Le théâtre de Krzysztof Warlikowski : l'émotion des cendres

Adrien Barazzone

Mai 2010

Haute école de théâtre de Suisse romande

Exigence partielle à la certification finale

Résumé

Mots-clés : émotion, raison, théâtre polonais, Warlikowski, *(A)pollonia.*

Ce travail de mémoire se veut une approche du théâtre de Krzysztof Warlikowski à travers la thématique de l'émotion. Il cherche à comprendre la place que l'émotion occupe dans sa démarche, dans la perspective d'un *modus vivendi* possible avec la raison. Dans un premier temps, il questionne les notions de raison et d'émotion à travers les discours qui le plus souvent les opposent. Dans un second temps, il aborde le théâtre de Warlikowski, en essayant de dégager les principaux axes autour desquels il s'articule, et en se concentrant sur la dialectique entre la raison et l'émotion. Cette étude se termine par l'analyse de certains procédés du théâtre de Warlikowski, afin de comprendre les mécanismes émotionnels et réflexifs en jeu et leurs conséquences sur le spectateur. Elle s'appuie pour cela principalement sur des extraits du spectacle *(A)pollonia*.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement pour leur aide, leurs conseils, leurs relectures et leur écoute : Christophe Triau, tuteur de ce travail de mémoire, Rita Freda, responsable de la formation théorique à la HETSR, Piotr Gruszczynski, dramaturge de Krzysztof Warlikowski, Jacek Poniedzialek , comédien et collaborateur de Krzysztof Warlikowski, Zofia Szymanowska, responsable de production de la tournée d'*(A)pollonia*, Jean-Yves Ruf, directeur de la HETSR, Mathieu Bertholet, responsable de la formation Master à la HETSR, Christophe Jaquet, bibliothécaire à la HETSR, et aussi ma famille, Claire Deutsch, Vincent Brayer, Philippe Saire, Lucia Argiroffo, Gaël Kamilindi, et en particulier Sarah Neumann et Lionel Baier.

Sommaire

Introduction ……... page 6

I. L'émotion et la raison, dos à dos

Un vieux couple …….. 9
Une vague d'émotion …….. 11
De l'émotion théâtrale ……..... 13
Le cœur a ses raisons que le cerveau ignore ? ……..... 13
Passions purgées et débats passionnés …….. 16

II. Une approche du théâtre de Warlikowski : entre raison et émotion

Warlikowski n'aime pas le théâtre ……19
Vraies questions et fausses réponses ……. 20
La vérité est ailleurs ……... 21
Théâtre public ……. 23
Théâtre écorché …….....23
Douleurs intimes ……. 24
Un dialogue, d'homme à homme ……... 26
Un dialogue en deux temps ? ……. 26
Un dialogue de sourds ? ……. 28

III. Les procédés théâtraux de Warlikowski

Une lecture émotionnelle ……..……..... 30
Entrer en tragédie ……..……. 32
Des tragédies de l'intime ……...…….. 33
Rien qu'un acteur et bien plus ……..……. 35
« Ta mère est morte il y a deux heures » …….……..…… 39

Si elle est Iphigénie, je suis une petite fille ……...…….. 41
Un écartèlement ……..….…... 46
Comprendre par le fracas : la preuve par l'expérience ……...…… 49
Le privilège du face à face ……...… 51
Une circulation triangulaire …….…….. 55

Conclusion ……..…….. 60

Bibliographie ……..…….. 64

Annexes

Entretien avec Piotr Gruszczynski, dramaturge ……. 67
Entretien avec Jacek Poniedzialek, acteur …….…….. 77

Introduction

Je suis une brique, me suis-je dit. Un jour, durant ma formation de comédien, je me suis mis à penser que j'étais dénué d'émotions. J'ai alors pris conscience que je ne ressentais plus rien, que je n'arrivais plus à sentir ni à exprimer ce qui se tramait au dedans, à l'intérieur de moi. Ce qui était d'autant plus préoccupant, c'est qu'à l'inverse j'avais l'impression de ne plus rien percevoir du dehors ; le monde ne m'affectait plus. J'ai pris peur de cette indifférence au monde. J'ai compris plus tard – il a fallu que je crie – que la peur n'était rien d'autre que de la rage. La rage de ne plus savoir ce que je désirais dire sur le plateau d'un théâtre, la rage d'une nécessité qui un jour nous échappe. Ou encore la douleur d'un doute aussi grand que celui de l'homme qui ne sait plus pourquoi et comment l'on s'exprime. Il a fallu que je pleure – pour me sentir vivant. C'était une histoire d'homme avant d'être celle d'un acteur.

Lorsque j'ai découvert le théâtre de Krzysztof Warlikowski, j'ai été bouleversé. La brique s'effrite, me suis-je dit. De la terre glaise – si vous me permettez de voir en elle les fondations d'une construction nouvelle. *Angels in America*[1], présenté dans une cour de lycée d'Avignon, m'a ému. Plus que de raison. Le spectacle, tant par sa durée que par son intensité, s'inscrivait pour moi dans la constellation clairsemée des représentations vécues comme des expériences. Celles qui vous plongent dans une sorte de torpeur, celles qui vous emmènent vers des états inconnus, celles qui ne vous laissent

[1] *Angels in America (Anioly)* de Tony Kushner, mis en scène par Warlikowski, a été créé en février 2007 au Teatr Rozmaitosci à Varsovie.

pas indemnes, celles qui vous font penser et vous rappellent que le théâtre est nécessaire. *Angels in America* a été pour moi le point de départ d'une réflexion et surtout d'une réhabilitation de l'émotion. Car la peur qui entourait jusque-là mes interrogations sur l'émotion m'avait conforté dans l'idée que le théâtre pouvait se concevoir sans elle. Le spectateur venait pour réfléchir sur le monde en cherchant seulement à mettre en lien des réseaux de sens. L'acteur, lui, ne devait être qu'un passeur de signes. Or le théâtre de Krzysztof Warlikowski a modifié en moi la notion d'émotion théâtrale en la rendant indissociable de l'engagement qu'elle implique pour le spectateur autant que pour l'acteur. L'émotion, telle qu'elle existait dans *Angels in America*, n'était plus suspecte, mais elle devenait surtout garante d'une profondeur de pensée, et l'intensité avec laquelle elle se manifestait, était peut-être la preuve d'un théâtre qui creuse le réel sans compromis. Comme si les émotions que j'avais observées et ressenties me mettaient égaelement face à mes responsabilités.

Selon Georges Banu[2], le théâtre de Warlikowski s'inscrit pleinement dans un certain théâtre polonais « qui se distingue par son intransigeance et sa lucidité critique ». Théâtre qui affronte sans concessions les fantômes de l'histoire – du monde et plus particulièrement de la Pologne, aujourd'hui « fière de ses plaies » – et cherche à se réinventer. Georges Banu fait appel, dans son introduction qui ouvre la revue *Alternatives Théâtrales* consacrée à la scène polonaise, à la métaphore des cendres qui occupe une place privilégiée dans l'imaginaire polonais : « Calciné, l'être peut accéder – parfois – à une pureté qui implique le sacrifice préalable de soi, la rencontre hallucinée avec le vide, avec le froid clinique si fréquent sur les plateaux de Warlikowski […] ». Si la démarche semble correspondre aux individus qui s'écorchent sur scène, elle s'applique aussi aux principes théâtraux de Warlikowski qui s'évertuent à débusquer un chemin qui mène au cœur de l'homme, au cœur de notre humanité dévastée. Or les cendres qui s'y sont déposées sont nées d'un ardent brasier. Warlikowski se propose de nous conduire dans le feu de nos douleurs, de nos hontes et de nos faiblesses. Penser les cendres par les braises.

En effet, il s'agit bien pour Warlikowski de penser le monde grâce au choc provoqué par les émotions. Autrement dit, le spectateur devrait être amené à réflechir sur sa condition contemporaine par l'entremise des émotions. Cependant, dans

---

[2] Banu, Georges, « Retrouver la Pologne et son théâtre », in *Alternatives Théâtrales*, 1er trimestre 2004, n°81, Bruxelles, pp. 3-4.

l'historique des jugements portant sur l'émotion, cette dernière a souvent été considérée comme une force qui maintient la raison sous le joug de la passivité. Quelle est la nature de l'émotion dans le théâtre de Warlikowski ? Quelle place et quel statut lui donne-t-il ? Quelles fonctions particulières lui assigne-t-il ? Comment la travaille-t-il ? Dans quel but ?

Dans un premier temps, je propose que nous essayions d'approcher les notions de raison et d'émotion à travers les discours qui constamment semblent les opposer. Nous tenterons ensuite de définir les fonctions qui sont généralement assignées à l'une et l'autre. Après avoir brièvement rendu compte des débats qui interrogent leurs liens, nous nous intéresserons, dans un second temps, au théâtre de Krzysztof Warlikowski, en essayant de dégager les principaux axes autour desquels il s'articule, puis en nous concentrant sur la perspective d'un dialogue imaginé entre la raison et l'émotion. Nous terminerons notre réflexion en observant et en analysant certains procédés du théâtre de Warlikowski, dans l'espoir de mieux comprendre les mécanismes émotionnels et réflexifs en jeu et leurs conséquences sur le spectateur. Pour cela, nous nous appuyerons principalement sur des extraits du spectacle *(A)pollonia*[3], créé par le metteur en scène polonais en 2009.

[3] (*A)pollonia*, mis en scène par Warlikowski, a été créé le 16 mai 2009 au Nowy Teatr à Varsovie.

I.

L'émotion et la raison, dos à dos

Un vieux couple

Pour l'année 2010, la conseillère fédérale Micheline Calmy-Rey appelait de ses vœux à échanger l'instant de l'émotion contre le temps de la réflexion. Prendre le temps de comprendre le monde pour mieux agir. Ne pas se laisser absorber par l'émotion. Aujourd'hui encore, émotion et raison sont mises dos à dos. Tout les oppose, le temps et la distance, et cela depuis des siècles, aux quatre coins du monde. Dans la société néolibérale d'aujourd'hui, l'émotion est un drapeau. D'aucuns le savent, l'exhibent et l'exploitent : les mécanismes de la politique-spectacle sont connus, et malgré un vent fort de dénonciation, on s'évertue encore, sans plus se cacher, à élaborer les meilleures huiles pour ses rouages. L'émotion ne semble plus connaître de garde-fous, elle serait sans frontières.

La passion, ancêtre de l'émotion, s'aventurait déjà hors des frontières lorsque Descartes, dans son *Traité des Passions* (1649), n'assignait plus à l'âme sensitive le lieu des passions, mais au corps, modifiant ainsi les principes d'un Platon, d'un Aristote ou d'un Saint-Thomas. L'approche de la passion évoluait, mais le couple que formaient passion et raison survivait. Tout comme son opposition.

Il serait téméraire de vouloir dresser ici la relation de ce couple, dont on ne compte plus les mariages et les divorces, tant il est vrai que la nature de celle-ci est complexe et contradictoire, et qu'elle se discute dans des champs aussi vastes que la morale, l'éthique, la religion ou la société. En effet, il est difficile d'approcher la notion de passion – et bientôt d'émotion, notion employée dès le XIVe siècle et qui se substituera progressivement à la passion, dans ses acceptions générales –, car son phénomène pose problème et défie le consensus intellectuel. Il est ainsi peu aisé d'affirmer que le sens et les concepts qu'assignaient, par exemple, les Grecs à la passion trouvent un juste écho dans notre pensée actuelle.

Mais s'il fallait essayer de définir brièvement la passion, nous dirions qu'elle signifie, comme nous l'apprend *Le Robert*, « souffrance », en référence à la Passion du Christ ; qu'elle est un « état ou phénomène affectif, une agitation de l'âme selon les divers objets qui se présentent à ses sens ». Toujours selon *Le Robert,* « dans la philosophie scolastique et classique, la passion est ce qui est subi par quelqu'un ou quelque chose, ce à quoi il est lié ou par quoi il est asservi, par opposition à l'action », ou encore « une tendance d'une certaine durée, accompagnée d'états affectifs et intellectuels, d'images en particulier, et assez puissante pour dominer la vie de l'esprit, cette puissance pouvant se manifester soit par l'intensité de ses effets, soit par la stabilité et la permanence de son action ».

La définition de la raison dans le même dictionnaire semble a priori plus facilement appréhendable et pose moins problème : elle serait « la faculté pensante et son fonctionnement, chez l'homme; ce qui permet à l'homme de connaître, juger et agir, conformément à des principes (considérés comme plus ou moins stables), mais sans préjuger la valeur de cette connaissance ou de cette action. » Ajoutons encore que la raison est « la capacité de jugement par laquelle l'homme est capable d'organiser, de

systématiser sa connaissance et sa conduite, *d'établir des rapports vrais avec le monde* [4]».

Si les définitions varient, l'historique des jugements sur l'opposition du couple passion-émotion/raison subsiste presque toujours. Peut-être aussi parce que cette opposition permet de définir l'une en nommant l'autre, de dire l'une en dénonçant l'autre : en somme, la passion-émotion/raison seraient des frères et soeurs ennemis. Elles le sont également sur le terrain moral et idéologique. Par exemple, au XVIIIe siècle, la passion menaçait, pour certains, l'autonomie de la raison et mettait en péril la liberté du sujet, alors que, pour d'autres, la passion était réhabilitée comme une force. Ou encore par exemple et de façon un peu réductrice : au XXe siècle, l'émotion était savamment mise à contribution pour faire taire la raison et manipuler les masses. Leur lutte ressemble à un jeu de vases communiquants.

Une chose est sûre, c'est qu'à travers les âges, l'émotion (nous la nommerons dès à présent ainsi) est majoritairement liée à l'idée de passivité, puisqu'elle se révèle assez puissante pour dominer la vie de l'esprit. Le jugement souvent implicite porté sur l'émotion la rend capable de faire *perdre la tête*. Sujet à l'émotion, nous ne serions plus maître de nos réflexions. Aussi l'émotion a souvent traîné derrière elle nombre de connotations négatives. En revanche, comme nous avons pu l'observer dans sa définition, la raison aurait toutes les qualités de révélation *de rapports vrais avec le monde.* Elle gagne d'ailleurs souvent la lutte qui l'oppose à l'émotion, parce qu'elle transporte avec elle l'idée moralement valorisée d'action. La raison nous pousse à agir et les idées qu'elle échafaude sont celles qui construisent nos sociétés.

Une vague d'émotion

Pourtant, aujourd'hui plus que jamais, l'émotion qui noie la raison serait partout. On assisterait à son retour triomphal sur le devant de la scène. L'émotion pénètre même la sphère publique. A la fois décriée et alimentée par les médias, l'émotion n'est plus l'apanage de la vie privée. Pour le sociologue Eric Fassin, le partage naturalisé depuis le XVIIIe siècle n'existe plus. L'espace public était alors le domaine de la raison et la vie

[4] Nous soulignons.

privée l'espace des émotions. Aujourd'hui, le flou règne. En revanche, il semble que nous avons assigné précisément à l'émotion son trône ; sur la pointe de l'iceberg. Cachant ainsi les profondeurs. D'ailleurs, cette mise en avant de l'émotion dans nos sociétés occidentales prolonge le débat et exacerbe le conflit. Ou l'efface. Pour Eric Fassin, nous serions peut-être pris au piège dans le jeu de l'émotion : « L'économie du capitalisme néolibéral mobilise l'être humain dans son entier – et donc aussi nos émotions. […] ».[5]

Il développe ainsi son propos :

> *Dans la société néolibérale d'aujourd'hui, notre subjectivité est tout entière mobilisée. C'est dire que nous ne jouons pas un rôle extérieur à notre subjectivité : il n'existe pas un Moi authentique, qui préexiste à toute mise en scène et que le théâtre des émotions viendrait dénaturer. En réalité, la mise en scène est première. Ce théâtre politique nous construit en tant que sujet d'émotion.*
> *Ce qui se passe aujourd'hui, c'est peut-être qu'on adhère au rôle qu'on joue – non pas au sens où l'on se prendrait au jeu, jusqu'à s'émouvoir soi-même avec son personnage, mais plutôt dans la mesure où l'on se construit en tant que sujet dans ce jeu de l'émotion. Nicolas Sarkozy est sans doute « sincère » : non seulement il se prend au jeu, mais il construit sa subjectivité en devenant ce personnage incurablement ému. Mais ce n'est pas dans sa « nature » […]. Le sujet néolibéral n'est ni authentique, ni hypocrite – ni Rousseau, ni Tartuffe. Sa vérité est fondée sur la construction continue d'une subjectivité.*[6]

Le théâtre des émotions qui se joue dans la vie quotidienne et dans lequel nous évoluons nous construit vraisemblablement en tant que sujet d'émotion. Et selon Eric Fassin, le spectacle de la politique nous obligerait à nous situer comme spectateur, plutôt que comme acteur social.[7] Serions-nous donc tout entier dans une subjectivité qui ne laisserait plus d'espace à la pensée objective ? L'émotion nous tiendrait-elle sous la perfusion de la passivité ?

Dire aujourd'hui que l'émotion écrase la raison n'est finalement rien d'autre qu'un discours, sans doute pas une vérité. Mais il ne peut que rarement s'afficher comme tel, puisqu'il cristallise en lui une certaine quête de vérité, dont la démarche est

---

[5] Fassin, Eric, propos recueillis par Benhamou, Anne-Françoise, « Actualité politique du théâtre des émotions », in *Pouvoirs de l'émotion*, *Outre-scène*, n° 11, TNS, Strasbourg, 2008, p.8.

[6] *Ibid.*, pp. 13-14.

[7] interviewé par Karl Laske, mis en ligne le 24.10.07, sur le site http://contrejournal.blogs.liberation.fr/mon_weblog/2007/10/guy-mquet-et-le.html (consulté le 2.01.2010).

parfois radicale et souvent dirigée à des fins autoritaires et liée à des enjeux de pouvoir. Penser le conflit entre l'émotion et la raison revient donc aussi à poser la question de ces enjeux-là. Celui de l'appréhension du monde et celui de sa construction. Celui de notre perception et celui de notre projection. Celui d'un monde qu'on voudrait soit noir, soit blanc.

De l'émotion théâtrale

Peut-être le théâtre cherche-t-il aussi à *établir des rapports vrais* avec le monde. Peut-être est-il également le moyen pour les artistes et les spectateurs d'une recherche de vérité. Mais qu'est-ce qu'un rapport vrai avec le monde ? Le prisme du théâtre, les moyens du théâtre et leur utilisation sont sans doute les outils qui dessinent ce rapport-là.

Le théâtre travaille avec la raison et avec l'émotion. D'aucuns s'accordent à penser que cette dernière en est un constituant *naturel* au même titre que la raison. Chose étrange, puisqu'il semble que les définitions excluent l'émotion comme voie d'accès à la connaissance du monde. L'émotion ne permet-elle pas d'appréhender une certaine vérité ? La majorité des artistes répondraient qu'elle le peut et qu'ils travaillent *avec* et *sur* l'émotion. Pourtant, le théâtre n'est pas exempt de débats qui discutent le rapport entre raison et émotion. Avant d'interroger cette relation, et de peut-être quelque peu modifier et préciser la nature de ses acteurs par les fonctions qui leur sont supposées, apprenons à mieux connaître l'émotion – et partant la raison – en tant que mécanisme biologique individuel et social.

Le cœur a ses raisons que le cerveau ignore ?

Les explorations récentes des neuro-sciences et de la psychologie permettront peut-être bientôt de réconcilier la raison et l'émotion, de comprendre et de dégager leur nécessité dans notre développement et dans notre relation au monde. A notre manière, essayons de réconcilier maintenant ce couple, en approchant brièvement le concept d'émotion à travers les découvertes et les définitions que proposent la science, grâce à sa méthodologie toute raisonnable et non empirique.

Les chercheurs ne discréditeraient sans doute pas la définition, que propose *Le*

Robert, de l'émotion dans son sens premier de « mouvement », ni dans son acception commune en tant qu'« état de conscience complexe, généralement brusque et momentané, accompagné de troubles physiologiques (pâleur ou rougissement, accélération du pouls, palpitations, sensation de malaise, tremblements, incapacité de bouger ou agitation) ». Ajoutons à cela que l'émotion *porte sur quelque chose* ou *a un objet* ; il s'agit généralement d'une réaction à une situation ou à un agent, une personne.

