutes les librairies et bibliothèques et condamné à l'inexistence. Dans de telles conditions, les personnes liées à l'opposition étaient obligées de créer dans la clandestinité. Le réseau de la culture indépendante se développait de façon spectaculaire, malgré les risques qu'une telle activité entraînait. Plusieurs maisons d'édition clandestines défilant les multiples obstacles: rafles, fouilles, réquisitions du matériel, faisaient paraître une quantité imposante d'oeuvres littéraires autant polonaises qu'étrangères, classiques et contemporaines, officiellement censurées; des dizaines de titres de journaux et périodiques clandestins paraissaient régulièrement; l'Université volante, organisée spontanément pour contrer l'enseignement officiel, donnait des cours dans les maisons privées ou dans les sous-sols d'églises à travers toute la Pologne — le but principal de ces activités était de démentir la version officielle de la réalité, et leur conséquence: la création d'une culture parallèle, vraiment indépendante, dont les intellectuels étaient assoiffés depuis longtemps.

Cette dichotomie atteint tous les domaines de la culture polonaise. Chaque groupe, chaque artiste se trouve tout à coup devant un choix de nature morale: se ranger du côté des indépendants et se condamner ainsi à l'inexistence officielle ou choisir la voie plus simple de la culture d'État, en espérant pouvoir malgré tout tromper la censure. Tout comme les milieux culturels, toute la société se « dichotomise ».

Utilisant l'arme de la censure toute-puissante qui fonctionne selon les mêmes principes que le ministère de la Vérité dans *1984* de George Orwell, le pouvoir déclare une guerre perfide à la nation et à sa culture, y compris la culture étudiante et le jeune théâtre qui bénéficiait jusqu'alors d'une relative liberté d'expression. Cette dernière se voit de plus en plus limitée par les interventions du nouveau « mécène » de la jeune culture, imposé par l'État — une organisation étudiante, fraîchement créée, politique cette fois, exigeante, intransigente, très stricte dans l'idéologie officielle qu'elle prône. En plus, la naissance de l'opposition a pour le jeune théâtre une signification ambivalente: ces révoltés, qui avaient seulement profité des possibilités qu'offrait le jeune théâtre en tant que tribune d'une parole plus libre, le quittent pour se consacrer à une activité authentique; ainsi certaines troupes se

dissolvent. D'autres, plus mûrs peut-être, stimulés par les idées de l'opposition, essaient de lier les deux activités malgré les obstacles. Néanmoins, la plupart des jeunes troupes se sentent libérées de « l'obligation » de s'occuper de la problématique politique — quelqu'un d'autre le fera pour elles. Cela concerne non seulement les troupes purement étudiantes, mais aussi celles qui, sorties du mouvement du jeune théâtre, se sont professionnalisées et se sont parfois laissé récupérer par la culture officielle (comme le STU, devenu théâtre commercial)<sup>8</sup>.

De nouvelles jeunes troupes naissent, mais la plupart d'entre elles ne savent pas se retrouver dans le contexte très compliqué du pays. N'ayant pas suffisamment d'invention, elles reprennent les thèmes et les moyens d'expression, déjà vieillis, de célèbres théâtres étudiants du début des années 1970. Leur pseudo-révolte sonne faux dans la nouvelle situation socio-politique; elle est vaine et futile.

Certaines troupes essaient de sauver leur image en prenant une distance ironique envers la réalité, mais ce comportement prudent, qui traduit à vrai dire le déchirement entre le désaccord avec la réalité et le conformisme, ne leur assure pas non plus de rôle important dans la culture étudiante.

En somme, l'image du jeune théâtre n'était pas très imposante entre 1976-1980. Résumant, en mars 1980, l'activité des jeunes troupes durant cette période, un critique les condamnait toutes au purgatoire; seul le Théâtre du 8e Jour aurait droit d'aller au ciel. Ses membres suivaient conséquemment la voie d'une révolte ouverte voulant changer le monde et non seulement eux-mêmes. Leur spectacle *Solde pour tous* (1977) a été appelé par le milieu étudiant « spectacle de génération ». Leur dernier spectacle, présenté en 1979: *Ah! Comme nous avons vécu dignement*, a eu une aussi grande renommée. Les acteurs, en se présentant par leurs noms de famille avant la représentation, prenaient l'entière responsabilité de leur comportement scénique. Toutefois, après le spectacle, acteurs et spectateurs se trouvaient devant une réalité dangereuse: l'acteur, après avoir donné une preuve de son comportement envers le monde; le spectateur, paralysé par l'authenticité de ce qu'il venait de voir et obligé de retrouver le sens de son existence dans le monde anéanti sur scène. Le prix que payaient les membres du Théâtre du 8e Jour pour leur détermination était très élevé: fréquents essais des autorités visant l'interdiction de la participation de la troupe aux festivals nationaux et internationaux, provocations de la milice, arrestations, peines de prison...