D'aucuns disent que les émotions influent « sur la perception du monde, sur la prise de décisions [dans un environnement social], sur les jugements, et qu'elle est un vecteur de communication à autrui »[8]. Les émotions influenceraient les processus cognitifs. L'idée existe donc que nous possédons chacun une intelligence dite émotionnelle, plus ou moins développée. Ces compétences émotionnelles – identification des émotions, leur compréhension, leur expression, leur régulation et leur utilisation – nous permettraient d'optimiser notre fonctionnement dans de nombreux domaines. Cela suppose que nos émotions et notre capacité à les gérer peuvent autant optimiser qu'entraver notre fonctionnement. Et la conscience que nous avons de ces mécanismes est variable : « La conscience émotionnelle est l'intensité avec laquelle nous apprécions notre propre ressenti émotionnel, afin d'en évaluer les conséquences et le sens, mais aussi notre capacité à attribuer des émotions à autrui. »[9]

L'intense activité cérébrale observée lors de processus émotionnels par les neurologues confirmerait que nous sommes des êtres émotionnels par essence. On distingue les émotions de base – entre autres la joie, la peur, la colère, la tristesse, le dégoût – des émotions complexes ou secondaires, qui résulteraient de mélanges. Alors que les émotions de base peuvent se définir par « leur caractère automatique et involontaire, leur déclenchement rapide, leur durée limitée et leur spontanéité »[10], les émotions secondaires sont davantage liées au développement du langage, de la conscience de soi – par exemple l'empathie, l'envie, la jalousie -, et de l'auto-évaluation – ce serait la fierté, la culpabilité, la honte.

Certains modèles de compréhension du phénomène émotionnel mettent en avant

---

[8] Soussignan, Robert, « Un monde d'émotions », in *Cerveau & Psycho*, n°35, septembre-octobre 2009, Paris, p. 46.
[9] Berthoz, Sylvie, « Les émotions au cœur du cerveau », in *Cerveau & Psycho*, n°35, septembre-octobre 2009, Paris, p. 63.
[10] Soussignan, Robert, *op. cit.*, p. 48.

le caractère inné de programmes moteurs qui seraient à l'origine des émotions. Toutefois, il apparaît que, malgré l'existence certaine de ces programmes, l'expression des émotions serait sujette à d'importantes variations qui seraient liées à la culture, mais aussi à l'expérience individuelle.

Concernant la géographie de l'émotion, on s'accorde à dire que le corps joue un double rôle, dans le sens où le corps réagit lorsque nous ressentons une émotion, mais que celui-ci peut également, s'il est stimulé – et particulièrement les expressions faciales –, activer les structures cérébrales mises en jeu dans les émotions.

Pour terminer ce bref panorama, revenons à l'émotion en tant qu'elle serait un moyen de connaissance et de communication avec autrui, et par là même la garante des liens sociaux. L'empathie serait ce mécanisme qui interviendrait dans l'exécution des processus émotionnels impliqués dans le fonctionnement social. Ce phénomène permettrait de reconnaître l'état affectif d'un tiers : « L'empathie […] est un jeu de l'imagination qui vise à la compréhension d'autrui ».[11] Et ce serait plus particulièrement les neurones-miroirs, récemment découverts, qui nous offriraient la possibilité de détecter les intentions d'autrui en nous identifiant à l'autre, par un mécanisme d'imitation, et en ressentant les émotions de la personne observée.

Au théâtre par exemple, il en irait de même : le spectateur ressentirait avec un intensité égale « le spectacle des grands acteurs […] [qui] révèle chaque jour que l'émotion est lieu de création, et que le visage [entre autres] a la capacité de mélanger les émotions primaires comme un peintre mélange les couleurs, pour créer des instants affectifs sans cesse renouvelés ».[12] En effet, il semble que « dans certains cas, il n'est pas même nécessaire que les situations qui provoquent les émotions soient tenues pour véridiques par le sujet. La fiction, et la fiction connue pour telle, nous émeut parfois plus que la réalité ».[13]

Les facultés et les possibilités de l'émotion ne sont pas négligeables. Le théâtre

---

[11] Pacherie, E., « L'empathie et ses degrés », in *L'empathie,* sous la dir. de A. Berthoz et G. Jorland, Paris, Editions Odile Jacob, 2004, p.150.
[12] Soussignan, Robert, « Un monde d'émotions », in *Cerveau & Psycho*, n°35, septembre-octobre 2009, Paris, p. 51.
[13] Pacherie, E., *op. cit.*, p.152.

contemporain le sait bien. Moins que la télévision et les dirigeants politiques peut-être. Aujourd'hui justement, comme parfois par le passé, ce n'est peut-être pas tant l'émotion qui fait débat, qui est vantée ou décriée, mais plutôt notre rapport à l'*émotionnel.* Outre une première distinction entre une émotion qui serait d'ordre privée et le caractère public de l'*émotionnel,* l'interrogation principale devrait porter sur une certaine tendance par exemple dans le théâtre actuel, à l'image de la société dans laquelle il s'inscrit, à ne pas seulement *travailler avec et sur* l'émotion, mais à *travailler pour*. Peut-être que le glissement de l'émotion à l'*émotionnel* est là. L'*émotionnel* serait cette chose destinée à produire de l'émotion. Et à faire de l'émotion un but, et non plus un moyen. Cela ne suppose pas une remise en question de l'émotion en tant que faculté et mécanisme humain et théâtral, mais cela nous interroge sur l'émotion comme source de manipulation, et partant, de son pouvoir à asservir nos esprits. Parce qu'elle permet des dérives, l'émotion reste suspecte. Mais n'est-ce pas la réduire et l'enfermer encore dans son écrin maudit ?

La réflexion du sociologue Eric Fassin, précédemment cité, rejette-t-elle catégoriquement la possibilité d'une réflexion par l'émotion ? Car si le théâtre politique – et le théâtre tout court – nous construit en tant que sujet d'émotion, cela n'exclut pas explicitement une construction en tant que sujet percevant, et surtout agissant. Dans la doxa, l'expérience émotive et empathique rend aveugle et empêche de penser et ensuite d'agir – et prive le spectateur de sa lucidité – , mais seulement lorsqu'il s'agit d'opposer raison et émotion. Mais si nous essayons de détourner le discours établi, ne pouvons-nous pas voir en l'expérience empathique et émotive la possibilité de se construire en tant que sujet, par le biais d'une connaissance sensible et pas seulement théorique et analytique ?

Passions purgées et débats passionnés

Avant de poursuivre notre réflexion, mesurons l'ampleur des questions que suscite l'expérience émotive et empathique, en revenant aux origines grecques du théâtre occidental. Pour Aristote, la fonction du théâtre – plus particulièrement de la tragédie – était cathartique :

> *La tragédie est une imitation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'œuvre, imitation qui passe par les personnages du drame et non point par une narration*, et qui en suscitant la pitié et la frayeur, opère la catharsis de ces mêmes émotions.[14]

Il faudrait en déduire que la catharsis serait un processus de purgation, d'épuration des passions du spectateur. En ressentant la pitié et la terreur, par l'entremise de la représentation théâtrale, le spectateur se verrait ainsi libéré de ces passions violentes. Selon Aristote toujours, ces sentiments atteindraient particulièrement le spectateur lors de la *péripétie*, prise dans le sens d'un basculement soudain du bonheur au malheur ou inversement. Cela étant dit, la catharsis n'a pas fini de poser problème, tout comme le processus émotionnel qu'elle implique. D'ailleurs, les fins qui lui sont assignées restent troubles. Jacques Morel, dans le *Dictionnaire du Théâtre*, résume ainsi le nœud qui étrangle la catharsis :

> *Si la catharsis […] est généralement interprétée comme un avertissement invitant le spectateur à un certain sens de la mesure, à la domination sur les passions et à la maîtrise de la souffrance, on ne sait toujours pas si, comme l'entend Corneille, l'admiration pour un personnage extraordinaire doit exciter le spectateur à un héroïque dépassement de soi et comme à une apothéose de l'individu qu'éprouve l'urgence tragique, ou si comme le suggèrent la plupart des tragédies de Racine, la tragédie ne peut inviter l'homme qu'à une méditation, mélancolique ou désespérée, sur sa condition*.[15]

La catharsis est loin de faire consensus[16] : les processus émotionnels au théâtre se discutent dès l'origine et se prolongent aujourd'hui.

Il ne nous appartient pas de rendre compte ici de l'historique des débats sur l'émotion théâtrale et sur les thématiques qui lui ont partie liée, comme celle du plaisir, de l'émotion intellectuelle, des conventions, de la connaissance, du réalisme ou de la distance. Tout comme il ne nous appartient pas pour le moment de distinguer – si ces distinctions existent – les émotions que nous appellerons ordinaires, des émotions esthétiques. Nous laissons au lecteur le soin de voir émerger plus ou moins en filigrane la discussion de ces notions tout au long du travail.

---

[14] Aristote, *Poétique*, cité par Forestier, Georges, in *Passions tragiques et règles classiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 142 (nous soulignons).
[15] *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1998, pp. 815-816.
[16] Parce qu'elle n'est véritablement expliquée nulle part.

Il ne s'agit pour l'instant que de faire un constat : la faculté émotive ou mieux *émotionnelle* du théâtre, son pouvoir d'émotion fait encore – et particulièrement aujourd'hui - débat. Les préoccupations et les travaux croissants des artisans et des théoriciens du théâtre qui interrogent cette problématique l'attestent. Alors même qu'on peut penser qu'*a priori*, et sans doute naïvement, l'émotion ne devrait pas exciter tant de passions. Peut-être parce que poser la question de l'émotion théâtrale revient en définitive à explorer les buts assignés à l'art dramatique, à sonder les multiples convictions et nécessités – s'il en est – qui le produisent. Autrement dit : pourquoi ? L'intérêt d'une telle réflexion nous apparaît également dans la mesure où il semble que l'émotion oblige à penser le théâtre en tant qu'il est dirigé vers les spectateurs. Autrement dit : comment ?

Ces dernières années, on a pu remarquer un *retour* éclairé de l'émotion au théâtre. Le travail du metteur en scène québeco-libanais Wajdi Mouawad en est un exemple remarquable. Il travaille l'émotion et ne s'en cache pas :

> *Je dirais que l'émotion est, pour moi, un outil au même titre que la lumière ou le texte. Elle est produite par une série de choses, par la polyphonie des éléments et il est important de lui donner son élégance. Au départ d'un spectacle il y a des choses qui génèrent de l'émotion mais qui ne sont pas directement de l'émotion : ce sont l'ébranlement, le choc, le bouleversement.*[17]

Cependant, il serait réducteur, voire dangereux, de n'envisager son travail qu'à partir du point de vue de l'émotion. Parce que celle-ci, comme Mouawad le signifie, peut être autant une fin, qu'un moyen parmi de nombreux autres d'arriver *quelque part*. Parce que c'est aussi oublier que le travail de lumières ou le texte peuvent être aussi considérés comme générateurs d'émotion.

Néanmoins, l'émotion éveille notre attention autant qu'elle nous échappe. Tentons à présent d'approcher et de faire connaissance avec le théâtre de Krzysztof Warlikowski. Cela nous permettra de commencer à mettre en perspective et de peut-être bientôt rompre avec la dichotomie raison/émotion.

---

[17] Mouawad, Wajdi, propos recueillis par Navarro, Mariette, « L'ébranlement, le choc, le bouleversement», in *Pouvoirs de l'émotion*, *Outre-scène*, n° 11, TNS, Strasbourg, 2008, p. 31.

II.

Une approche du théâtre de Warlikowski : entre raison et émotion

Warlikowski n'aime pas le théâtre

Que cela soit dit assez tôt : le théâtre n'intéresse pas Warlikowski. La vie – et la mort – sont au centre de ses préoccupations. Le théâtre pour lui est un moyen, non une fin. Lorsque je l'ai rencontré à Genève, à la suite de la première d'*(A)pollonia*, accueilli conjointement au Bâtiment des Forces Motrices par la Comédie de Genève et par le Forum Meyrin, ma condition d'étudiant en formation dans une haute école de théâtre a été un obstacle. « Les étudiants en théâtre ne s'intéressent qu'au théâtre », m'a-t-il lancé, sans doute en forme de provocation, « pas à la vie ». Je n'éveillais chez lui aucun intérêt. Que cela soit dit là aussi assez tôt : c'est l'histoire d'une non-rencontre. D'homme à homme.

Fragilisé par l'expérience émotive du spectacle, intimidé comme un enfant pourrait parfois l'être devant un homme qu'il idéalise, j'ai pris le risque de l'affrontement. Je devais être capable de mettre les choses à plat et de me confronter à la toute-puissance. A l'intérieur de moi, je savais que je n'avais pas les ressources

nécessaires pour un combat. Warlikowski est injuste. Moins que le monde sans doute. J'ai fait tomber un mythe en me fracassant à un mur. J'étais forcément un bourgeois de Suisse qui ne pouvait pas vraiment comprendre la réalité polonaise et la posture qu'elle laisse supposer. Je suis parti lâchement.

La découverte de l'homme Warlikowski correspondait à peu près au choc subi lorsque j'ai vu ses spectacles. J'en garde ces mots griffonnés au coin d'un carnet: « Warlikowski est scandaleux, et injuste. Il n'aime pas le théâtre – autre monde fermé sur soi. Etre impressionné ne sert à rien, il faut se faire fracasser. Et sa puissance, son arrogance et son insoumission nous renvoient à notre vanité et notre manque de courage. Alors forcément en premier lieu, c'est un salaud. Mais on pressent déjà que sa sauvagerie finira par faire plier notre ego blessé et qu'on acceptera, dans la douleur, que son attitude est vivifiante. » Le lyrisme maladroit de ces quelques lignes – que vous voudrez bien excuser – laisse percevoir la charge émotionnelle d'une telle rencontre. Aujourd'hui, même si la distance me permet de nuancer mon expérience, je reste fasciné – bien que moins dupe – par l'exigence de Warlikowski à se heurter à la vie.

Vraies questions et fausses réponses

Le théâtre de Warlikowski est un théâtre de confrontation. Il interroge le monde et ses acteurs. Alors que cela pourrait apparaître comme une évidence, voire une banalité, il me semble important de mettre en relief la nature existentielle de sa démarche. Car, alors même qu'il est clair que le théâtre semble pour la plupart être le lieu des questionnements profonds et des interrogations de nos sociétés, la réalité théâtrale prouve trop souvent que les propositions qui en découlent restent en surface et ne pénètrent pas l'obscurité.

Certes, il s'agit-là d'un jugement à l'emporte-pièce, et qui réduit les pratiques théâtrales occidentales et hétérogènes en une généralité sans doute aussi puérile que grossière. Néanmoins, le théâtre de Warlikowski a le mérite de « se poser vraiment la question ». Que faut-il comprendre dans ce « vraiment » ? Sans doute la nature de la réponse apportée. Une réponse qui justement n'en est pas une, ou plutôt qui n'a rien de définitif. Car peut-être est-ce cela une question mal posée : ce serait une question à laquelle on répond trop rapidement par une certitude. Ou par le théâtre. Car les *réponses*

de Warlikowski ne sont en tout cas pas théâtrales. En effet, le théâtre comme réponse, dans sa composante conventionnelle et illusionniste, n'est pas satisfaisant. Il est un paravent plus qu'un révélateur. Warlikowski nous renseigne sur la nature de ses questions et de ses réponses :

> *Nous ne sommes pas capables de traiter Shakespeare de façon existentielle ; nous nous satisfaisons des conventions au lieu de les repenser. Penses-tu être capable de dire à quelqu'un : « Je veux être ton chien ? » Et si oui, qu'est-ce que cela signifie pour toi au juste ? Si nous voulons que quelqu'un dise sur scène « je veux être ton chien » et que cela sonne comme vrai, alors nous devons nous imaginer dans quel état émotionnel il doit être. […] Nous devons savoir ce que nous disons. Ou tout simplement prendre ce qui est écrit pour ce que cela signifie et non montrer un monde dissimulé sous les voiles de la convention en supposant que, tout simplement, cela se disait à l'époque. On ne disait rien qui n'avait une signification concrète.*[18]

Avant de revenir sur l'état émotionnel dont il est fait mention, prenons la mesure de ce que peut être un théâtre qui ne présuppose de rien tout autant qu'il rejette les conventions qu'on lui attribue comme un lourd rideau de scène venant cacher une certaine paresse intellectuelle. Le théâtre ne peut se satisfaire que de significations concrètes afin de dévoiler le monde et d'atteindre une certaine vérité.

La vérité est ailleurs

« Le théâtre devrait être un instrument de connaissance et non un instrument artistique ». [19] En effet, le théâtre de Warlikowski rêve d'être un outil de connaissance et une porte d'accès à la vérité humaine. Vérité évidemment fuyante et indicible. Mouvante et inexplicable. Cependant, aujourd'hui le doute s'installe sur les possibilités d'un théâtre comme lieu de vérité. Surtout parce qu'elle est relative et parce que sa quête se transforme en même tant qu'une société et que les individus qui la composent. Warlikowski parle du trajet qu'emprunte cette quête :

> *J'ai longtemps partagé [l'opinion que le théâtre était le seul lieu de vérité]. Mais aujourd'hui, je ne sais pas. Après la révolte vient aussi le scepticisme, comme je l'observe au Teatr Rozmaitosci. Maintenant on rencontre plus*

---

[18] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 114.
[19] *Ibid.*, p. 161.

> *souvent des jeunes gens intéressants dans les night-clubs et sous l'influence d'autres drogues que celle du théâtre. En revanche ce sont leurs parents qui viennent au théâtre ; des bourgeois car les billets sont chers. Cela redevient un théâtre de professionnels. Nous nous enfermons de plus en plus dans notre cercle.*[20]

Le scepticisme est à la fois une affaire individuelle et privée, mais aussi le fruit plus ou moins général d'une société. La remise en question du théâtre comme un lieu de vérité découle probablement d'un déplacement de paradigme qui assigne à la vérité des significations nouvelles. D'ailleurs, Warlikowski confie que :

> *L'époque de ce feu idéologique, lorsque je traitais de la corruption et des déviations du système post-communiste – par exemple concernant notre sexualité, je me demandais si nous construisions une nouvelle société ou si nous restions figés dans de vieux schémas – cette lutte contre l'intolérance, ce temps de la révolte est passé, comme d'ailleurs dans notre société actuelle, totalement dissoute dans une course générale à l'argent.*[21]

Le travail de Warlikowski sur la « condition contemporaine »[22] – selon la formule de Georges Banu – part du désir de montrer « la sphère embarrassée de l'intimité et (du) désir de descendre dans l'homme […] Le voyage vers l'intérieur de l'homme, non pas d'un homme hérissé de piquants mais d'un homme désarmé, vers ces sphères les plus intimes qui restent un tabou dans la majorité des cultures européennes»[23]. Son théâtre se doit de sonder le cœur des choses, dans les profondeurs de l'homme. Et ces choses-là, il faut les exposer et les discuter, ensemble. « Il n'y a pas de sphères intimes, on n'a rien le droit de cacher »[24] dit Warlikowski. Voilà une formule paradoxale qui peut-être permet déjà une première mise en tension de la *chose intime* et de la *chose publique* et qui interroge le devoir du théâtre – et celui de chacun d'entre nous – de ne pas se taire. Les sphères sont intimes parce qu'elles sont cachées.

---

[20] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 52.
[21] *Ibid.*, p. 155.
[22] Banu, Georges, « Retrouver la Pologne et son théâtre », in *Alternatives Théâtrales*, 1er trimestre 2004, n°81, Bruxelles, p. 3.
[23] Gruszczynski, Piotr, *op. cit.*, p. 154.
[24] *Ibid.*, p. 160.

Théâtre public

Nous pourrions dire du théâtre de Warlikowski qu'il est un théâtre citoyen, dans le sens qu'il est reponsable autant qu'il se veut responsabilisant. Nous verrons plus tard qu'il s'agit moins de devenir un guide ou même un maître à penser pour les spectateurs qu'un interlocuteur. Il serait le lieu d'un dialogue communautaire qui réveillerait les consciences. « En fait, l'école polonaise croit en cette possibilité de modifier le monde – pas forcément de le changer. En montrant des situations qui existent bien sûr, mais qui sont d'habitude cachées ; des situations, des sujets dont on a honte. »[25] Comme le dit Piotr Gruszczynski, le dramaturge de Warlikowski, peut-être que la tradition polonaise qui s'inscrit dans son histoire particulière favoriserait une telle posture théâtrale, encore aujourd'hui.

Or, en premier lieu, le théâtre de Warlikowski n'est politique que parce que tout le théâtre l'est. Pour le metteur en scène polonais, c'est un axiome, indépendant des différents contextes sociaux, politiques et culturels occidentaux. Mais si cette croyance et cet engagement sont si souvent revendiqués, c'est parce qu'il semble falloir toujours rappeler les raisons qui ont vu naître le théâtre, à ceux qui peut-être n'en ont pas une conscience exacerbée par ces mêmes contextes. Le dramaturge de Warlikowski affirme que si « ses spectacles deviennent de plus en plus politiques, le terme politique ne doit pas être compris ici comme un théâtre d'allusions et de commentaires de l'actualité politique, mais plutôt comme une conséquence du caractère public du théâtre et aussi du fait que ce qui est lié aux mœurs est souvent politique. Surtout lorsque cela concerne des problèmes considérés par tout le monde (ou localement) comme des tabous. »[26]

Théâtre écorché

Warlikowski met les choses à plat. Il se risque à prendre la vie au sérieux. L'homme qu'il montre sur scène n'a rien d'une convention théâtrale, il n'a rien du carton-pâte : c'est un homme blessé, écorché, dont les faiblesses n'ont d'égales que ses douleurs. Rien d'autre ne l'intéresse. « […] Seule la douleur peut provoquer l'art. Si on

---

[25] Entretien avec Piotr Gruszczynski, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 68.

[26] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 12.

est heureux, mieux vaut pique-niquer qu'aller au théâtre. »[27]

Un être humain pétri de contradictions donc, point de personnage prototypique. Des êtres pleins. Les mécanismes humains, leurs contradictions et leurs paradoxes sont au cœur de sa recherche. Mais ce sont bien plus que des thématiques. En effet, la nature contradictoire que Warlikowski interroge, implique une approche problématique qui dépasse la simple exposition de thèmes. Aussi parce que l'homme de Warlikowski est en quête de quelque chose. Il s'agit toujours d'un mouvement dont il faudrait saisir – ou du moins approcher – le moteur et qui souvent mène au fracas. Mais laissons le soin à Georges Banu de nous éclairer sur ce chemin. Selon lui, Warlikowski est

> *[…] un romantique dans la mesure où son théâtre est principalement centré sur la question de la jeunesse confrontée aux désastres et aux déceptions du monde. Le point de départ est toujours celui de la pureté qui se brise face aux données d'un réel qui se dérobe à pareille approche. Warlikowski met en scène la destinée des anges déchus, le scénario de la chute. Mais il ne s'accompagne d'aucune démission, seulement, il conduit à la défaite. Défaite qui jamais ne déshonore, car elle n'est la conséquence ni de la trahison ni de la compromission. La survie semble être interdite à ces êtres en manque de pureté et à la recherche de l'amour : leur échec les rehausse. Ils sont inadaptables, ils se brûlent les ailes, car c'est au nom d'un manque irréductible qu'ils s'élancent dans leur vol.*[28]

Douleurs intimes

Penser l'homme, c'est entrer dans sa douleur. Connaître l'homme, c'est pénétrer ses tabous et ses mystères. Et peut-être sa pureté, qui serait comme un point de départ et d'arrivée, quelque chose qui à la fois manque et existe. Quelque chose qui dans tous les cas se cherche dans le mouvement d'un homme plus irraisonnable qu'irraisonné face à la complexité du monde.

Nous l'aurons compris : l'homme que dépeint Warlikowski n'est pas uniquement raisonnable. Il ne pourrait se résumer à un être pensant. Et si le metteur en

---

[27] Entretien réalisé par Jean-François Perrier, pour le Festival d'Avignon 2009, http://www.festival-avignon.com/fichiers/document/11168654648601/file_Entretien_avec_K._Warlikowski.pdf (page consultée le 26.02.2010).

[28] Grudzinska, Agnieska, Maslowski, Michel [et al.], *L'Age d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspianski, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski*, Editions de l'Amandier, Paris, 2009, p. 375.

scène a monté la plupart des textes de Shakespeare, c'est parce qu'il est un « auteur dramatique très sombre, (qui dit) le monde obscur des passions, l'explosion irrationnelle des instinct ».[29]

C'est d'ailleurs souvent face à la question du choix que nous pouvons observer la dualité qui nous constitue - celle d'un être doué – ou pas – d'intelligence et plus ou moins sensible. Le choix nous tourne vers le monde et nous oblige à nous y confronter. Avec toutes les qualités qui nous fondent et qu'il serait sans doute dangereux de vouloir séparer, elles qui souvent existent dans un affrontement.

> *Dans* Angels in America[30] *par exemple, la situation du couple dont l'un des partenaires est malade du sida et dont l'autre est incapable de rester à ses côtés, on peut se l'imaginer assez facilement. Rationnellement, ce serait assez facile de juger cette situation : ce serait assez facile d'accuser l'homme qui est incapable de rester auprès de son ami malade comme étant un salaud, un cochon. Mais émotionnellement, c'est beaucoup plus compliqué. Si on se met à la place de cet homme, ça devient beaucoup plus compliqué. Krzysztof adore troubler la vie des spectateurs en montrant que tout n'est pas si évident, facile et clair. Il essaie de nous forcer à penser à cela – mais pas forcément en donnant des réponses, car ce n'est pas possible.*[31]

Peut-être Warlikowski essaie-t-il de nous forcer à appréhender l'inimaginable par les seules voies possibles ? Raison et émotion seraient comme les différentes faces d'une pyramide qui ne peuvent tenir seules ?

Prenons l'exemple d'*(A)pollonia.* Voici ce qu'en dit le dramaturge de Warlikowski :

> *Dans* (A)pollonia*, on aborde la question du sacrifice, du sacrifice d'une vie ; ça c'est le sujet rationnel. On peut en trouver des exemples dans la vie et la littérature. Mais si on commence à analyser ce sujet-là, on réalise que c'est complètement inimaginable. On ne peut pas vraiment imaginer cela. Si on devait se mettre dans la position de quelqu'un à qui l'on demande de sacrifier sa vie, ce serait probablement impossible de donner une réponse juste sur ce qu'on ferait. […] Je crois que finalement il ne nous reste que les émotions dans ces situations, parce que la raison n'est pas suffisante.*[32]

---

[29] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 46.

[30] *Angels in America (Anioly)* de Tony Kushner, mis en scène par Warlikowski, a été créé en février 2007 au Teatr Rozmaitosci à Varsovie.

[31] Entretien avec Piotr Gruszczynski, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 70.

[32] Entretien avec Piotr Gruszczynski, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 69.

La raison s'arrêterait-elle là où les émotions commencent ? Les émotions seraient-elles le seul lieu de vérité ? Notre pyramide, avec ses faces égales, n'est-elle pas trompeuse ? N'oublions pas qu'elle regorge en son sein de labyrinthes, de lieux secrets reliés par un réseau de couloirs comme autant de connections inconnues. « Je pense que notre monde est en partie rationnel mais, à partir d'un certain moment, cette rationalité s'épuise. Nous devenons une surprise pour nous-mêmes ; ce qui nous paraissait compréhensible s'effondre tout à coup et il s'avère que nous sommes complètement différents »[33] note Warlikowski.

Un dialogue, d'homme à homme

Je crois qu'il est temps de faire certaines distinctions. Ou plutôt de bien poser les choses. Il y a l'homme Warlikowski, sa raison, son émotion, son mouvement, sa quête. Il y a l'homme qui intéresse Warlikowski, sa raison, son émotion, son mouvement, sa quête. Il y a l'homme présent sur le plateau, sa raison, son émotion, son mouvement, sa quête. Et il y a l'homme qui regarde vers la scène, sa raison, son émotion, son mouvement, sa quête.

Peut-être est-ce le même homme. Pourtant, il est important de les considérer comme des entités distinctes afin de mieux cerner le jeu des circulations qui existe entre eux, ainsi que les instances réelles ou fictives qui s'y intercalent. De Warlikowski au spectateur, en passant par la vie, la fable, les acteurs, la parole, les moyens du théâtre, les signes, et la vie – à nouveau. Une traversée qui parfois les confond ou les entremêle pour exacerber, réduire et plus souvent annihiler la distance entre les deux principaux pôles. Un dialogue émotionnel et réflexif, d'homme à homme.

Un dialogue en deux temps ?

Essayons d'approcher la nature et la fonction de ce dialogue aux interlocuteurs multiples et les voies de communication qui le véhiculent. Comme nous l'avons déjà esquissé, les réactions émotionnelles face au monde nous constituent, si l'on peut dire. Et cela, il faut le transmettre, le donner à voir. Warlikowski nous dit ceci à propos de *La*

[33] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 65.

Nuit des rois[34] : « Pour que [raconter cette histoire] ait un sens, il faut remplir la structure de Shakespeare, raconter avec des émotions. Quelqu'un doit jouer cela : ce qu'il a vécu, le fait qu'il ait survécu mais qu'il ait perdu un frère, qu'il ait perdu toute sa famille. »[35]

Par contre, faut-il raconter comme l'on a ressenti ? Raconter avec le ressenti ? Raconter le ressenti ? Ces trois formules creusent des nuances apparemment anodines. Toutefois, elles fondent pour l'instant ensemble un programme clair : il faut raconter avec des émotions pour que cela vaille la peine. Ce qui revient aussi à dire que le dialogue, envisagé dans l'un de ses sens – grossièrement, de Warlikowski ou plutôt du spectacle vers le spectateur –, devrait en être porteur.

Cependant et paradoxalement, il ne faut pas oublier les considérations que porte Warlikowski sur le théâtre en tant qu'art qui « […] n'a jamais été aussi proche de la pensée »[36]. Car « l'important, c'est ce qu'on veut dire, la profondeur des pensées ».[37] Voilà la base.[38] Dans le travail d'ailleurs, lors de la conception des spectacles de Warlikowski, la réflexion, l'échange des idées, des points de vue et les interrogations sont premiers. Cette phase *à la table* dure souvent deux à trois mois, alors que la totalité des répétitions court sur six à neuf mois. Jacek Poniedzialek, un des acteurs de Warlikowski, nous éclaire :

> *(Les) processus [de travail] commencent à l'intérieur de nous, entre nous, par une première étape très longue qui est celle de la conversation, du discours. On parle. Mais on ne parle pas seulement du matériel sur lequel on travaille. C'est une étape qui peut durer plusieurs mois. Cela nous amène parfois vers des endroits qui n'ont rien à voir avec le texte travaillé ; par exemple un de nous est inspiré ce jour-là par un événement politique, alors il en parle pendant la répétition, puis on va là tous ensemble – cela peut modifier une répétition entière. Quand Krzysztof travaille à l'étranger, en Occident, ce processus est impossible. Mais quand il travaille en Pologne, les répétitions*

---

[34] *La Nuit des Rois (Was ihr wollt)* de Shakespeare, mis en scène par Warlikowski, a été créé le 20 février 1999 au Staatstheater à Stuttgart.

[35] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 36.

[36] *Ibid.*, p. 92.

[37] Entretien réalisé par Jean-François Perrier, pour le Festival d'Avignon 2009, http://www.festival-avignon.com/fichiers/document/11168654648601/file_Entretien_avec_K._Warlikowski.pdf (page consultée le 26.02.2010), p. 2.

[38] Nous verrons plus tard qu'il semble qu'une pensée est *profonde* lorsqu'elle est chargée de son poids et de sa complexité émotionnels. Nous oserons bientôt parler d'idée émotionnelle.

durent de six à neuf mois. Pour cette raison on prend le temps d'échanger des pensées entre nous.[39]

Même si le luxe *matériel* et les conditions *exceptionnelles* dont bénéfie Warlikowski (toutes proportions gardées) favorisent certainement des réflexions nourries, c'est bien une volonté intransigeante et un besoin indispensable de comprendre par le dialogue qui imposent cette primordiale et première étape du travail entre les différents acteurs du projet.

Si le maître-mot des débuts de la conception d'un spectacle se résume à une activité cérébrale, peut-on situer avec autant de précision l'intervention de la composante émotionnelle sur l'échelle du temps ? Warlikowski avoue que « lorsque nous travaillons au cours des répétitions, nous passons plusieurs mois traumatisants avec les textes, les gens, avec nous-mêmes, avec nos problèmes qui commencent à se mêler aux problèmes des personnages. Nous devenons très émotifs et très sensibles à ce que nous touchons »[40]. Il est clair que dialoguer, échanger des idées sur le monde revient à évoquer ou même à activer un rapport émotionnel à la vie. Ainsi, alors même que chacun semble veiller à maintenir au départ un processus d'analyse *froid,* rien n'est fait pour empêcher que les sujets traités, qui plus est s'ils sont douloureux, ne viennent investir leur champ émotionnel. La pensée serait le pavé que l'on jetterait dans la mare des émotions.

Un dialogue de sourds ?

Lors des représentations, il semble à première vue que l'ordre des étapes s'inverse. Celles-ci seraient d'ailleurs moins perméables. Tout du moins dans le manifeste de Warlikowski. Même si, pour l'instant, nous n'avons pas encore analysé de manière remarquable la nature des émotions présentes dans les spectacles de Warlikowski, nous savons qu'elles existent autant que *raconter avec des émotions* se peut. Piotr Gruszczynski nous explique la première étape d'un processus qui verrait le spectateur plongé dans une profonde empathie durant la représentation, et qui se distingue de la seconde. Ce n'est qu'après le spectacle, lorsqu'il aura recouvré ses

[39] Entretien avec Jacek Poniedzialek, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 77.

[40] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 74.

moyens, que le spectateur devrait être amener à penser et à mener une réflexion à partir du spectacle : « Idéalement, cela devrait fonctionner ainsi : pendant le spectacle dans l'empathie, après le spectacle dans l'analyse. Krzysztof répète souvent qu'il aime beaucoup que les gens commencent à penser après le spectacle, et qu'ils n'oublient pas facilement ce qu'ils ont vu »[41].

Ceci dit, certaines considérations ne devraient pas manquer de nous interpeller. En effet, en forme de légère provocation, je me suis permis d'écrire : *lorsque le spectateur aura recouvré ses moyens.* Ce qui suppose qu'il y ait récupération de moyens perdus – momentanément, depuis que le spectateur est entré dans le théâtre, ou depuis plus longtemps, par l'effet de notre société. Ce qui suppose également que ces moyens neutralisés sont supposés mentaux et intellectuels. Et ce qui suppose enfin que le processus empathique ne prédispose pas à l'analyse.

Il va s'agir, dans la suite de ce travail, de déterminer la nature de ce processus empathique et la fonction qui lui est assignée – de manière consciente et décidée. Et ce sont les objets de cette empathie qui, je l'espère, nous permettront de mieux la définir. Il s'agira donc en premier lieu d'identifier les objets : une empathie envers quoi ou envers qui ? Puis, grâce à la découverte et à l'analyse des relations entre le sujet (le spectateur) et l'objet identifié (multiple), nous pourrons définitivement peut-être mieux la cerner, et par là aussi, la définir d'une façon nouvelle.

Parallèlement, il nous faudra essayer de vérifier si l'apparente dualité des temps souhaités par Warlikowski est effective. L'expérience réelle des spectateurs emprunte-t-elle ce chemin linéaire et tracé ? Nous verrons assez vite que si la dualité existe et s'applique, les temps qui la composent n'en restent pas moins complexes. Cela nous permettra du même coup de mieux approcher les rapports qui existent entre raison et émotion. Un *modus vivendi* est-il possible, voire nécessaire ? La raison et l'émotion auraient-elles des fonctions réellement distinctes ? Une circulation est-elle envisageable et quel sens prendrait-elle dans les réalisations de Warlikowski ? L'une ne serait peut-être pas uniquement le relais de l'autre ? Faut-il vraiment envisager l'une comme un garde-fou, et l'autre comme sujet à caution ? Serait-elle à ce point chacune au service de deux réalités distinctes ?

[41] Entretien avec Piotr Gruszczynski, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 70.

III.

Les procédés théâtraux de Warlikowski

Une lecture émotionnelle

Warlikowski considère *(A)pollonia* comme son spectacle le plus personnel ; celui qui lui ressemble le plus. Dans sa conception et sa construction textuelles, il semble être à la fois l'hyperbole d'un processus mené depuis les débuts, et le point de départ de nouveaux horizons. En effet, *(A)pollonia* provoque la rencontre de plusieurs textes dramatiques et non dramatiques. Warlikowski les met en tension ou les fait agir comme contre-poids, tout en les plaçant toujours au service de ses interrogations.[42]

Par le passé, Warlikowski a déjà parfois œuvré à la rencontre de textes hétérogènes. Retrancher le texte principal, l'amplifier à l'aide d'autres récits, permuter des parties, cela revient à en prolonger le sens, à le discuter, à l'interroger et à le confronter aux échos qu'il provoque lorsqu'il est analysé scrupuleusement. Le texte est pour Warlikowski un matériau malléable, un canevas avec lequel on peut jouer – d'ailleurs bien plus qu'avec l'écriture elle-même dont on respecte le souffle (car « le

[42] Nous reviendrons bientôt plus largement sur le spectacle *(A)pollonia*, car il nous permettra de mettre en tension certains éléments exposés.

mot reste essentiel, c'est lui qui construit la force de la représentation »[43]). Le terme de structure – dans le sens d'une combinaison d'éléments qui donnerait par exemple naissance à un grand tableau épique – ne semble pourtant pas avoir les faveurs de Warlikowski. A propos de *La Mégère apprivoisée*[44], il déclare :

> *Peut-être suis-je […] conservateur, j'entre tout simplement dans un thème, par exemple les femmes […] et je l'approfondis. Je pense moins en structures, je préfère parvenir à une expression concrète. Cela ne me dérange pas de mélanger, d'exclure, de rajouter autre chose, en général je préfère me concentrer sur quelque chose qui est l'expression achevée de Shakespeare*.[45]

L'expression concrète dont parle Warlikowski correspond peut-être aux émotions concrètes que le metteur en scène recherche afin de matérialiser sur la scène *l'expression achevée de Shakespeare* – son sens, ses questionnements, les sombres passions. D'ailleurs, pour Warlikowski, « il n'est pas nécessaire d'actualiser les textes […]. Ils sont toujours actuels, il suffit de les lire profondément »[46]. L'actualité d'un texte réside dans le surgissement émotionnel né d'une lecture intime. L'actualité doit donc être entendue dans le sens de ce qu'il est *nécessaire de dire aujourd'hui,* mais qui déjà existe dans le texte original. Le reste n'est qu'une question d'imagination :

> *Quand on a un texte ancien, il ne faut pas s'obliger à respecter l'esthétique dans laquelle cela a été écrit. Il ne faut pas suivre les règles du théâtre élisabéthain parce que c'était la mode à l'époque de Shakespeare. De même je ne respecte pas toujours les didascalies parce que j'ai de l'imagination. Mais si Sarah Kane écrit que, entre deux scènes, les corps humains sont mangés par les rats, cela nourrit mon imagination et me pousse vers un certain absolu que je cherche. Il n'y a donc pas de principes valables à tous les coups*.[47]

La lecture est donc toujours sensible et personnelle. Nous dirions même qu'elle est émotionnelle. Selon George Banu, Warlikowski fait partie des metteurs en scène qui conçoivent leur théâtre à la première personne, où la subjectivité permet de poser des

---

[43] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 61.

[44] *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, mis en scène par Warlikowski, a été créé le 3 janvier 1998 au Teatr Dramatyczny à Varsovie.

[45] Gruszczynski, Piotr, *op. cit.*, p. 101.

[46] *Ibid.*, p. 35.

[47] Entretien réalisé par Jean-François Perrier, pour le Festival d'Avignon 2009, http://www.festival-avignon.com/fichiers/document/11168654648601/file_Entretien_avec_K._Warlikowski.pdf (page consultée le 26.02.2010), p.1.

regards singuliers sur le monde. On pourrait par là peut-être reprocher à Warlikowski de *tirer* les textes à lui, d'y injecter ses préoccupations, sans respecter l'œuvre d'un auteur, comme cela a été fait par la critique au sujet d'*Un Tramway*[48]. Mais il ne nous semble pas opportun, ni même intéressant de ranimer ici le débat historique et moral sur le respect envers les textes dramatiques. L'important pour nous est d'observer l'affirmation du texte en tant que champ d'exploration d'idées et vecteur d'émotions.

Entrer en tragédie

La tragédie est un vecteur de choix. « En montant en 2001 *Les Bacchantes*[49], le metteur en scène a prouvé, une fois encore, qu'il n'y a pas de textes plus brutaux que les textes antiques : les tabous et les meurtres s'accumulent et, lus à la lettre, ils choquent même les spectateurs contemporains », note le dramaturge de Warlikowski. Les textes tragiques, qu'ils soient grecs ou shakespeariens, seraient mieux à même de provoquer le bouleversement émotionnel rêvé, et leurs thématiques rejoindraient tout particulièrement celles du metteur en scène. Pourtant, on pourrait croire que les textes antiques et classiques, de par leur éloignement historique et leurs personnages mythologiques et royaux, creusent une distance *a priori* avec le spectateur et sa réalité contemporaine. Or il existe plusieurs moyens permettant de réduire l'écart et d'ainsi *concerner* le spectateur, d'attirer au moins son attention, si ce n'est toute sa personne, dans le but ultime de l'inciter à la réflexion.