Le diagnostic critique mentionné ci-dessus, assez juste en général, passait sous silence quelques troupes qui ne méritaient peut-être pas une critique aussi négative. Il me semble qu'il faudrait mentionner ici deux théâtres, déterminés, eux aussi, dans leur volonté de démasquer la réalité. Le Théâtre 77, professionnalisé en 1976, dans *la Suite* (1979) faisait un « règlement de comptes avec lui-même et avec la réalité qui engloutissait de plus en plus ceux qui se laissaient prendre au mirage de la vie de consommation, confortable et sans risque. »<sup>9</sup> Une plus jeune troupe, le Théâtre Jedyńka de Gdansk s'est défini aussi d'une façon univoque: dans les spectacles, ses membres dévoilaient la vérité nue d'une réalité noire, à ne plus supporter. Au

8. *Locomotive folle*, le plus célèbre spectacle du STU professionnalisé, même s'il était parfait du point de vue formel (mise en scène, décors, musique, jeu d'acteurs), ne se différenciait pas radicalement des canons des loisirs abêtissants prônés par les médias officiels.

9. M. Sienkiewicz, « Le jeune théâtre à un carrefour », *Le Théâtre en Pologne*, Varsovie, février 1980, p. 20.



Le Théâtre 77 de Lodz dans *le Printemps des peuples*.

printemps 1980, cette troupe a joué le rôle de baromètre socio-politique annonçant l'arrivée de la crise qui a bouleversé le pays en août 1980.

La situation politique, sociale et culturelle change diamétralement: toute la société prend librement la parole! La nation a gagné la guerre avec le pouvoir, du moins en apparence. De nouvelles formes d'expression l'emportent; une vive réaction aux événements d'août 1980 s'exprime dans la chanson, le cabaret, la « poésie des grèves »<sup>10</sup>, l'affiche, les graffiti, les tracts, les slogans créés au jour le jour. Les actions sociales prennent une allure théâtrale<sup>11</sup>. L'abîme entre la culture officielle et indépendante commence à s'effacer. Le milieu de la culture officielle, libéré du joug pesant de la censure, prend aussi la parole et essaie de se réhabiliter aux yeux de l'opinion publique. Dans les théâtres professionnels, deux tendances apparaissent: le retour aux pièces historiques, patriotiques, pleines de sens pour le public contemporain et la mise en scène des pièces religieuses à sujets traditionnels.<sup>12</sup>

10. Poésie créée au jour le jour par les grévistes.

11. Grève d'avertissement qui avait l'air d'une répétition générale; grève générale préparée en mars 1981 pour laquelle chacun se préparait à un rôle précis tout en restant persuadé qu'elle n'aurait pas lieu; caractère de fête dans l'enthousiasme, surenchère de la grève d'une ville à l'autre pour les prétextes les plus divers et toujours dramatisés; théâtre global qui remplaçait le besoin du spectacle théâtral proprement dit.

12. Par exemple la mise en scène de deux pièces du pape Jean-Paul II — poète, dramaturge et acteur dans sa jeunesse.

Chose étonnante, malgré ce rythme fou avec lequel la vie polonaise se déroulait à partir de cette fin d'été 1980, malgré la situation qui donnait des possibilités extraordinaires à qui voulait prendre la parole, le théâtre des étudiants n'a pas su réagir tout de suite aux événements. L'ont-ils dépassé? Surpris? Les jeunes troupes se sont aventurées dans une rétrospective pour une course à la popularité plutôt facile. Elles ont voulu montrer qu'elles avaient été également courageuses et prophétiques à l'époque de la contrainte et acquérir ainsi une approbation de la part du public. Cependant, pour les spectateurs plus exigeants, car ayant enfin une possibilité de choisir parmi plusieurs moyens d'expression artistique, tout d'un coup libérés de la censure, cette rétrospective pouvait devenir un jour insuffisante. Le jeune théâtre, pour ne pas perdre sa place dans la culture polonaise, devait réviser son activité, se préparer à affronter la nouvelle situation sociale. Il y a à peine un an, les critiques se demandaient quelle voie allait prendre le jeune théâtre:

« Il est difficile de prévoir quel sera le sort du jeune théâtre. Une chose est certaine: il doit profondément changer. /.../ Je crois que le mouvement va se diviser en plusieurs groupes, liés aux différents milieux. Peut-être de nouvelles relations du jeune théâtre avec la réalité parathéâtrale seront-elles à la base d'une réforme qui apportera de nouvelles valeurs artistiques, de nouveaux moyens d'expression théâtrale. »<sup>13</sup>

Lorsque ces propos furent tenus, il y a exactement un an, personne ne pressentait encore l'orage qui approchait; personne ne prévoyait, ne pouvait prévoir que la culture polonaise serait encore une fois bouleversée et de nouveau étouffée par les cadres rigides de la censure.

Pour l'instant, avec la difficulté d'imaginer comment se déroule la vie quotidienne sous la loi martiale, il est impossible de dire quel sera le sort du jeune théâtre. Néanmoins, on peut supposer que tout ce qui s'est passé en Pologne à partir du 13 décembre 1981 a tellement radicalisé le milieu universitaire, qu'au moment où les conditions politiques permettront un fonctionnement normal de la jeune culture et particulièrement du jeune théâtre, ce dernier ne pourra pas rester indifférent. Il sera obligé de choisir sa voie. Espérons que ce sera celle de la Vérité.

**malgorzata kumor-wysocka**

13. A. Jawlowska, « Teatr mlodej inteligencji dzisiaj », *Dialog*, nr 7/1981, Warszawa, p. 69.