Nous l'avons dit, il s'agit toujours en premier lieu de propulser le spectateur dans un voyage émotionnel et par là même d'activer son intelligence émotionnelle. Revenons un instant à l'exemple des *Bacchantes* avant de préciser bientôt le statut nouveau qu'assigne Warlikowski au genre tragique. Piotr Gruszczynski nous explique que :

> *Rationnellement, nous savons beaucoup de choses, mais très souvent nous pensons que cela ne nous concerne pas. Qu'est-ce qui me concerne et m'appartient par exemple dans l'histoire de Dionysos et de Penthée ? Probablement rien, parce que c'est un dieu grec, un roi, c'est une situation*

---

[48] *Un Tramway*, d'après *Un Tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, mis en scène par Krzysztof Warlikowski, a été créé le 4 février 2010 au Théâtre de l'Odéon à Paris.

[49] *Les Bacchantes (Bachankti)* d'Euripide, mis en scène par Warlikowski, a été créé le 9 février 2001 au Teatr Rozmaitosci à Varsovie.

exceptionnelle. Mais Krzysztof nous montre cela de manière à pouvoir entrer dans cette histoire.[50]

Il faut entrer dans l'histoire. Plus précisément, il faut *entrer en tragédie* par les moyens de l'émotion. Celle-ci serait la seule à pouvoir déjouer la distance rationnelle. Cette dernière affirmation confirmerait que, pour Warlikowski, l'exposition d'idées abstraites sur une scène de théâtre aurait comme conséquence une non-implication du spectateur, voire un rejet paresseux. En effet, appréhender un texte, un spectacle par la seule raison permettrait au spectateur de se tenir à distance. Ce dernier jouirait ainsi sans cesse d'une position d'observateur *intelligent,* dont les jugements parfois hâtifs ne seraient, en définitive, qu'un mécanisme de défense qui lui offrirait la possibilité de se dérober et de ne pas se confronter réellement avec ce qu'il voit sur la scène.

Des tragédies de l'intime

Plus concrètement, dans le travail de Warlikowski, c'est le traitement particulier des tragédies qui permet d'émouvoir le spectateur. En effet, les tragédies de Warlikowski ne se jouent plus sur le plan vertical mais sur le plan horizontal. Ce ne sont pas des héros qui intéressent Warlikowski, mais des individus. Des individus comme vous et moi. Comme nous et lui. Le héros, dans la perspective qui nous occupe, serait un être exceptionnel, ou qui aurait du moins un destin exceptionnel, une destinée hors du commun. Ses qualités permettraient de regrouper sous son nom tant les personnages mythologiques que les princes, princesses et autres rois shakespeariens. Mais Warlikowski reste insensible aux trajets hors normes de ces figures parfois surhumaines. Il leur préfère les destins intimes et personnels d'individus, parfois exceptionnels il est vrai. Warlikowski explique son intérêt :

Je ne veux pas montrer le fonctionnement des mécanismes historiques car c'est irréalisable. […] Ce qu'il y a d'intéressant au théâtre, c'est que l'on peut s'approcher et voir en permanence le côté intime de chaque héros, à tout moment, même le plus public. […] Indépendamment de la réalité dans laquelle nous nous trouvons, il est plus intéressant de voir ce qui se crée entre les gens, ce qui dans un individu dévie de la norme, que de connaître la norme

[50] Entretien avec Piotr Gruszczynski, Genève, 11.01.2010, en annexe, pp. 68-69.

d'un fils de roi qui a son honneur et qui doit se comporter en fonction des règles que lui a inculquées durant l'enfance sa royale grand-mère.[51]

Cette façon d'envisager la tragédie, Warlikowski l'expérimente dès ses débuts lorsqu'il commence à mettre en scène les œuvres de Shakespeare. Son dramaturge affirme qu'« il a perçu dans les textes de Shakespeare, l'importance du destin individuel. C'était le premier pas vers une interprétation des textes non comme des récits de l'histoire de héros et de leurs actions, mais comme des récits sur des gens avec leurs émotions. »[52] Car « il a cessé de les traiter comme des drames du pouvoir et les a lu comme des tragédies familiales »[53]. L'intérêt de Warlikowski réside dans le *pourquoi* de nos actions individuelles. Se débarrasser de l'histoire, au sens historique mais également au sens littéraire, dans le but d'aller plus vite à ce qui est l'essentiel. Car les histoires de l'Histoire se répètent. Il ne s'agit donc pas de montrer et de constater les mécanismes historiques, mais de créer une focale sur les individus qui les traversent et de cerner les raisons intimes qui sont en jeu dans leurs choix. Autrement dit : *Qu'est-ce qui fait que ?*

Paradoxalement, creuser au plus profond l'intimité des individus et donc aussi le tissu des relations de ces intimités entre elles permet d'accéder à une dimension universelle qui transcende la réalité historique, voire la réalité sociale. C'est comme chercher à atteindre le noyau commun de notre humanité (ou peut-être de notre déshumanité). Pour comprendre et réfléchir sur notre condition contemporaine, il s'agit de pouvoir identifier chez l'autre ces fondements communs, nos douleurs partagées. Ou mieux encore : il s'agit de les éprouver véritablement. Cela est rendu possible la plupart du temps non pas exactement par le piège de l'identification, mais plutôt par un processus de reconnaissance qui oblige le spectateur à plonger au cœur de ses failles et de ses faiblesses. Et qui le mettra bientôt face à la question du choix et de la responsabilité. La reconnaissance évoquée est souvent une reconnaissance par les spectateurs envers les individus qui évoluent sur la scène. Mais qui sont-ils ? Essayons à présent d'approcher les acteurs et les personnages que met en scène Warlikowski, afin

---

[51] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 66.

[52] Gruszczynski, Piotr, « Sanctuaire/abattoir », in *Alternatives Théâtrales*, 1er trimestre 2004, n°81, Bruxelles, p.40.

[53] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 14.

de mieux saisir la nature de ces *individus scéniques*, et peut-être de mieux comprendre ce qu'il s'agit pour le spectateur de reconnaître.

Rien qu'un acteur et bien plus

Les acteurs de Warlikowski sont des monstres. Des monstres d'intensité, des bêtes de scène, engagés corps et âme dans les processus de création et sur le plateau. Il y a chez eux une espèce d'évidence : la pesanteur de l'homme, ici et maintenant, la concentration d'être là tout entier. Et aucun des acteurs ne semble usurper cet engagement en se reposant sur son statut de star du cinéma et du théâtre polonais. Car effectivement, tous les acteurs de Warlikowski sont des stars, à l'image d'une Isabelle Huppert en France – la une des magazines en plus.

Clytemnestre (Danuta Stenka) et Agamemnon (Maciej Stuhr) dans *(A)pollonia*.[54]

L'acteur chez Warlikowski est un véritable créateur, et de tous les procédés théâtraux du metteur en scène, il est la pièce maîtresse. Ce sont eux ces individus avec des émotions. Ce sont ces êtres-là qui ramènent le théâtre à la vie et l'éloigne du carton-

[54] Les photos d'*(A)pollonia* qui figurent dans ce travail sont tirées de la captation du spectacle présenté dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon 2009.

pâte. Jacek Poniedzialek nous donne une définition de ce que pourrait être un acteur pour Warlikowski :

> *Le comédien, pour lui, est un moyen de véhiculer des idées, un être de pensées plus qu'un être physique. En fait, ce que je veux dire, c'est que pour Krzysztof, le comédien est un être total – il le regarde dans sa totalité. Il ne regarde pas son talent ou son professionnalisme, mais il regarde un être humain, mais un être humain particulier. C'est une personnalité avec son histoire, son passé, ses problèmes et ses mystères.*[55]

Le travail de l'acteur est un *travail sur soi.* Un travail sur l'homme, sur un homme certes acteur, mais homme avant tout. « Pour eux, il faut surtout travailler sur eux-mêmes et sur leur place dans la société » indique Warlikowski.[56] Généralement, travailler sur soi, à partir de soi est certes un lieu commun sur le travail de l'acteur. Toute approche de jeu, si particulière soit-elle, ne peut faire abstraction de cette donnée de départ évidente, qui énoncée ainsi sonne comme une trivialité. C'est donc peut-être plutôt la variation des relations qui existent entre *celui qui représente* et *la chose représentée* qui définit des rapports au jeu différents. Nous pourrions dire alors que ces rapports-là sont autant de distances, plus ou moins grandes, infimes ou infinies, entre la chose représentée et son représentant. D'ailleurs, chaque distance doit être entendue comme un lien. Et ce lien entre l'acteur et la représentation qu'il fait n'est pas seulement de nature physique, mais il est peut être également de nature réflexive, abstraite, morale ou encore ironique. Le jeu est affaire de distance et de lien. Et la qualité du jeu tient en partie sur la conscience de ce rapport. Ces considérations nous obligent ainsi à envisager *le travail sur soi* de l'acteur à travers un prisme fin et nuancé. D'ailleurs, notre interrogation ne devrait pas nous faire glisser du côté du jugement moral et nous faire oublier que chaque distance, si elle s'avoue, est sincère, et peut être digne d'intérêt dans la recherche que s'assignent les différents postulats dramatiques.

Les acteurs de Warlikowski se doivent de travailler sur eux-mêmes dans la plus grande sincérité. Le lien qu'ils entretiennent avec ce qu'ils représentent se doit d'être tenu. D'ailleurs, la question est peut-être là, qui est celle de la sincérité, de l'authenticité. Mais une sincérité envers quoi ? Envers qui ? Qu'est-ce qu'une sincérité

---

[55] Entretien avec Jacek Poniedzialek, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 78.

[56] Entretien réalisé par Jean-François Perrier, pour le Festival d'Avignon 2009, http://www.festival-avignon.com/fichiers/document/11168654648601/file_Entretien_avec_K._Warlikowski.pdf (page consultée le 26.02.2010

théâtrale ? Chez Warlikowski, la sincérité est d'homme. Elle est d'une part faite d'une relation intime – nous dirions un lien intime – entre l'acteur et son personnage, et d'autre part entre l'acteur et ses émotions.

La réalisation du *Dibbouk*[57] nous aide mesurer l'importance et la suprématie de cette notion de sincérité pour Warlikowski: « […] Il ne me restait que le besoin d'une confession collective et d'une confrontation avec moi-même. Au théâtre, cette confrontation se fait d'habitude par l'intermédiaire des personnages et de la fable. Et moi, je voulais parvenir à une sincérité absolue. »[58] Warlikowski précise que *Le Dibbouk* « […] n'était pas tant un travail sur des personnages […] que sur les moyens efficaces d'agir sur un groupe, pour faire passer des idées et poser des questions libérant la réflexion sans l'intermédiaire du monde de la fiction et des personnages. Il ne restait que la crédibilité de nos témoignages ».[59]

Ce ne sont pas des personnages « solides et crédibles »[60] qui intéressent Warlikowski, mais la sincérité et la crédibilité de sa confession sur le monde. D'ailleurs, dans le théâtre de Warlikowski, la notion de personnage est difficile à appréhender. Car si le personnage existe – et que parfois même il est *trouvé* par l'acteur après la première représentation –, c'est débarrassé de tous ses oripeaux conventionnels, et qui, pour l'acteur, fait de lui la chose à atteindre, ou encore la peau dans laquelle il faudrait se glisser, ce corps-esprit qui préexisterait à sa représentation scénique. Les personnages sont une donnée de départ, un présupposé, des êtres particuliers qui existent dans tous leurs possibles. On pourrait dire que le personnage pour Warlikowski n'est que le nom d'un homme, d'un individu plongé dans certaines situations de vie qu'il s'agit d'explorer. Or ce qu'il faut creuser et comprendre, ce sont les systèmes de pensée dans lequel il évolue, puis les idées et les émotions qui le poussent à agir et déterminent ses choix, ou celles qui le contraignent. Les personnages n'existent pas isolément, mais à l'intérieur de leur trajectoire de vie.

Et c'est cela qui est important pour l'acteur de confronter à soi, si l'on en juge aux propos de Warlikowski :

---

[57] *Le Dibbouk (Dybuk)* d'après Sholem An-Ski et Hanna Krall, mis en scène par Warlikowski, a été créé le 6 octobre au Teatr Wspolczesny, Festival International Dialog à Wroclaw.
[58] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 158.
[59] *Ibid*., p. 158.
[60] *Ibid*., p. 58.

> *Au début, j'essaie plutôt de mobiliser dans l'individu, dans l'acteur, ce qui en lui est le plus proche du personnage, et aussi d'être moi-même ouvert à ce qui me rapproche le plus du personnage. De vérifier à quel point cela est important pour l'acteur et pour moi ; ce qu'il y a d'important à dire à propos de cette pièce, à propos de ce personnage ; de quoi il s'agit ; quelle sorte de vécu le personnage apporte à l'acteur et au spectateur. C'est alors qu'arrivent les propositions.*[61]

C'est une sorte de dialogue, ici de l'acteur avec le vécu du personnage, que ce dernier soit explicité, déduit, ou fantasmé. Cela ressemble à une confrontation d'un homme particulier avec un autre tout autant singulier. Le travail de l'acteur chez Warlikowski est un processus long, toujours façonné par des discussions prolongées. De l'aveu de Piotr Gruszczynski, les comédiens doivent chercher, voire retrouver dans leur mémoire, dans leur imagination et leurs expériences personnelles « des moments qui correspondent à ceux du personnage ».[62] Et ce travail-là est très intime. Il est d'ordre privé. Par exemple, le monologue projeté d'Alceste en forme d'adieu à son mari Admète, dans le spectacle *(A)pollonia,* a été enregistré par l'actrice Magdalena Cielecka elle-même, chez elle, dans l'intimité de sa maison, sans autres témoins que la caméra.

Il s'agit de se retrouver dans des zones souterraines, dans ces grottes cachées qui nous fondent *semblablement*, là, au cœur de nos émotions inavouables. Et si ces émotions particulières semblent nous être communes à tous, c'est peut-être parce qu'elles ont trait à une essence et une violence primales et animales :

> *Aller vers l'inconnu, ce qui est dangereux, désagréable. Il faut aller chercher ce qui est vrai dans l'être humain, qui d'habitude cache ses émotions. Car on a tous honte de la faiblesse. Il y a très peu de gens qui savent parler et analyser ces choses. Nous, en tant qu'acteurs, on doit savoir le faire, et surtout aimer le faire. Il faut entrer complètement, et regarder du dedans. Et parfois c'est laid au dedans… mais parfois c'est beau…*[63]

Voilà qui définit déjà la base du processus que doivent suivre les acteurs de Warlikowski. Jacek Poniedzialek nous renseigne un peu plus sur ce travail et met l'accent sur l'émotion en tant que matériau et objet de recherche :

---

[61] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 58.
[62] Courriel du 28.02.2010.
[63] Entretien avec Jacek Poniedzialek, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 82.

> *Ce qu'il faut travailler, traverser pendant les répétitions et les spectacles, c'est la paresse et l'émotionnel. Il faut dépasser la paresse émotionnelle. C'est un état naturel d'éteindre les émotions, de s'éloigner des émotions, parce que les émotions nous fatiguent : il faut lutter contre ça. Il faut combattre ce sentiment de bien-être, il faut lutter contre la sénilité.*[64]

En même temps que Jacek Poniedzialek évoque la nécessité de combattre un état de paresse émotionnelle dans lequel l'homme semble se réfugier, il attire notre attention sur la nature de cet état, qu'il qualifie de bien-être, et du même coup il nous aide à définir la nature des émotions qu'il s'agit d'approcher, et la violence que laisse supposer cette démarche. La lutte est véritable afin d'atteindre les émotions de nos douleurs, de nos hontes et de nos faiblesses.

Ces émotions-là sont peut-être celles qui constituent la vérité que recherche Warlikowski. Une vérité que nous avons tendance à cacher paresseusement. Une vérité qu'il est plus facile d'ignorer et de ne pas *transpercer*. Une vérité à laquelle nous préférons une inertie intellectuelle et émotive. L'acteur chez Warlikowski fait donc le premier pas. C'est lui qui le premier essaie de dépasser notre humaine paresse dans le travail des répétitions, puis sur la scène. C'est lui aussi qui invite, voire contraint ensuite les spectateurs à faire de même.

« Ta mère est morte il y a deux heures »

Si les acteurs sont nos guides privilégiés, Warlikowski lui-même n'est pas en reste. En effet, par sa mise en scène, le metteur en scène sait nous montrer le chemin à suivre. Ses débuts de spectacle révèlent souvent aux spectateurs la porte d'entrée par laquelle il faut appréhender la représentation. Ils annoncent avec clarté le traitement délibérément émotionnel des oeuvres, en même temps qu'ils nous renseignent sur la nature douloureuse de ce traitement. Nous allons essayer d'approcher les mécanismes qui placent l'émotion au seuil, puis au cœur des représentations à travers deux exemples, l'un tiré du spectacle *Krum*[65], l'autre d'*(A)pollonia*,.

Kroum l'Ectoplasme est une comédie sociale d'Hanokh Levin. La pièce s'ouvre

[64] Entretien avec Jacek Poniedzialek, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 79.

[65] *Kroum l'Ectoplasme (Krum)* de Hanock Levin, mis en scène par Warlikowski, a été créé le 3 mars 2005 au Teatr Rozmaitosci à Varsovie.

sur le retour au pays du personnage éponyme parti tenter sa chance en Occident. Sa mère l'accueille gonflée de l'espoir d'une vie nouvelle. Warlikowski réserve néanmoins un traitement différent au début de la pièce. En effet, il place la dernière scène du texte de Levin comme scène d'ouverture. Tout d'abord une phrase projetée sur un écran suspendu au lointain du plateau rompt le noir qui s'est fait dans la salle. On peut y lire : « Ta mère est morte il y a deux heures ». Le personnage de Kroum est seul en scène. Le monologue final du texte, dans lequel il dit ne pas être prêt à affronter cela, est projeté sur l'écran. « Non, l'heure d'une douleur aussi profonde n'a pas encore sonné, je ne suis pas prêt ».[66] Voilà qui est dit d'emblée. Le ton de la représentation est donné. C'est par la douleur que nous allons pénétrer dans le spectacle. A travers l'émotion de la douleur. Le masque à travers lequel nous verrons le spectacle n'est pas celui de la comédie, mais celui d'une tragédie. Par ce procédé, Warlikowski crée également dès le début une tension entre un point de départ et un point d'arrivée, et nous invite à redoubler notre attention sur le chemin que Kroum va emprunter.

Scène d'ouverture de *Krum*. Le personnage de Kroum (Jacek Poniedzialek) et son monologue vidéo projeté.[67]

[66] Levin, Hanock, *Kroum l'Ectoplasme,* in *Théâtre choisi I, comédies*, éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2001, p. 116.
[67] La photo de *Krum* est tirée de la captation du spectacle présenté au lycée Saint-Joseph, Avignon 2005.

Si elle est Iphigénie, je suis une petite fille

Le spectacle *(A)pollonia* présente une suite de cas sur la thématique du sacrifice. Trois individus choisissent bon gré mal gré de sacrifier leur vie.[68] Les questions que suscitent ces choix sont vastes et s'inscrivent dans un réseau d'émotions abyssal. En effet, les raisons qui poussent à cette affirmation n'ont rien de purement intellectuel : on ne meurt pas que pour des idées. Quel intérêt avons-nous à offrir notre vie ? Qu'importent nos convictions, ce choix peut-il être désintéressé ? Warlikowski semble nous dire que le don de soi n'existe pas. L'une des premières scènes d'*(A)pollonia* nous fait découvrir Iphigénie, la fille d'Agamemnon et de Clytemnestre. Iphigénie traverse plusieurs fois la largeur du plateau comme si elle courrait le cent mètres, faisant parfois halte pour se rouler sur une banquette placée le long du mur du décor à cour, comme une enfant insouciante et excitée, jouant et sautillant. On la voit sourire. La scène dure assez de temps pour nous permettre, à nous spectateurs, de reconnaître en elle, la joie, la douce naïveté et la détermination de l'enfance. On peut percevoir dans son habit celui que l'on met lors d'événements importants, donnant à l'enfant ingénue un air adulte déroutant.

L'émotion nous saisit peu à peu. Et c'est bien l'émotion joyeuse de la gamine Iphigénie qui nous parvient. On accompagne sa course intrépide, tout comme le font les notes d'un piano dont les gammes montantes et descendantes suivent presque chacun de ses pas. Il n'y a pas de mots, rien qu'une action simple qui provoque toutes sortes de transports chez Iphigénie ; ceux-là même qui nous gagnent progressivement. Les yeux sont grands et malins, et on perçoit jusqu'à leur humidité.

Dans *(A)pollonia*, la scène du sacrifice d'Iphigénie donne le ton de la représentation. Ou plutôt, elle annonce les variations violentes qui vont nous faire vibrer durant tout le spectacle. Le mécanisme est simple et fonctionnel. Nous passerons bientôt d'une émotion extrême à l'autre. Lorsque nous apercevons Iphigénie, sa joie est intense,

[68] Piotr Gruszczynski résume ainsi les trois situations des personnages : « Des trois femmes qui sont mortes dans *(A)pollonia,* Iphigénie était finalement fière de donner sa vie pour la patrie, Alceste était complètement d'accord et volontaire, mais Apolonia ne voulait pas se sacrifier, mais sauver la vie des Juifs – elle est devenue une victime en voulant sauver la vie des autres ». Entretien avec Piotr Gruszczynski, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 70.

son insouciance agréable. Nous commençons à investir et à activer en nous les émotions qu'elle semble éprouver. Nous cherchons en nous des correspondances. Chacun convoque ses propres souvenirs d'enfance.

Iphigénie (Magdalena Poplawska) traverse le plateau en courant, Agamemnon (Maciej Stuhr) de dos, image vidéo projetée sur le fond de scène.

La tension émotionnelle de la scène repose sur des tiraillements entre différents pôles.[69] La première tension naît du grand écart émotionnel que nous fait faire Warlikowski. Car après avoir accepté fièrement de sacrifier sa vie pour la patrie, et après avoir défié sa mère Clytemnestre comme une enfant qui revendique orgueilleusement son rôle de femme et sa place dans la société, Iphigénie redevient une gamine lorsqu'elle est emportée *manu militari* par son père pour le sacrifice. Agamemnon fait le trajet inverse qu'avait emprunté Iphigénie pour entrer sur le plateau. Le cri soudain d'Iphigénie est déchirant. Il prend aux tripes. On est passé en peu de temps d'une émotion extrême à une autre. Du bonheur au malheur, haut-le-cœur. La péripétie grecque est là dès le début. La figure *tout en douleur* de la mère d'Iphigénie crée une seconde tension émotionnelle. Car le drame est là qui se rappelle à nous par sa

[69] Il en va également ainsi dans *Krum* : en effet, le jeu et le costume réservés au personnage de Doupa la place dans le registre du kitsch. Le tiraillement existe ici entre le kitsch du personnage et l'expression désespérée de ses émotions.

présence dévastée, et à l'émotion joyeuse se mêle déjà l'émotion tragique. La sensation est celle d'un bonheur sur le point de s'éteindre. La figure de la mère agit comme contre-poids et nous donne à voir la contradiction qui existe entre deux émotions opposées. Nous pourrions dire, un peu facilement, qu'entre les deux, le cœur des spectateurs balance. Finalement, la tension émotionnelle est exacerbée par un dernier élément : le scandale de l'émotion joyeuse d'Iphigénie. En effet, l'émotion que nous percevons d'Iphigénie est scandaleuse *en soi* puisqu'elle est paradoxale. Iphigénie exprime en effet une joie extrême alors qu'elle se dirige vers la mort. L'émotion première d'Iphigénie constitue ainsi en soi une source de mise en tension chez le spectateur.

Le cri d'Iphigénie (Magdalena Poplawska) lorsqu'elle est emportée par son père Agamemnon (Maciej Stuhr) pour le sacrifice.

Les émotions extrêmes que nous ressentons ne sont donc pas exactement les mêmes que celles de la petite Iphigénie. Car si nous pouvons approcher l'intimité émotionnelle d'Iphigénie, nous n'irons pas jusqu'à nous identifier à elle. En revanche, parfois nous investissons et activons en nous les émotions qu'elle semble éprouver. Mais la notion d'empathie par identification totale du spectateur avec le personnage-individu et ses émotions ne correspond pas à la réalité du théâtre de Warlikowski. Nous préférons parler, comme le fait en d'autres termes Warlikowski, de processus de

reconnaissance. Parce que la notion de reconnaissance laisse place à une certaine distance, et ne confond pas l'intimité de l'acteur-personnage-individu avec celle du spectateur. Il ne s'agit en aucun cas pour le spectateur de vivre par procuration et d'ainsi pouvoir se décharger de sa propre existence. Warlikowski nous explique que :

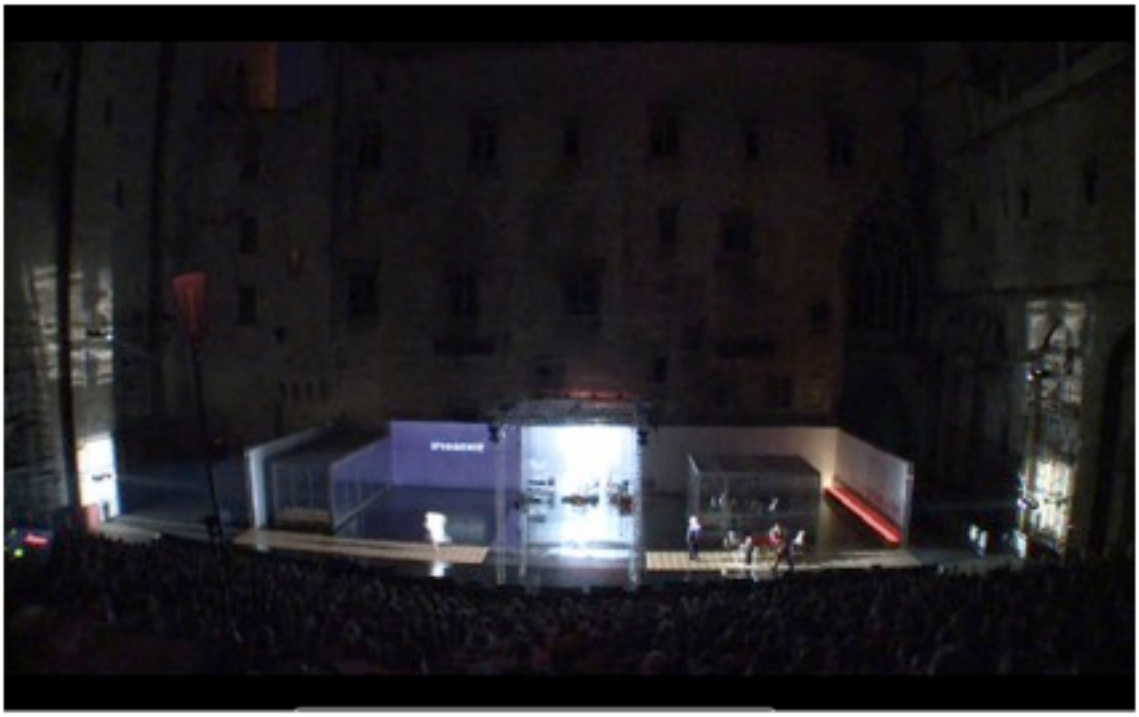
> *Il y a d'un côté l'émotion chez le comédien, celle qui fait vivre le personnage, et de l'autre le discours qu'il tient à la salle ; il faut les deux à la fois, et aussi une troisième chose : l'émotion qui va passer dans le public, qui est d'un autre ordre que celle qui accompagne le personnage, puisqu'il s'agit de faire naître chez le spectateur une émotion qui le ramène à sa propre existence, pour qu'il puisse se poser ses propres questions, et non les nôtres.*[70]

L'empathie ne doit donc pas nous aveugler. Elle doit se produire de telle manière que nous puissons investir le champ de nos propres émotions, puis celui de nos questions. D'ailleurs, le processus de reconnaissance repose sur la diversité des points de vues émotionnels mis en tension dont nous avons parlé. Le va-et-vient que les spectateurs effectuent entre ces multiples pôles contradictoires nous permet de mieux comprendre l'idée de reconnaissance, tout comme il nous permet par la même occasion de mieux comprendre comment se construit l'intensité des émotions ressenties. Dans la scène que nous venons d'aborder, l'émotion du spectateur est donc le résultat de plusieurs mises en tension. Il nous semble, d'une part, que les tiraillements redoublent l'intensité de l'émotion des spectateurs – ils nourrissent l'émotion première d'Iphigénie, ils servent de *multiplicateurs* – , et que, d'autre part, ils permettent d'affirmer que cette émotion est disctincte de celle des acteurs-personnages. Ce qui signifie également que le terme d'identification ne correspond pas à l'expérience vécue, puisque l'émotion des spectateurs est la résultante d'émotions diverses et contradictoires – émanant des différents acteurs-personnages ou de la dramaturgie elle-même. Nous reviendrons bientôt sur certains autres procédés qui permettent au spectateur de rester du côté de la reconnaissance et de ne pas sombrer dans la pure identification, lorsque nous aborderons le dialogue que met en place Warlikowski avec le public, parce qu'il nous semble que c'est aussi grâce à la prise de conscience du dialogue qui se noue avec lui que le public ne cède pas à une identification passive.

---

[70] Warlikowski, Krzysztof, propos recueillis par Triau, Christophe, « Enlever au spectateur son uniforme », in *Pouvoirs de l'émotion, Outre-scène,* n°11, TNS, Strasbourg, 2008, p.17.

Iphigénie (Magdalena Poplawska) face à la douleur de sa mère Clytemnestre (Danuta Stenka).



Le plateau d'*(A)pollonia* dans la Cour d'honneur du Palais des Papes ; Iphigénie (Magdalena Poplawska) traverse la scène. Son nom est projeté sur le fond de scène à jardin.

Pour en finir avec Iphigénie, nous rappelerons seulement qu'elle est en fait un prétexte. Les événements de son histoire importent peu. Lorsqu'Iphigénie est entrée sur

la plateau, nous devions reconnaître une enfant qui joue et qui est prise d'une fièvreuse excitation, puis la projeter en nous. Or nous savons qu'elle est Iphigénie uniquement parce que son nom s'affiche sur le mur du fond de scène. Elle n'est jamais autrement nommée par les autres personnages. L'important n'est pas de connaître l'histoire mythologique dans laquelle elle s'inscrit. Car comme nous l'avons vu, ce qui intéresse Warlikowski, c'est le drame des individus. Son théâtre doit pouvoir se passer de références ; et permettre ainsi au spectateur *lambda* de se concentrer sur le drame individuel - ici d'une petite fille qui choisit de se sacrifier pour l'amour de la patrie et celui de son père, par affirmation de soi, par orgueil, pour se rendre indispensable. Les niveaux de lecture des spectacles peuvent donc être multiples, selon les connaissances de chaque spectateur, même si le metteur en scène polonais nous oriente vers une lecture intime et émotionnelle.

Un écartèlement

L'orientation des lectures de Warlikowski a le mérite de mettre le spectateur face à la question de son engagement, qu'il soit civique ou moral. Toujours dans *(A)pollonia*, la question du sacrifice mène par exemple à l'écartèlement du spectateur. Qu'aurais-je fait à la place d'Iphigénie, d'Alceste ou d'Apolonia ? Que ferais-je à leur place, car indéniablement l'histoire se répète ; c'est là notre seule certitude. Ecorcher l'homme, c'est aussi creuser sous ses réactions et ses comportements guidés par les conventions sociales. Tenter de voir derrière nos masques hypocrites qui feraient de chacun de nous un être meilleur que les autres. Percer à jour nos discours bien pensants et nos réactions émotionnelles conformistes, fruits imposés par notre société. Le sociologue Maurice Halbwachs nous rappelle en effet que :

> *[…] Ce qui frappe surtout, […] c'est que non seulement l'expression des émotions, mais à travers elle les émotions elles-mêmes sont pliées aux coutumes et aux traditions et s'inspirent d'un conformisme à la fois extérieur et interne. Amour, haine, joie, douleur, crainte, colère, ont d'abord été éprouvés et manifestés en commun, sous forme de réactions collectives. C'est dans les groupes dont nous faisons partie que nous avons appris à les exprimer, mais aussi à les ressentir. Même isolés, livrés à nous-mêmes, seuls en présence de nous-mêmes, nous nous comportons à cet égard comme si les*

autres nous observaient, nous surveillaient.[71]

Je donnerai(s) ma vie pour toi. Voilà ce que disent certaines des protagonistes d'*(A)pollonia*. Loin de juger cette affirmation, Warlikowski la met en doute. Non pas véritablement afin de stigmatiser ceux qui la prononceraient ou la mettraient en pratique, mais peut-être pour rendre au monde sa complexité et rendre à l'homme le prix de sa vie. Ce prix-là ne peut être réduit à un chiffre, sa valeur ne se calcule pas avec la tête mais avec les tripes. Suis-je capable de donner ma vie pour un autre ? Oui ou non ? S'il fallait répondre maintenant ? La dernière scène de la première partie d'*(A)pollonia* nous plonge dans le vertige de l'instant du choix. En effet, la scène nous montre Apolonia, une femme polonaise qui a caché plusieurs enfants juifs, en présence de son père, face à un soldat nazi. L'action d'Apolonia lui est connue. Le soldat a besoin d'un coupable : si le père affirme qu'il a lui-même caché les enfants, sa fille Apolonia vivra, par contre si cette dernière affirme qu'elle est la seule responsable, la vie de son père sera sauve. A ce moment-là, l'émotion ressentie par le spectacteur est d'une intensité remarquable. C'est comme si chacun de nous, dans le public, devait répondre à la question, faire le choix de vivre ou de mourir. Nous avons le cœur qui palpite, l'esprit trouble, les mains moites, la peur au ventre. Le tourbillon des sensations éprouvées est vertigineux. L'intensité et la concentration d'émotions contradictoires sont celles d'un point limite entre un oui et un non, celles aussi d'un choc frontal entre raison et émotion.

Pourtant, la scène *en soi* et le jeu des acteurs n'ont rien d'émouvant. C'est grâce à une accumulation de procédés que l'émotion saisit maintenant le spectateur. Parce qu'il a été confronté depuis deux heures déjà à une suite d'émotions fortes et de chocs. Aussi parce que la question du sacrifice et de la mise à mort a déjà plusieurs fois été abordée par l'entremise de plusieurs personnages. Nous avons pu accompagner les interrogations et les émotions d'Alceste, d'Admète, d'Iphigénie, d'Agamemnon, de Clytemnestre et d'Oreste. Les cris, les larmes, la violence des corps nous ont plusieurs fois soulevés. Sans répit. D'ailleurs, les nombreux morceaux musicaux du spectacle n'ont jamais laissé place au vide, tout comme la boucle musicale – souvent présente - qui par son instrumentation et ses quelques notes nous a plongé dans une sorte de

---

[71] Halbwachs, Maurice, *L'expression des émotions et la société,* http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/classes_morphologie/partie_2/texte_2_4/expression_emotions.pdf (page consultée le 29.03.10), p. 9.

torpeur de rituel et a exacerbé et maintenu la tension des différents drames. Le spectateur-éponge est ainsi gonflé d'émotions diverses et contradictoires, qui n'ont pas encore eu le temps de passer consciemment par le prisme de son analyse. Et cet état-là correspond bien sans doute à celui d'Apolonia à ce moment précis, et il nous est révélé à nous-mêmes, à l'instant même où le soldat pose la question à Apolonia, par le silence abrupt et soudain qui s'en suit. Sur scène, il n'existe plus rien d'autre que le silence et la présence vive mais figée des acteurs. Et la question de la responsabilité individuelle.[72] Warlikowski ose ici une minute silencieuse, comme une interminable suspension entre la vie et la mort. Le noir se fait sur la scène sans attendre la réponse d'Apolonia.

Une minute de silence dans la Cour d'honneur du Palais des Papes.

La question qui est posée par Warlikowski ne trouvera sans doute pas de réponse chez le spectateur. Parce qu'elle est insoluble. Mais paradoxalement peut-être, c'est justement parce qu'on ne peut y répondre facilement que la question fera débat et suscitera la réflexion du spectateur. Le choc émotionnel ressenti dans le corps du spectateur aura déposé en lui une interrogation, et ce bouleversement intérieur ne

[72] Le dramaturge de Warlikowski, Piotr Gruszczynski, développe dans son entretien figurant en annexe les questions de la responsabilité individuelle et de la détermination, en lien avec le spectacle *(A)pollonia* en tant que tragédie laïque, p. 74.

devrait pas lui permettre de se réfugier dans l'indifférence. D'ailleurs, lorsque le spectateur tentera d'analyser cette problématique, il ne pourra sans doute pas faire abstraction de la composante émotionnelle qu'implique ce questionnement, parce qu'il aura lui-même éprouvé auparavant les émotions d'une telle situation. L'important est de ne pas pouvoir se cacher derrière une réponse toute raisonnable. Mais la réflexion du spectateur est-elle véritablement réservée au temps de l'après-spectacle ?

Nous jouissons, comme nous l'avons déjà esquissé, d'une émotion née de la contradiction de plusieurs émotions opposées. Nous ne sommes pas en tant que spectateur dans la fusion avec une émotion unique. Ce qui nous permet d'ailleurs de réaffirmer que nous ne pouvons pas être dans une identification complète avec les personnages. En revanche, cela nous permet d'affirmer que ce processus nous plonge aussi dans l'analyse : en effet, même si nous ne répondons pas à la question posée par la scène, nous sommes amenés à nous poser la question du jugement. La contradiction qui nous est donnée à voir ne nous permet jamais d'adhérer à une seule émotion et nous oblige à une dialectique entre deux pôles – ici simplifiée : le oui et le non. Cette dialectique repose sur un mélange d'analyse raisonnable parfois court-circuitée, paralysée, exacerbée par un tissu d'émotions contradictoires.

Il semble donc que les temps énoncés par Warlikowski dans ce que nous avions appelé son manifeste – empathie pendant le spectacle, réflexion après la représentation – ne correspondent pas à la réalité de la réception des spectacles de Warlikowski. Et c'est sans doute en cela que réside l'intérêt du théâtre de Warlikowski. Parce que le temps de l'analyse n'est pas réservé à l'après-spectacle, Warlikowski opère une réhabilitation du couple raison-émotion, même s'il ne le réconcilie pas. En effet, dans la scène d'Apolonia, l'émotion ressentie par le spectateur est d'autant plus forte qu'il prend conscience du choix qu'il devrait faire. Il semble qu'au dedans de lui, l'émotion et la raison dialoguent dans un va-et-vient incessant. La raison et l'émotion s'affrontent, se corrigent, se complètent avec une grande intensité dans un temps très bref. Ce va-et-vient intérieur rend d'ailleurs l'émotion du moment sans doute bien plus forte, parce que plus *présente à soi,* que si nous étions effectivement à devoir faire ce choix dans la réalité.

Comprendre par le fracas : la preuve par l'expérience

Nous pouvons supposer que Warlikowski lui-même est conscient de ce mouvement de dialogue entre émotion et raison à l'intérieur même du temps de la représentation, et qu'il se place au-delà de ce qui pourrait ressembler à une théorie manichéenne et sans grande finesse. L'exemple du spectacle des *Bacchantes* est remarquable à ce titre. En premier lieu, selon les explications de Piotr Gruszczynski, parce que Warlikowski semble prendre à rebours l'organisation des temps énoncée plus haut, mais surtout parce qu'en empruntant pour une fois le chemin de la raison qu'il dénonce, il réaffirme l'importance de l'émotion en tant que moyen d'atteindre la connaissance du monde, en même temps qu'il montre que l'intelligence émotionnelle est parfois seule capable de saisir un monde irrationnel dont la complexité n'a rien de manichéenne. Dans *Les Bacchantes*, écrit Piotr Gruszczynski,

> *nous tentons toujours de parvenir par la raison à résoudre les causes des événements tragiques. Le metteur en scène y veille d'ailleurs scrupuleusement en maintenant un ton philosophique élevé dans le discours de sa représentation ; il nous oblige à conserver une distance intellectuelle et à ne pas nous soumettre à l'émotion. Tout cela pour que, à chaque instant, notre recherche raisonnée se fracasse sur le mur du mystère aveuglant. Il nous jette dans le gouffre des Bacchantes auprès desquelles la majorité des tragédies antiques nous semblent possibles à appréhender par le raisonnement humain.*[73]

Penser l'impensable. Ou plutôt le vivre. Car dans le dessein de Warlikowski, il s'agit bien encore une fois d'éprouver les limites de la raison : « Je pense que notre monde est en partie rationnel mais, à partir d'un certain moment, cette rationalité s'épuise. Nous devenons une surprise pour nous-mêmes ; ce qui nous paraissait compréhensible s'effondre tout à coup et il s'avère que nous sommes complètement différents. »[74] Néanmoins, le processus utilisé pour *Les Bacchantes,* qui met cette fois le spectateur dans une quête raisonnable vouée à l'échec et qui le confronte au néant, – processus somme toute assez exceptionnel par le renversement qu'il opère et loin d'être généralisé dans les différentes productions du metteur en scène - ne semble pas exclure

[73] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 19.

[74] Warlikowski, cité d'après, Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski*, *Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 65.

la réflexion supposée du spectateur. Car il s'agit encore et toujours de penser le monde autrement, en employant tous les moyens dont nous disposons; ceux-là même qui, souvent mis en contradiction, ne permettent pas de poser des jugements à l'emporte-pièce, autrement dit de préjuger des choses. Le dramaturge de Warlikowski nous éclaire : « Je crois que l'exemple des *Bacchantes* est très fort, car c'est un vieux débat entre les rationnels et les non-rationnels : toutes les bacchantes sont un genre de preuve de ce non-rationnel, de ce que nous ne pouvons pas saisir, et qui est une part très forte et importante dans notre vie. »[75] En effet, il faut se résoudre à penser à partir des émotions que le spectacle provoque. Voilà qui nous reconduit à une conception qui n'envisage plus l'émotion comme une charge paralysant le raisonnement, mais qui affirme la nécessité de l'émotion dans notre processus de compréhension de la réalité. La mise en scène des *Bacchantes*, même si elle n'emprunte pas de prime abord les voies de l'émotion, finit également par nous faire envisager l'émotion, par l'expérience de la représentation, comme seul point de départ à une réflexion sur l'inconnu du monde.

Le privilège du face à face

Si le dialogue existe entre raison et émotion, c'est grâce à un jeu de distance, entre la conscience d'une distance et une empathie partielle. Ce même jeu de relations existe à d'autres niveaux et permet de mettre en place le dialogue en face à face dont rêve Warlikowski. Nous allons voir que si le jeu des acteurs se doit de ne pas effrayer le spectateur – c'est-à-dire de ne pas provoquer au départ son rejet –, c'est aussi grâce aux moyens vidéos et cinématographiques que Warlikowski donne du crédit au dialogue. Un dialogue d'homme à homme, les yeux dans les yeux, le souffle au cœur. Le jeu des acteurs se doit donc d'être crédible – et concret – aux yeux des spectateurs. Car nous l'avons vu, le spectateur doit pouvoir se reconnaître dans les individus qu'il voit évoluer sur scène. Le dialogue se doit d'être d'égal à égal. Ainsi, le jeu des acteurs de Warlikowski est souvent réaliste. La notion est bien évidemment complexe et regroupe sous son appellation des conceptions nombreuses et diverses. Mais il ne nous appartient pas de la développer ici. Nous dirons simplement que le réalisme n'est bien entendu pas le réel. Tout type de jeu trouve évidemment sa légitimité dans un code. Même le

[75] Entretien avec Piotr Gruszczynski, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 69.

réalisme cinématographique par exemple n'en demeure pas moins une transformation de la réalité. Car l'art n'est jamais le réel ; il en est un prisme plus ou moins déformant, un miroir plus ou moins fidèle. Entendons donc seulement que le jeu des acteurs de Warlikowski est réaliste dans la mesure où il peut être reconnu par le spectateur comme un extrait de réalité proche.

Le jeu des acteurs de Warlikowski doit nous permettre de nous reconnaître en eux. Comme le précise Monika Zolkos, la langue paraît ainsi naturelle, et les corps semblables aux nôtres :

> *La langue dans le théâtre de Warlikowski est libre de toute déclamation, enracinée dans le corps de l'acteur. Tout comme le jeu n'est pas totalement dégagé du mouvement et des petits gestes, la langue est, de même, un peu altérée, naturelle, volontairement débarrassée d'effets. Le résultat en est, chez les acteurs de Warlikowski, une existence scénique intense. L'existence même, non revêtue encore du jeu, des gestes, des mots du drame.* [76]

Il n'y a donc pas a priori de stylisation du jeu qui pourrait effrayer le spectateur *lambda* pour qui le jeu cinématographique actuel fait généralement référence. L'acteur n'est pas un monstre qui fait peur. Il est un homme comme moi. Même s'il semble traversé par des émotions violentes que peut-être nous avons plus de peine à affronter et à exprimer.

Dans le théâtre de Warlikowski, le cinéma n'existe pas seulement comme référentiel de jeu, mais aussi comme outil technique et narratif. Le langage audiovisuel permet en effet aux spectateurs d'être au plus près des émotions des acteurs. Warlikowski a ainsi souvent recours à la vidéo et à l'amplification des voix grâce à des micros sans fil. La majorité des scènes d'*(A)pollonia,* par exemple, est filmée en direct, tantôt par les acteurs eux-mêmes, tantôt par un cameraman discret. Les images *live* – parfois juxtaposées à d'autres préenregistrées - sont projetées sur les murs du décor au lointain. Elles forment une fenêtre cinématographique à l'intérieur du cadre théâtral ; un point de vue dirigée, tel un zoom qui nous invite à pénétrer sans pudeur au cœur des émotions. Et cette pénétration passe très souvent par l'émotion des visages en gros plan. Jacek Poniedzialek évoque les moyens du cinéma qui offrent le privilège du face à face, privilège rare au théâtre puisque souvent public et acteurs sont physiquement éloignés :

---

[76] Zolkos, Monika, « Plus qu'un acteur», in *La scène polanaise, Rupture et découvertes, Alternatives Théâtrales*, 1er trimestre 2004, n°81, Bruxelles, p. 53.

> *Aujourd'hui le théâtre s'approche du film. La méthode de Krzysztof n'est pas du tout moderne, mais en même temps elle l'est, parce que dans un film, par exemple, on ne voit presque que des visages. Les procédés de Warlikowski, on a l'impression que c'est très théâtral, mais en réalité c'est comme un film avec le privilège du face à face.*[77]

Dans *(A)pollonia*, le dispositif vidéo et le recours aux images *live* ne sont jamais justifiés dans la mise en scène.[78] La projection des images n'est qu'un moyen scénique systématique qui offre la possibilité d'être proche du visage des acteurs. Dans la scène décrite plus haut du sacrifice d'Iphigénie, on peut ainsi remarquer les larmes de joie d'Iphigénie et les larmes de douleur de Clytemnestre. Les images se chargent de transporter l'émotion jusqu'au spectateur. Mais elles permettent également l'avantage inverse, dans la mesure où, filmés en gros plans, les acteurs peuvent être et rester au plus proche de leurs émotions, et ils peuvent ainsi développer un jeu d'une grande finesse. Pour le spectateur par exemple, le retentissement d'un sourire qui très légèrement se crispe est puissant. On est à fleur de peau.

Agamemnon (Maciej Stuhr) et les yeux de Clytemnestre (Danuta Stenka) projetés en gros plan.

[77] Entretien avec Jacek Poniedzialek, Genève, 11.01.2010, en annexe, p. 80.

[78] En revanche, les images préenregistrées parfois diffusées trouvent leur justification dans la narration. Les images sont alors celles d'un jeu télévisé ou d'une conversation par webcam.

Ou à fleur de souffle. En effet, l'emploi de micros sans fil par les acteurs offre aux spectateurs la même impression de proximité. La respiration et le souffle des acteurs sont également un vecteur émotionnel fort. Ils permettent d'influencer notre rythme, notre tension et nos *espaces* intérieurs de spectateur. On pourrait dire qu'ils sont des guides inconscients qui nous accompagnent au plus profond de nos intimités.

Le dialogue warlikowskien repose sur un va-et-vient constant entre distance et empathie-reconnaissance. Les spectateurs sont appelés à recevoir le théâtre de Warlikowski dans un entre-deux. Dans un espace compris entre une empathie mesurée envers les personnages et leurs destins individuels et une distance qui écarte de la fiction afin de mettre acteurs et spectateurs en présence. Le dispositif vidéo – visible et avoué dans *(A)pollonia* – éloigne le mimétisme illusioniste. Il permet d'être proche des acteurs, proche des émotions tout en déjouant l'illusion théâtrale. D'ailleurs le dispositif scénique global produit le même effet. Car paradoxalement, l'aveu de l'espace scénique en tant qu'espace théâtral réduit la distance illusioniste en même temps qu'il rend possible le face à face, permettant ainsi aux émotions des acteurs et des spectateurs de se rencontrer.[79]

[79] L'esthétique de Warlikowski – les scénographies de tous ses spectacles ont été réalisées par Małgorzata Szczesniak – permet également aux spectateurs de ne pas *refuser* la représentation. Piotr Gruszczynski la soupçonne même d'être capable de transformer notre éthique : « Quand on parle de choses horribles, de choses inimaginables qu'on ne peut pas accepter facilement, si on les montre de façon horrible, comme un cauchemar, il est impossible d'attirer vraiment les spectateurs : on est rejeté, révulsé par ce qu'on voit. Par contre, si c'est beau, c'est comme une sorte de piège : on entre là parce que c'est beau, et ensuite on réalise qu'on parle de choses horribles. C'est le vieux truc d'Hamlet, la pièce de théâtre qu'il met en place, qui est probablement belle, mais qui raconte des choses horribles. D'un autre côté, il y a quelque chose d'étonnant pour moi, et je suis incapable de l'expliquer très clairement : il y a des moments dans le théâtre de Warlikowski où l'esthétique devient éthique. Je sens qu'il y a des moments où l'on est frappé par la beauté, et cela change finalement notre éthique. C'est une des seules manières de faire cela. Par exemple dans *Purifiés* de Sarah Kane, il y a des didascalies assez précises qui disent qu'il y a des rats qui courent sur scène, qu'il y a des ordures – un genre de cauchemar de la grande ville, de pauvreté, de réalité des gens exclus, qui vivent en marge – , mais le spectacle de Krzysztof était exceptionnellement beau. Il n'y avait pas du tout des choses horribles. C'est donc beaucoup plus difficile de rejeter le spectacle, parce que normalement on pourrait se dire que cela parle de gens que je ne connais pas, que je peux sans doute voir dans la rue, mais qui sont loin de ma réalité d'appartement chauffé et sans rats. Quand on perçoit une réalité qui n'est pas réalité inexistante pour soi, on est obligé d'entrer et de chercher quelque chose dans le spectacle, on ne peut pas fuir facilement. » Entretien avec Piotr Gruszczynski, Genève, 11.01.2010, en annexe, pp. 72-73.

Une circulation triangulaire

Outre les éléments que nous venons d'expliciter, pour consolider le dialogue, il s'agit de travailler également à ce que le jeu de l'acteur ne s'adresse pas uniquement à son partenaire de scène. Il doit être orienté vers les spectateurs. Ou plutôt : son jeu doit être entrepris conjointement avec le public, bien plus qu'avec les autres acteurs.

Héraklès (Andrzej Chyra) et son image projetée.

> *En occident, je vois des acteurs qui ne reçoivent aucun stimulus de la part du spectateur. Là-bas, il n'y a pas d'acteur qui souhaiterait une quelconque vérité. Alors que, par exemple, Staszka Celinska et Jacek Poniedzialek sont des gens marqués par la vie, qui veulent retrouver chez les spectateurs un état particulier. Mon espoir est qu'ils utilisent leur capacité, leur talent, le théâtre que je leur propose afin de retrouver dans le public ce qu'ils attisent en eux-mêmes pour éprouver réellement quelque chose sur la scène.*[80]

Nous voyons réapparaître la notion de dialogue avec le public, qui est ici directement liée aux enjeux de la représentation scénique. C'est grâce à ce dialogue avec le spectateur que l'acteur sera obligé d'être dans l'expérience présente et sensible de la représentation. La réalité du dialogue ne permet ainsi pas de jouer quelque chose, mais

[80] Krzysztof Warlikowski cité par Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 53.

elle force l'acteur à *éprouver réellement*. Cela permet de le mettre en présence. Approchons la posture que se doivent d'adopter les acteurs en vue de rendre le dialogue possible à travers une question qu'adresse Piotr Gruszczynski à Warlikowski :

> *- Que signifie pour toi un mauvais spectacle, un spectacle raté ?*
> *- Cela arrive quand un acteur se soumet trop à son rôle, commence à travailler sur la ligne acteurs-acteurs au lieu de mener son action avec les gens. […] Je dis alors que quelque chose est « personnagisé », pour ainsi dire phagocyté par le personnage. Par exemple, cela arrivait à Jacek Poniedzialek de trop jouer à l'ivrogne dans* La Tempête[81]. *L'acteur perd alors toute son acuité.*[82]

Le dialogue warlikowskien est intéressant à plus d'un titre, puisqu'à la fois il permet à l'acteur de s'ancrer fortement dans le présent de la représentation grâce à l'écoute qu'il porte aux réactions des spectateurs s'il ne *s'enferme* pas dans son personnage, et à l'inverse puisqu'il mobilise l'attention du spectateur par son adresse directe.[83] Il s'agit en quelque sorte d'un échange d'émotions, qui se modifient les unes les autres. D'un côté, comme le confie Jacek Poniedzialek, « ce qui nous attire, nous *émotionne* va aussi émouvoir le public ». L'émotion que traversent les acteurs parviendra jusqu'au public. De l'autre, l'intériorité des acteurs devra se modifier au contact des réactions émotionnelles du public.

Les procédés qui rendent ces échanges possibles n'ont rien de *révolutionnaires* chez Warlikowski. En effet, le dialogue souhaité passe principalement par une adresse directe des acteurs aux spectateurs. Cette adresse est avant tout une adresse par le regard et le corps de l'acteur, qui disent toujours l'absence du quatrième mur. Le corps de l'acteur fait toujours l'aveu de la présence d'un public. Parfois, l'adresse s'accompagne d'un discours direct qui interpelle le spectateur. Tel est le cas par exemple dans *(A)pollonia,* dans une scène qui se situe après le sacrifice d'Alceste, qui par son geste permet à son mari Admète d'avoir la vie sauve. La situation scénique est peut-être celle du discours d'Admète après l'enterrement de sa femme. Mais peu importe après tout.

---

[81] *La Tempête (Burza)* de William Shakespeare, mis en scène par Warlikowski, a été créé le 4 janvier 2003 au Teatr Rozmaitosci à Varsovie.

[82] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007., p. 57.

[83] Warlikowski dit d'un spectacle qu'il « est réussi lorsque nous réussissons à faire vibrer la salle. C'est une victoire quand nous avons beaucoup semé dans la salle. Et que cette salle commence à intervenir, être présente, construire une véritable attention intérieure ». Gruszczynski, Piotr, *op. cit.*, pp. 73-74.

Admète s'adresse à la communauté des hommes, à la communauté des spectateurs. Il leur avoue avoir préféré sauvé sa propre vie au détriment de celle de sa femme. La scène est filmée par une caméra sur pied au bord du plateau. Admète s'avance et pointe maintenant l'objectif en direction des spectateurs. Il fustige la supposée arrogance des hommes qui n'auraient certainement pas accepté ce sacrifice. « Je sais que vous me regardez avec mépris […], vous n'auriez certainement pas accepté cela, n'est-ce pas ? Qui aurait plutôt sacrifié sa propre vie ?» lance-t-il. Encore une fois, les questions de Warlikowski sont frontales et hautement émotionnelles. Elles sont posées au premier degré pour qu'on ne puisse y réchapper. Même si parfois les discours – les monologues des personnages – sont ceux de la fiction, l'adresse est simple, sans détours et détruit ainsi le cadre fictionnel dans lequel ils s'inscrivent.

Admète (Jacek Poniedzialek) dirige la caméra vers le public.

Dans *(A)pollonia*, les adresses *face public* sont nombreuses. On peut citer encore le discours d'Agamemnon, constitué des mots du protagoniste des *Bienveillantes* de Jonathan Littell, celui de Clytemnestre assoiffée de vengeance, ou encore la conférence d'Elizabeth Costello comparant l'abattage des animaux au traitement infligé aux Juifs pendant la seconde guerre mondiale.

Elizabeth Costello (Maja Ostaszewska), personnage du roman éponyme de Coetzee donne sa conférence

Les débuts et les fins de spectacle sont aussi chez Warlikowski un moyen qui permet de nouer le dialogue, de l'ancrer au présent, dans le réel. Les débuts de spectacle doivent se négocier comme une lente pénétration dans la fiction. Pour cela, il s'agit par exemple, pour Piotr Gruszczynski, de voir l'acteur qui « […] arrive directement de sa sphère privée tout comme les spectateurs. Cela permet une communauté de rituel et évite la représentation »[84]. Selon Warlikowski, « le début des spectacles est un moment très délicat de pénétration dans la fiction. On peut entrer brutalement ou de manière inaperçue, osciller autour de l'espace réel et lentement introduire des stimulis qui appartiennent à un autre moment ».[85] A la lumière du face à face dont nous avons parlé, le rituel – dans son sens profane – dont parle le dramaturge de Warlikowski devrait s'entendre comme un rassemblement qui met en présence une communauté, met en lien chacun des individus qui la compose et le rend acteur. Le rituel est bien sûr codifié, mais la notion permet de se placer dans un au-delà de la représentation théâtrale. Warlikowski confesse que :

[84] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 50.
[85] *Ibid.,* p. 50.

En général la scène dérange ; on voudrait en descendre et entrer dans la salle. Il faut l'oublier, en faire le prolongement de notre conscience. Ce lieu est en fait le plus grand obstacle du théâtre. La scène crée la distance, elle se trouve du côté saint, du côté de la convention, des attentes, au lieu d'être le lieu de l'imagination. Le mieux serait qu'il n'y ait pas, au théâtre, de lieu défini pour le jeu, que nous échangions sans cesse nos rôles, nous les spectateurs, vous les acteurs.[86]

[86]Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 49.

Conclusion

Il faut le confesser : il y a quelque chose d'agaçant chez Krzysztof Warlikowski. Dans ses contradictions qui parfois le protègent. Dans son arrogance à ne pas aimer le théâtre. Dans la figure qu'on lui donne d'ange déchu. Dans sa propension à *être en souffrance.* Peut-être aussi, pour des raisons plus personnelles, par l'indifférence un peu méprisante qu'il m'a renvoyée lorsque j'ai souhaité dialoguer avec lui. Néanmoins, tout cela ne réduit en rien l'importance de son théâtre à mes yeux.

Le voyage raisonnable que représentait la rédaction de ce travail m'a conduit à traverser des sensations contradictoires. La pensée me résistait à mesure que j'avançais dans mon étude, l'émotion se dérobait au sens. Comme si le sens se devait de passer par le prisme du corps avant d'émerger péniblement ; comme si le sujet du travail envahissait jusqu'à mon corps, le paralysant parfois, le bousculant souvent. J'ai toujours eu l'impression qu'à chaque fois qu'il me fallait essayer de mieux définir l'émotion – que ce soit en général ou dans l'esthétique de Warlikowski –, je la réduisais sans parvenir à la saisir. L'émotion fascine parce qu'elle échappe. Parce que même si elle peut s'expliquer, elle convoque avec elle ce qu'il y a d'irrationnel et d'inconscient en l'homme. Quelque chose qui nous fonde, quelque chose qui nous construit, souvent malgré nous, collectivement et individuellement. Les émotions nous renvoient à notre intimité et à notre sensibilité au monde. Elles façonnent notre appréhension du réel.

Pourtant, les émotions ne travaillent pas seules à la construction de notre subjectivité. Elles dialoguent sans cesse dans un équilibre précaire avec notre raison. Chez Warlikowski, le *modus videndi* qui s'opère entre raison et émotion fait de ses

spectacles des expériences qui rendent justice à notre complexité et au théâtre en tant que révélateur du réel. Tout d'abord, j'ai l'impression que le théâtre de Warlikowski, en particulier *(A)pollonia*, m'émeut, parce que les thématiques abordées sont universelles. Les questions liées à la mort et au sacrifice ne laissent personne indifférent. Ensuite, le travail du metteur en scène polonais me capte particulièrement, parce qu'il s'inscrit dans le réel, dans le sens où le théâtre devient chez lui un véritable lieu de questionnement du monde. Je ne peux échapper aux interrogations que propose son théâtre. Lorsqu'il s'agira de penser, une fois ou l'autre, la notion de sacrifice, voire même la relation que j'entretiens avec la mort, la mienne ou celle des autres, je garderai en moi quelque chose des réflexions et des émotions que le spectacle a provoquées en moi. Rares sont les moments de théâtre qui se logent véritablement dans notre chair et notre intimité. Sans doute est-ce un trait quelque peu romantique, mais j'envisage encore le théâtre comme le lieu de la constitution sensible de la collectivité.

Mais si les thématiques traitées par Warlikowski sont faites d'archétypes qui ne peuvent que trouver un écho, même minimal, chez tous les spectateurs, c'est surtout les procédés théâtraux employés par Warlikowski pour les traiter qui me fascinent. En effet, la complexité des moyens mis en place me procure une émotion redoublée. Parce que je suis ému et que je sais que je le suis. Parce que le théâtre a eu raison de moi. Parce que le théâtre s'avoue et pourtant dépasse son cadre. Parce que l'émotion que je ressens n'a rien d'évident et que mon esprit travaille sans cesse à l'interpréter, et parce que le dialogue qui s'opère en moi entre mes réactions et la compréhension que je tente d'en avoir nourrit plus intensément encore mon *mouvement* intérieur et entraine l'agitation de mes sens dans un maelström. Parce que je suis pris au piège des codes de la représentation, et ce avec une force d'autant plus grande qu'ils se révèlent à moi en tant que tels. Car le dialogue qu'installe Warlikowski avec les spectateurs n'en reste pas moins, il est vrai, un code. Un code qui agit véritablement parce qu'il nous met en présence et nous permet de nous reconnaître dans le regard de l'autre. La multiplicité des codes qui définissent la représentation, tout comme leur mise en tension, leur *mise en friction* donnent au théâtre de Warlikowski sa complexité. Et c'est là que réside l'intérêt de son théâtre. C'est bien le traitement complexe de thématiques universelles qui donne le vertige et provoque le mouvement ; à l'opposé d'une simplicité qui arrêterait la pensée.

La complexité est aussi celle qui naît du mariage entre raison et émotion. Warlikowski nous offre la possibilité de ne pas opposer l'une et l'autre. La pensée ne se dissocie jamais de son contexte émotionnel. Mais si l'émotion n'annihile pas l'exercice de notre raison, et au contraire l'appelle, elle est réhabilitée comme seule porte d'entrée possible pour penser le monde et les relations individuelles. Elle est l'accès privilégié qui permet d'atteindre l'homme dans sa vérité – une vérité certes sombre, mais dont il faut tenir compte afin de construire un monde un peu plus sincère et transparent.

Qu'on aime ou rejette son théâtre, on ne peut enlever à Warlikowski sa préoccupation constante – thématisée d'ailleurs dans ses spectacles – de la place du spectateur dans la représentation théâtrale. Cette conscience que le théâtre s'adresse à un public est remarquable. Et les questions qui en découlent façonnent une posture et interrogent la responsabilité du théâtre dans la société. Par là même, cette préoccupation inscrit le théâtre dans le réel, alors même qu'il se construit sur un mensonge auquel le public consent.

Nous l'avons dit, Warlikowski n'aime pas le théâtre quand il n'est que son propre miroir et qu'il n'a que sa machinerie à exhiber comme système de correspondance au monde. Or la représentation warlikowskienne ne cache jamais sa théâtralité. Mais si les procédés sont théâtraux et avoués comme tels, c'est bien pour déjouer l'illusion théâtrale. Il ne s'agit pas de faire semblant, de donner le change. Il s'agit de faire du mensonge théâtral notre propre mensonge, à tous. Il s'agit d'être rassemblés autour de nos douleurs et de chercher ensemble une langue commune. Piotr Gruszczynski l'écrit ainsi :

> *Nous seuls pouvons nous aider, en entamant une discussion. Le salut mutuel en tant que dernier recours. Une discussion censée mener à du sens doit passer par une zone de confusion, de non-sens, par la confusion des langues d'où peut émerger une langue commune, récupérée dans les zones de charabia et de logorrhée violente, compagne d'événements qui brisent toute résistance psychique. Nous seuls sommes capables de l'impossible. Nous seuls pouvons nous sauver. Mutuellement.*[87]

Certains observateurs souriront face à la prétention d'un théâtre qui croit en sa capacité à nouer le dialogue entre les acteurs d'une société. Certains autres estimeront arrogante une posture donnant le théâtre comme point de départ d'un salut mutuel. Pourtant, alors même que c'est sans doute aussi le narcissisme de Warlikowski qui

[87] Gruszczynski, Piotr, « Nous seuls sommes capables de l'impossible », in *Le Journal de la Comédie* décembre 09-janvier 10, n°53, Genève, p. 2

nourrit ses postures, sa démarche n'en demeure pas moins exemplaire à l'heure où le théâtre est obligé de redéfinir son rôle social, accusé par certains responsables politiques de ne pas plaire au plus grand nombre et de ne pas être rentable. Le théâtre de Warlikowski n'est justement pas démagogique. L'émotion qu'il suscite ne correspond en rien à une émotion qui serait une fin en soi et qui maintiendrait le spectateur, comme le fait par exemple la télévision, dans un état de simple consommateur. Cela a un prix, et cela doit être défendu.

Les spectacles de Warlikowski et la réflexion développée sur sa démarche m'ont permis de prendre conscience qu'au-delà du sens, le théâtre est aussi l'art du sensible. Et qu'il s'agit de les articuler pour atteindre son propos. Que j'ai le désir, à l'issue de trois années à me mettre en question moi-même en tant que comédien et à définir mes choix pour et à travers ma personne, de poursuivre mon travail d'acteur et de créateur en me demandant pour qui je le construis. Cette interrogation me paraît être la seule capable de m'aider à formuler le pourquoi du théâtre et d'affirmer sa nécessité – le théâtre pour parler de la vie, le théâtre face à la vie –, alors même que l'on sait que « si l'on veut créer la vie sur scène sans compromis, la réalité est toujours plus cruelle et plus douloureuse qu'on ne peut l'imaginer »[88].

[88] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p. 216.

Bibliographie

Ouvrages :

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, *La ligne des actions physiques*, Editions L'Entretemps, Montpellier, 2007

BANU, Georges, « Retrouver la Pologne et son théâtre », in *La scène polanaise, Rupture et découvertes, Alternatives Théâtrales*, 1er trimestre 2004, n°81, Bruxelles

BARTHES, Roland, « Le Mythe de l'acteur possédé », in *Théâtre d'Aujourd'hui*, mars-avril 1958, http://www.archithea.org/article-16759470.html (page consultée le 1.11.2009)

BERTHOZ, Sylvie, « Les émotions au cœur du cerveau », in *Cerveau & Psycho*, n°35, septembre-octobre 2009, Paris

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre 1 et 2*, Arche, Paris, 1979

BENHAMOU, Anne-Françoise [et al.], *Pouvoirs de l'émotion*, *Outre-scène*, n°11, TNS Strasbourg, 2008

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Larousse-Bordas, Paris, 1998

DE KEUKELAERE, Simon, *Des découvertes révolutionnaires en sciences cognitives. Les paradoxes et dangers de l'imitation*, traduit du néerlandais par l'auteur, Université de Gent (Belgique), 2005, http://www.automatesintelligents.com/labo/2005/mar/neuronesmiroir.html (page consultée le 19.09.2009)

DIDEROT, *Ecrits sur le théâtre, 2. L'acteur*, Edition établie par Alain Ménil, Agora-Poket, Paris, 1995

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003

GRENIER, Catherine, *La revanche des émotions, Essai sur l'art contemporain*, Seuil, Paris, 2008

GRUDZINSKA, Agnieska, MASLOWSKI, Michel [et al.], *L'Age d'or du théâtre polonais de Mickiewicz à Wyspianski, Grotowski, Kantor, Lupa, Warlikowski*, Editions de l'Amandier, Paris, 2009

GRUSZCZYNSKI, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007

HALBWACHS, Maurice, *L'expression des émotions et la société,* http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/classes_morphologie/partie_2/texte_2_4/expression_emotions.pdf (page consultée le 29.03.10)

HURAULT, Chantal, « Faire réagir émotionnellement », in *Ecrire le monde autrement, Alternatives Théâtrales*, 2ème trimestre 2007, n°93, Bruxelles

LE BRETON, David, *Les passions ordinaires : anthropologie des émotions*, Paris, Armand Collin, 1998

LEVIN, Hanock, *Kroum l'Ectoplasme,* in *Théâtre choisi I, comédies*, éditions Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2001

MÜLLER, Carol (coord.), *Le training de l'acteur*, Actes Sud-Papiers/Conservatoire National d'Art Dramatique, (Apprendre ; 14), Arles, 2000

PACHERIE, E., « L'empathie et ses degrés », in *L'empathie*, sous la dir. de A. BERTHOZ et G. JORLAND, Paris, Editions Odile Jacob, 2004, pp. 149-181 (consulté sur internet)

PELLETIER, Jérôme, « La Fiction comme culture de la simulation », in *Poétique*, n°154, avril 2008, pp. 131-146
(consulté sur internet)

RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008

SCHERER, K. R. ; SANGSUE, J. (Université de Genève), *Le système mental en tant que composant de l'émotion,* conférence présentée lors des XXV Journées d'Études de l'Association de Psychologie Scientifique de Langue Française (APSLF), Coimbra, Portugal, 1995,
www.unige.ch/fapse/emotion/publications/pdf/coimbra.pdf (page consultée le 19.09.2009)

SOUSSIGNAN, Robert, « Un monde d'émotions »*,* in *Cerveau & Psycho*, n°35, septembre-octobre 2009, Paris

STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Payot & Rivages, Paris, 2001

Dictionnaire du théâtre, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1998

Captations vidéos :

(A)pollonia, mise en scène Krzysztof Warlikowski, capatation réalisée par le Nowy Teatr dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon 2009.

Krum, mise en scène Krzysztof Warlikowski, captation-mémoire du spectacle réalisée par La Compagnie des Indes et le Festival d'Avignon, 2005.

Annexes

Entretien avec Piotr Gruszczynski, dramaturge

Adrien Barazzone : Ma première question est impossible à poser et naïve : qu'est-ce qu'une émotion théâtrale, une émotion esthétique ? Que cherche-t-on à travers elles ?

Piotr Gruszczynski : C'est compliqué. La question est sûrement naïve comme vous dites, mais compliquée ! Je crois que le théâtre est la possibilité unique de créer des émotions entre le public et les acteurs. On peut créer des émotions, dans l'immédiat, ici et maintenant. C'est très fort, parce que normalement quand on va au cinéma par exemple, il y a des émotions communes aux spectateurs, mais chacun est enfermé dans sa *capsule* ; au théâtre c'est autrement. Pour Krzysztof, ce partage, c'est la chose la plus importante, parce qu'il adore travailler avec les spectateurs ; il les engage très souvent dans le spectacle, il ne les laisse pas tranquilles ; de temps en temps il allume même la lumière dans la salle pour que les spectateurs se voient et pour que les gens sortent de leur tranquillité, pour ne pas seulement rester dans le noir et être les témoins d'un spectacle.

Si ce rapport privilégié entre le plateau et les spectateurs existait au cinéma, Warlikowski en ferait-il?

Il aime beaucoup le cinéma, et s'en inspire très souvent. Il utilise beaucoup aussi les projections vidéo. Mais il aime le contact avec le public, pas un produit fini. Le film, on ne peut pas le changer. Il voit d'ailleurs presque toutes les représentations. Ce qui fait que ce n'est jamais un travail fermé. Il y a toujours la possibilité de changer des choses.

Le théâtre serait un outil de connaissance, un moyen d'approcher la vérité, mais qu'est-ce que cette connaissance ? Comment l'émotion permet-elle d'atteindre ce but ? Vous aviez écrit: « Face à l'élément dionysiaque qui coule en sombre fleuve dans nos âmes déchirées, l'ordre rationnel et les principes, établies de surcroît à l'échelle de l'Etat ou de l'institution, n'ont aucune chance de vérité ou de crédit. »[89] Atteindre un certaine connaissance passe donc par les émotions ?

Oui, car on a besoin de la petite révolution ou de la rébellion que nous offre à chaque fois le théâtre de Warlikowski. Au début, il faut dérégler le spectateur pour changer la voie de perception et de pensée. Je crois que le théâtre a cette possibilité d'être un outil de connaissances. Mais bien évidemment il y a d'autres formes de théâtre qui se concentrent sur le plaisir : le plaisir des acteurs de se présenter sur scène, le plaisir des spectateurs de passer une soirée agréable qu'on oublie très vite. Ici, c'est un peu différent. Mais ce n'est pas uniquement une vision de Warlikowski. En fait, l'école polonaise croit en cette possibilité de modifier le monde – pas forcément de le changer. En montrant des situations qui existent bien sûr, mais qui sont d'habitude cachées ; des situations, des sujets dont on a honte. Et cela c'est très émotionnel. Rationnellement, nous savons beaucoup de choses, mais très souvent nous pensons que cela ne nous concerne pas. Qu'est-ce qui me concerne et m'appartient par exemple dans l'histoire de Dionysos et de Penthée? Probablement rien, parce que c'est un dieu grec, un roi, c'est une situation exceptionnelle. Mais Krzysztof nous montre cela de manière à pouvoir entrer dans cette histoire.

---

[89] Gruszczynski, Piotr, « Sanctuaire/abattoir », in *Alternatives Théâtrales*, 1er trimestre 2004, n°81, Bruxelles, p.43.

Parce que ce sont des individus ?

Oui, on réalise que ce n'est pas une histoire de contes de fées, mais une histoire qui nous concerne. Peut-être pas directement, parce que c'est assez rare de rencontrer un dieu dans sa vie, mais parce que beaucoup d'autres choses vont nous concerner. Je crois que l'exemple des Bacchantes est très fort, car c'est un vieux débat entre les rationnels et les non-rationnels : toutes les Bacchantes sont un genre de preuve de ce non-rationnel, de ce que nous ne pouvons pas saisir, et qui est une part très forte et importante dans notre vie.

***Les Bacchantes* illustrent une lutte entre émotion et raison ? C'est une lutte ?**

Oui. Pas toujours, mais très souvent.

Warlikowski écrit du théâtre qu'il «[…] n'a jamais été aussi proche de la pensée »[90]. Vous travaillez beaucoup avec l'analyse et la pensée, mais comment cela peut-il se conjuguer avec un travail sur l'émotionnel ? Peut-on penser par les émotions, grâce aux émotions ?

Dans *(A)pollonia,* on aborde la question du sacrifice, du sacrifice d'une vie ; ça c'est le sujet rationnel. On peut en trouver des exemples dans la vie et la littérature. Mais si on commence à analyser ce sujet-là, on réalise que c'est complètement inimaginable. On ne peut pas vraiment imaginer cela. Si on devait se mettre dans la position de quelqu'un à qui l'on demande de sacrifier sa vie, ce serait probablement impossible de donner une réponse juste sur ce qu'on ferait. On peut analyser ce sujet – dans le spectacle, il y a trois exemples différents d'une telle situation – mais on ne peut pas le comprendre. On peut s'approcher, mais on sera toujours au-dessous de la réponse claire. On montre différentes conséquences suite à la décision qui a été prise – pas nécessairement d'ailleurs par quelqu'un qui voulait se sacrifier de son plein gré. Des trois femmes qui sont mortes dans *(A)pollonia,* Iphigénie était finalement fière de donner sa vie pour la

[90] Gruszczynski, Piotr, *Krzysztof Warlikowski, Théâtre écorché*, série « Le Temps du théâtre » dirigée par Georges Banu, Actes Sud, Arles, 2007, p.92.

patrie, Alceste était complètement d'accord et volontaire, mais Apolonia ne voulait pas se sacrifier, mais sauver la vie des Juifs – elle est devenu une victime en voulant sauver la vie des autres. Je crois que finalement il ne nous reste que les émotions dans ces situations, parce que la raison n'est pas suffisante.
Dans *Angels in America* par exemple, la situation du couple dont l'un des partenaires est malade du sida et dont l'autre est incapable de rester à ses côtés, on peut se l'imaginer assez facilement. Rationnellement, ce serait assez facile de juger cette situation : ce serait assez facile d'accuser l'homme qui est incapable de rester auprès de son ami malade comme étant un salaud, un cochon. Mais émotionnellement, c'est beaucoup plus compliqué. Si on se met à la place de cet homme, ça devient beaucoup plus compliqué. Krzysztof adore troubler la vie des spectateurs en montrant que tout n'est pas si évident, facile et clair. Il essaie de nous forcer à penser à cela – mais pas forcément en donnant des réponses, car ce n'est pas possible.

Dans la seconde partie d'*(A)pollonia*, le personnage d'Elisabeth Costello compare le traitement des Juifs à celui des animaux. Elle évoque « la disparition de l'empathie et l'impunité avec laquelle les hommes commettent des horreurs »[91]. "*L'horreur est que les exécuteurs refusèrent de se penser à la place de leurs victimes, comme tout le monde le refusa aussi.*" Quelle relation à l'empathie théâtrale ? Doit-elle exister ?

L'empathie est nécessaire. Idéalement, cela devrait fonctionner ainsi : pendant le spectacle dans l'empathie, après le spectacle dans l'analyse. Krzysztof répète souvent qu'il aime beaucoup que les gens commencent à penser après le spectacle, et qu'ils n'oublient pas facilement ce qu'ils ont vu.

Comment ne pas imposer l'émotion et ne pas être dans le sentimentalisme ?

C'est très difficile. Par exemple, moi je suis très sentimental, mais je déteste le sentimentalisme au théâtre. Je crois que c'est impossible de donner une recette. C'est le talent du metteur en scène qui fait que l'on ne tombe pas dans le sentimentalisme. Que

[91] in *Le Journal de la Comédie*, décembre 09-janvier 10, n°53, Genève, p. 3.

l'on reste de l'autre côté. Quand on travaille sur un spectacle, pendant les répétitions, tous ensemble, on reste très souvent dans l'analyse très froide. Peut-être que cela aide à maintenir le spectacle dans une forme qui est froide, mais qui donne beaucoup d'émotions chaudes. Je ne sais pas. C'est difficile parce que de temps en temps, cela arrive que les acteurs *tombent* dans des émotions très fortes. Bien sûr, ils sont très professionnels, ils connaissent très bien leur métier, ils ne meurent pas après le spectacle. Mais parfois ils dépassent cette ligne rouge entre les vraies émotions et les émotions préparées, faites pour le spectacle. En tout cas, chaque fois, ils utilisent leurs expériences très privées, cachées, intimes pour créer les personnages.

Le métadiscours sur l'émotion est-il exprimé dans le processus des répétitions ou amené par des indications spécifiques (par exemple mentales ou physiques sur le jeu) ? Warlikowski dévoile-t-il ses cartes à son équipe ?

Je ne me souviens pas, probablement on parle des émotions, on parle de motivations. Mais avant tout, c'est un processus d'analyse très lent autour de la table – deux à trois mois pour *(A)pollonia*. On parle, on lit le texte, on se demande ce qu'il y a dedans, à quoi il ressemble. Warlikowski par exemple n'utilise jamais les exercices physiques. Il n'a pas cette manière d'entrer dans un genre de transe par l'activité physique. On entre toujours par la pensée.
C'est une grande discipline de concentration. Ca passe par la tête.

Pour construire l'émotion, pour faire « réagir émotionnellement », cela passe-t-il aussi toujours par le jeu des clichés et des émotions kitsch ? Par exemple, l'univers du soap opéra et de la télévision dans *Angels in America* ou la reconnaissance très typée a priori de certains personnages, comme celui de Trouda, dans *Kroum l'Ectoplasme* ? On passe souvent par des émotions reconnaissables, identifiables, puis s'opère un basculement. On est amené là où l'on ne s'attend pas ?

Je crois que nous vivons tous dans un genre de même univers, nous avons les mêmes icônes, nous avons la même fragilité, nous regardons les mêmes films, nous avons des héros communs issus de la culture pop. On ne peut pas se séparer de ce monde-là, car si l'on s'en sépare, on en arrive à présenter par exemple *Les Bacchantes* dans des draps

blancs avec des perruques bizarres. On en arrive à créer un monde très faux, mais dont on croit qu'il ressemble à celui de l'Antiquité grecque. Ce n'est pas la peine de le faire, car ça ne *dit* rien à personne. Mais si on s'accroche à l'imaginaire commun, cela peut produire beaucoup de choses : Warlikowski ne regarde pas la télé –il n'en a pas-, mais regarde beaucoup de films. C'est une manière d'entrer dans l'imaginaire commun. C'est indispensable, non ? Sinon on croit toujours arriver à quelque chose qu'on nomme la haute culture. Y a-t-il vraiment une différence entre la haute culture et la culture populaire ? Je ne crois pas. Si on fait cette division, on perd beaucoup. Mais il y a beaucoup de gens de théâtre et de critiques qui croient qu'il faut protéger cette frontière clairement, de peur qu'on devienne barbare. Peut-être.

Vous avez écrit que « le théâtre de Warlikowski est beau jusqu'à l'obsession. Donner un charme immaculé à la perversion et l'horreur contemporaine est à double tranchant. D'un côté cela permet une profonde identification ou même une empathie des spectateurs avec les événements de la scène, de l'autre cela les rend encore plus insupportables : ils perturbent d'autant plus notre paix et s'accroissent lorsqu'on s'éloigne de leur représentation. On ne peut oublier les superbes images travaillées avec soin. Cette perfection artistique, garantie à chaque spectacle, cette terrible beauté détruit la sensibilité et lui permet de durer »[92].
Pourriez-vous m'aider à comprendre mieux ce processus qui lie esthétique, sensibilité et réflexion du spectateur ?

Quand on parle de choses horribles, de choses inimaginables qu'on ne peut pas accepter facilement, si on les montre de façon horrible, comme un cauchemar, il est impossible d'attirer vraiment les spectateurs : on est rejeté, révulsé par ce qu'on voit. Par contre, si c'est beau, c'est comme une sorte de piège : on entre là parce que c'est beau, et ensuite on réalise qu'on parle de choses horribles. C'est le vieux truc d'Hamlet, la pièce de théâtre qu'il met en place, qui est probablement belle, mais qui raconte des choses horribles. D'un autre côté, il y a quelque chose d'étonnant pour moi, et je suis incapable

[92] Gruszczynski, Piotr, « Sanctuaire/abattoir », in *Alternatives Théâtrales*, 1er trimestre 2004, n°81, Bruxelles, p.43.

de l'expliquer très clairement : il y a des moments dans le théâtre de Warlikowski où l'esthétique devient éthique. Je sens qu'il y a des moments où l'on est frappé par la beauté, et cela change finalement notre éthique. C'est une des seules manières de faire cela. Par exemple dans *Purifiés* de Sarah Kane, il y a des didascalies assez précises qui disent qu'il y a des rats qui courent sur scène, qu'il y a des ordures – un genre de cauchemar de la grande ville, de pauvreté, de réalité des gens exclus, qui vivent en marge- , mais le spectacle de Krzysztof était exceptionnellement beau. Il n'y avait pas du tout des choses horribles. C'est donc beaucoup plus difficile de rejeter le spectacle, parce que normalement on pourrait se dire que cela parle de gens que je ne connais pas, que je peux sans doute voir dans la rue, mais qui sont loin de ma réalité d'appartement chauffé et sans rats. Quand on perçoit une réalité qui n'est pas réalité inexistante pour soi, on est obligé d'entrer et de chercher quelque chose dans le spectacle, on ne peut pas fuir facilement.

Warlikowski dit du rituel qu'il est vivifiant parce qu'il est archaïque. Comment parle-t-il du rituel ? Le spectacle est-il envisagé comme un rituel ?

On ne parle jamais de ça. Je crois que finalement quand on regarde un spectacle de Warlikowski, on peut le voir sous cet angle, mais c'est juste une interprétation. Ce n'est pas une volonté ; il n'y a pas cette intention. Quand on touche l'Antiquité ou les sujets bibliques ou même des sujets contemporains comme la Shoah, on est très proche de tout ce qui est rituel. Parce que normalement le rituel concerne le dieu, la transgression et la mort. Si on est dans ces domaines-là, on est dans celui du rituel. Chez Warlikowski, on est d'ailleurs toujours dans la transgression et la mort. Même dans *Kroum,* qui est probablement le spectacle le plus léger, le plus proche du quotidien, on réalise à la fin qu'on parle de la mort ; que la mort est dans cet univers, dans le caractère de Tougati, hypocondriaque et mortellement malade.

Warlikowski donne à voir des « individus avec des émotions ». Les héros ne l'intéressent pas. Par quoi les individus sont-ils déterminés ?

La question de la détermination est très importante. On en a beaucoup parlé quand on a travaillé sur *(A)pollonia*. Il y a un texte de Jan Kott qui parle de la démystification de la

tragédie. Il trouve des exemples dans les textes grecs et met à jour des incohérences : la détermination, le destin n'est pas si fort. Il y a beaucoup d'exemples qui montrent que cela ne marche pas ainsi. Par exemple pour *(A)pollonia*, on a réalisé que le jugement d'Athéna innocente Oreste du meurtre de sa mère et que son argumentation en faveur de son choix est vraiment nulle. C'est incroyable, car en plus c'est le moment décisif de la pièce ! D'un autre côté, il y a une autre raison à son choix : il faut trouver une solution pour les habitants d'Athènes, pour qu'ils puissent vivre normalement. Car tout ce qui s'est passé est insupportable ; avoir la conscience de tous ces meurtres est invivable. Il faut dire « ok, vous pouvez oublier et continuer à vivre… ». On a réalisé que les gens, les caractères des pièces, les héros ne sont pas déterminés. Et que finalement la décision nous appartient. Il n'y a pas de dieu qui nous prend par la main et nous dit de faire ceci ou cela. J'ai moi-même réalisé après plusieurs représentations d'*(A)pollonia* que la tragédie grecque était démystifiée et qu'on n'accordait pas aux dieux la possibilité de déterminer nos vies. Ca nous a permis de mettre l'histoire de la Shoah dans l'ordre des tragédies grecques. Car si on croit que dans la tragédie il y a des dieux qui décident à notre place, on ne peut pas dire que les événements du XXème siècle appartiennent à l'ordre de la tragédie. Si on réalise que ce sont toujours les gens qui ont créé l'histoire et décidé et tué des millions de gens, la tragédie est obligatoirement 100% laïque. Peut-être que c'est arrogant, mais je crois que la tragédie n'a rien avoir avec la religion. Elle appartient au monde des humains. C'est pourquoi *(A)pollonia* est si noir – le spectacle le plus noir de Warlikowski.

Le salut ne peut être que mutuel donc. Mais peut passer par le théâtre.

Peut-être. Oui, le théâtre est fait pour parler de cela. Ca peut nous sauver. Si on ne parle pas, si on prétend que tout va bien, on construit le mensonge, et le mensonge est toujours le début du mal.

Pensez-vous que l'ironie et le second degré que l'on peut souvent observer dans certains spectacles occidentaux sont une fuite ? C'est ne pas accepter la responsabilité sociale du théâtre ?

Je crois que l'ironie est indispensable. Mais il faut faire attention, car si on est trop ironique, on ne peut pas finalement avoir d'empathie. L'ironie nous aide à nous éloigner. Mais elle est nécessaire, car sans ironie, c'est sentimental. D'un autre côté, si on exagère avec l'ironie, on reste calme et on ne croit pas au sujet duquel on parle, et cela se transmet de l'autre côté, chez les spectateurs.

Quelques mots sur les procédés de distance qui existent dans le théâtre de Warlikowski. Car malgré l'empathie, il y a quand même une forme de théâtralité et une certaine mise à distance, non ? Pourquoi est-ce indispensable ?

Je crois que s'il n'y a pas de distance, on devient fou en faisant ou jouant dans des spectacles pareils. C'est bizarre parce que, par exemple, il existe plein de blagues sur la Shoah, sur l'Holocauste. Quand un polonais raconte ces blagues, c'est tout de suite antisémite. Nous avons eu un débat sur les blagues antisémites avec des artistes performers israéliens, *Public Mouvement* - ils ont travaillé en Pologne. Ils ont le droit de les faire, dans le sens où ça les aide à vivre normalement, à trouver la distance après tout ce qui s'est passé. Pour *(A)pollonia*, c'est pareil. Il faut parfois trouver la distance –on a eu une répétition très drôle à Bruxelles pendant la tournée, ça permet aussi de *rafraîchir* le spectacle.
En Pologne, on comme tradition de se rencontrer après un enterrement pour boire, manger et parler du défunt. Très souvent, les gens deviennent complètement souls ; on raconte des histoires incroyables. Ca a le même effet. C'est comme dans *Kroum*, lorsqu'on verse les cendres du défunt sur la table – ce qui ne fait pas partie du texte de Levin, c'est tellement fort – c'est génial parce que c'est tellement horrible ce non respect. Quand on travaillait sur *(A)pollonia*, Warlikowski parlait très souvent de sa volonté de chercher le soulagement pour le public, c'est pourquoi il y a des chansons dans le spectacle et que le final est chanté. C'est une façon de dire « vous pouvez rentrer tranquillement chez vous ».

L'émotion dans notre société permet-elle de manipuler ? Fait-elle de nous des spectateurs et non plus des acteurs ?

La question est : est-ce que ce sont des vraies émotions, les émotions médiatiques, par exemple. Elles sont créées très vite et digérées très vite. Je crois qu'elles n'ont rien à voir avec les émotions réelles. J'ai travaillé assez longtemps dans la publicité. C'est un monde, une société très cynique. Je me suis rendu compte que la télévision est aujourd'hui et dorénavant faite pour créer des espaces publicitaires. Je me souviens très bien par exemple de la mort de Jean-Paul II, qui fut un événement très fort pour les polonais. Ca a duré plusieurs jours ! Ce n'est pas comme un Airbus qui se crashe. Ici, le grand problème, c'est qu'il n'y avait rien à montrer. Comment tenir des jours avec un événement qui n'en est pas un, qui n'est pas encore arrivé. Je crois que le théâtre est un des derniers endroits où l'on peut avoir des émotions en commun, même si bien sûr on vit tous des émotions en privé.

Genève, lundi 11 janvier 2010

Entretien avec Jacek Poniedzialek, acteur

Adrien Barazzone : Comment abordez-vous le travail avec Warlikowski ? Quelles sont les phases de recherche et les méthodes d'exploration, les étapes de travail ?

Jacek Poniedzialek : C'est un vaste sujet. Sa méthode je dirais, c'est pas de méthode. Pour être moins poétique : ce que fait Warlikowski, c'est qu'il laisse l'œuvre se créer d'elle-même. Ce qui ne veut pas dire *laisser faire*. Mais plutôt regarder, observer les processus qui existent ou qui se créent à l'intérieur des acteurs. Ces processus commencent à l'intérieur de nous, entre nous, par une première étape très longue qui est celle de la conversation, du discours. On parle. Mais on ne parle pas seulement du matériel sur lequel on travaille. C'est une étape qui peut durer plusieurs mois. Cela nous amène parfois vers des *endroits* qui n'ont rien à voir avec le texte travaillé ; par exemple un de nous est inspiré ce jour-là par un événement politique, alors il en parle pendant la répétition, puis on va là tous ensemble – cela peut modifier une répétition entière.
Quand Krzysztof travaille à l'étranger, en Occident, ce processus est impossible. Mais quand il travaille en Pologne, les répétitions durent de six à neuf mois. Pour cette raison on prend le temps d'échanger des pensées entre nous. Créer des personnages, c'est vraiment la dernière étape du travail. Parfois, on la fait même après la première.

Avec Warlikowski de quoi parlez-vous ? De personnages, de réalité des personnages, de situations, d'actions, de motivations ?

On ne parle presque jamais de situations scéniques. Les situations, Krzysztof n'en parle presque pas, car cela ne l'intéresse pas. Il ne donne pas d'autres indications que «entre par là ou par là », ou « assieds-toi ici », par exemple. Les comédiens sont les créateurs des spectacles, bien plus que chez d'autres metteurs en scène. Il arrive souvent qu'une situation proposée par un comédien et appréciée par Krzysztof soit développée.

Si les situations et les personnages ont si peu d'importance, que mettez-vous en jeu sur le plateau ?

On n'apporte pas des idées toutes faites, mais elles émergent durant les improvisations. Les solutions sont trouvés pendant ces improvisations.

Quel est votre rapport au corps et celui de Warlikowski ?

On ne travaille jamais avec un chorégraphe. Mais on trouve parfois des fragments de danse, comme dans *Purifiés* de Sarah Kane. On dit généralement que les comédiens polonais sont des acteurs physiques. Mais pour Krzysztof ce n'est pas très important. Enfin, oui c'est important, mais le travail corporel ne l'intéresse pas beaucoup. Le comédien, pour lui, est un moyen de véhiculer des idées, un être de pensées plus qu'un être physique. En fait, ce que je veux dire, c'est que pour Krzysztof, le comédien est un être total – il le regarde dans sa totalité. Il ne regarde pas son talent ou son professionnalisme, mais il regarde un être humain, mais un être humain particulier. C'est une personnalité avec son histoire, son passé, ses problèmes et ses mystères.

Qui a quand même une technique très solide ?

Ca ne l'intéresse pas du tout. Certes, on est professionnel. Mais les spectacles de Krzysztof sont très particuliers : chaque soirée n'est pas seulement un spectacle, mais aussi un psychodrame, c'est pourquoi on est toujours épuisé après. Aussi parce que les spectacles sont très longs.

Ce n'est pas purement professionnel ce qui se passe pendant les spectacles de Krzysztof, il y a quelque chose qui se passe « au dessus » – je ne dis pas que c'est

mieux ou moins bien, mais c'est « au-delà ». C'est pour lui ou par lui qu'il faut qu'on vive quelque chose, il ne faut pas qu'on joue quelque chose. Quelque chose se passe.

Les émotions naissent d'un engagement total, puisées chaque soir dans sa propre intimité, dans sa propre intériorité ? Que traversez-vous en tant qu'individu et en tant qu'acteur ?

Ce qu'il faut travailler, traverser pendant les répétitions et les spectacles, c'est la paresse et l'émotionnel. Il faut dépasser la paresse émotionnelle. C'est un état naturel d'éteindre les émotions, de s'éloigner des émotions, parce que les émotions nous fatiguent : il faut lutter contre ça. Il faut combattre ce sentiment de bien-être, il faut lutter contre la sénilité. Krzysztof est une personne qui pense très rapidement et intensément, et c'est aussi ce qu'il exige de nous.

On ne peut donc jamais tricher ?

C'est impossible. Ca arrive certains jours, mais le spectacle est une catastrophe.

Warlikowski veut « faire réagir émotionnellement », quels sont les moyens de l'acteur pour cela ?

Ca dépend du matériel qu'on utilise, il n'y a pas de règles, de méthodes universelles. C'est en fait ce qu'on cherche pendant les répétitions ; ce qui bouge en soi. Ce qui nous attire, nous « émotionne » va aussi émouvoir le public. Il faut le vérifier sur soi-même avant tout.
Mais il faut que cela soit différent chaque soir : pour que cela te touche, il faut approcher les choses chaque fois avec un angle différent. C'est pour cela que Krzysztof veut être présent à chaque représentation ; pas pour forcément changer le spectacle, le faire évoluer, mais pour trouver les endroits qui ne fonctionnent pas. Pourtant dans les faits c'est parce qu'il est présent à chaque représentation que celles-ci évoluent. Parfois après la première, on ne reconnaît plus le spectacle.

Warlikowski met toujours en avant son intérêt pour un dialogue avec le public. Il disait d'ailleurs de vous que lorsqu'un jour vous jouiez dans *La Tempête* un rôle d'ivrogne, vous étiez trop *enfermé.* Qu'est-ce que cela signifie concrètement ne pas jouer sur la ligne acteur - acteur mais dialoguer avec public ?

L'exemple dont tu parles, c'est autre chose. Krzysztof n'aimait pas que je joue une personne qui est ivre d'alcool, car il voulait que je joue un être ivre de pouvoir- un pouvoir exercé sur un autre être humain. Et ça c'est complètement différent.
Quand on parle du contact avec un autre acteur qui passerait par le spectacteur, cela vient de l'opéra, ou du théâtre grec. C'est une convention qui laisse le spectateur te regarder dans les yeux, voir ton visage et qui t'enlève des épaules le poids de devoir désigner une situation – ce que Krzysztof n'aime pas.

Le dialogue est donc conventionnel ?

Non, ce n'est pas le dialogue qui est une convention, mais la situation est conventionnelle, quand on parle face à face avec le public. Aujourd'hui le théâtre s'approche du film. La méthode de Krzysztof n'est pas du tout moderne, mais en même temps elle l'est, parce que dans un film, par exemple, on ne voit presque que des visages. Les procédés de Warlikowski, on a l'impression que c'est très théâtral, mais en réalité c'est comme un film avec le privilège du face à face.

Quelle conscience du public ?

Cette méthode de mener le dialogue avec un autre comédien en regardant le public, c'est une manière de renforcer ce qui se passe sur scène avec l'énergie du spectateur. Parce que si l'on se parle sur scène sans regarder le public, on perd son énergie ; on ne le voit pas, on ne peut pas réagir d'après ses réactions, on ne peut pas contrôler la situation. Le dialogue ne se réalise pas vraiment avec un autre acteur, mais avec le public.
On ne parle jamais sur scène de choses que les spectateurs ne connaissent pas. On n'est pas capable de montrer une situation qui soit attirante et neuve pour eux. C'est plutôt un dialogue avec eux sur un certain sujet qu'ils connaissent. C'est ce qui est intéressant.

Qu'est-ce qui unit les acteurs et les spectateurs ?

C'est le sujet et les émotions. Les émotions sont un moyen –comme un coup de pied capable de remuer profondément et qui permet aux spectateurs de « prendre quelque chose ». Après le spectacle, il reste quelque chose qui survit en toi, et qui te fait penser. C'est d'ailleurs très souvent grâce aux émotions que l'on pense. Parce qu'on est paresseux !

Vous ajustez-vous aux différents publics ?

C'est comme avec un cancer, une tumeur, un parasite. On s'adapte très vite. C'est intuitif. Le comédien peut *entendre* les émotions. Chaque rencontre avec le spectateur est comme un duel. L'important, ce n'est pas qui gagne, mais la rencontre.

Comment concilier intimité profonde et conscience de l'autre ?

Tu n'as pas le choix, tu dois le faire. Tu as des centaines de personnes devant toi, alors tu dois le faire ! C'est en cela qu'être comédien ou exercer une autre profession est différent, car il faut faire fonctionner tous nos sens à la fois. Il faut les « régler » sur la plus grande intensité possible. Ca ressemble à de l'acrobatie. C'est aussi dangereux que d'être un acrobate sur la paroi d'une montagne. C'est difficile, ça exige une mobilisation de tous les sens. Tu es dedans, tu peux faire rire les gens, tu peux pleurer. Mais il faut battre la paresse.

Et ça blesse ?

Ca te blesse comme un vaccin…

Si la représentation est un point de rencontre avec le public, comment palier ce manque pendant les répétitions ?

C'est une très bonne question et un paradoxe. Pendant les répétitions, il y a toujours quelques personnes, des techniciens, nos collaborateurs, et cela peut être très gênant, parce qu'on ne peut pas les surprendre, ces gens qui nous connaissent bien. Ils connaissent nos trucs ! En cela, c'est dur d'atteindre la même intensité pendant les répétitions. Mais il y a quand même des moments sacrés et beaux –magiques- lorsque l'on trouve quelque chose. Et cela nous donne une énergie incroyable. Après, on peut répéter ces moments quand il y a du public. Tu peux essayer de les répéter, de les refaire pendant les répétitions, mais d'habitude cela ne marche pas. C'est pour cela que le théâtre de Warlikowski est très éphémère.

L'engagement d'un acteur, c'est sa responsabilité sociale ?

Je dirais que c'est une condition *sine qua non*. C'est avoir la sensibilité des autres êtres humains. Un autre humain qui fait mal. On ne peut pas être comédien si l'on ne sait pas ressentir un autre être humain, si on ne le comprend pas. Tu ne pourras rien montrer d'intéressant aux spectateurs.
Il faut être un peu plus sage que le spectateur. Je dis sagesse dans le sens de ne pas avoir peur de pénétrer l'âme, l'intérieur de l'être humain. Car tous en ont peur. Aller vers l'inconnu, ce qui est dangereux, désagréable. Il faut aller chercher ce qui est vrai dans l'être humain, qui d'habitude cache ses émotions. Car on a tous honte de la faiblesse. Il y a très peu de gens qui savent parler et analyser ces choses. Nous, en tant qu'acteurs, on doit savoir le faire, et surtout aimer le faire. Il faut entrer complètement, et regarder du dedans. Et parfois c'est laid au dedans… mais parfois c'est beau…

Warlikowski parle-t-il des émotions ?

Oui, il parle des émotions. Il les attend et il les vit. Cela arrive qu'il pleure pendant les répétitions et les représentations. Et parfois il rit fort ; c'est lui qui fait le plus de bruit pendant les spectacles. Il se soumet aux émotions.
Mais bien évidemment un spectacle créé pendant de nombreux mois est constitué de processus psychologiques très complexes et très bien analysés. Ce sont ces processus qui mènent aux émotions, bien évidemment. C'est une conception d'une certaine manière. En revanche, Warlikowski ne vient pas sur le plateau en disant « j'ai une

idée », mais les idées sont créées pendant le travail. Sa position préférée pendant les répétitions, c'est d'être assis ou allongé – et il attend. Il est très patient. Après il parle très longtemps, pendant une heure ou deux.

Genève, lundi 11 janvier 2010

Traduction simultanée : Zofia Szymanowska