



**HAL**  
open science

# Faire écran à l'histoire : l'écriture intermédiaire de Krziztof Warlikowski

Arnaud Maisetti

► **To cite this version:**

Arnaud Maisetti. Faire écran à l'histoire : l'écriture intermédiaire de Krziztof Warlikowski. Narrativités et intermédialités sur la scène contemporaine, Peter Stein, 2021. hal-03500696

**HAL Id: hal-03500696**

**<https://amu.hal.science/hal-03500696>**

Submitted on 25 Feb 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FAIRE ÉCRAN À L'HISTOIRE  
L'ÉCRITURE INTERMÉDIALE DE K. WARLIKOWSKI

Résumé :

L'usage par le metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski des dispositifs intermédiés depuis 2009 témoigne d'un rapport singulier à l'histoire : c'est parce que l'Histoire fait écran à notre émancipation que les écrans se dressent sur le plateau pour dresser la possibilité d'un nouveau type de récit, d'une nouvelle manière de raconter l'histoire afin de mieux se réapproprier notre Histoire. Cette scène voudrait inventer les territoires neufs où le corps inventerait son identité, en lutte contre celle que lui imposent les pouvoirs : le corps de l'acteur sur scène et son corps spectral sur les écrans lèvent le dialogue d'une autre histoire, qui venge l'Histoire aliénante de notre présent pour raconter celle d'un affranchissement : la contre-histoire des identités réinventées.

Notice Bio :

*Arnaud Maïsetti, agrégé de lettres modernes, titulaire d'un doctorat en Lettres et Arts, est Maître de Conférences en esthétique des arts de la scène à l'université Aix-Marseille (LESA, EA 3274). Ses travaux portent sur les écritures théâtrales contemporaines (Genet, Müller, Koltès, Gabilly, Navarre...), mais également sur les scènes de l'Histoire actuelle et l'enjeu politique et lyrique de leur inscription dans le monde (T. Ostermeier, K. Warlikowski, K. Lupa, Le Radeau...) Auteur, il a publié un roman, un essai sur Koltès, des récits numériques, et deux pièces de théâtre.*

*Depuis 2010, il est dramaturge pour la compagnie de théâtre La Controverse.*

*Il achève actuellement la rédaction d'une biographie de Bernard-Marie Koltès.*

Il faudrait commencer par la fin — ou plutôt *dans* la fin : puisque c'est depuis la fin que se raconte les histoires, dans la fin que les narrations trouvent point de fuite et *lignes de sorcières*, se pensent, s'inventent et se renouvellent.

Ce serait *dans* la fin donc, que l'on pourrait nommer notre Histoire, cette époque où nous vivons : la fin non comme *terme*, mais intervalle, intermédiaire, écart suspendu à l'horizon indéchiffrable de nous-mêmes. Notre temps : celui de la crise qui « consiste justement, pour Antonio Gramsci, dans le fait que l'ancien monde meurt et que le nouveau ne peut pas naître : pendant cet interrègne on observe les phénomènes morbides les plus variés. Le vieux monde se meurt, le nouveau monde tarde à apparaître et dans ce clair-obscur surgissent les monstres ». *Interrègne* – intermédiaire du temps : monde qui se montre comme tel, dans l'écart de l'origine perdue et de l'horizon qui recule – entre-deux sans masque, monstres, que l'art aurait l'antique tâche de montrer.

Dans cet espace de seuil, ce qui finit inaugure aussi ce qui commence, ce qui pourrait recommencer les récits émancipateurs. Espace de reconquête esthétique contre les replis politiques : mais comment écrire l'histoire, et par quelles histoires ?

On jette un regard dans le flux et le reflux de l'histoire qui passe sur les écrans en temps réel, sur les bandeaux passants des informations continues — comme passait autrefois le cheval du *WeltGeist* sous les fenêtres de Hegel : car, écrivait Hegel à son

ami Niethammer, « J'ai vu l'Empereur, – cette âme du monde (ce WeltGeist) — sortir de la ville pour aller en reconnaissance ; c'est effectivement une sensation merveilleuse de voir un pareil individu qui, concentré ici sur un point, assis sur un cheval, s'étend sur le monde et le domine <sup>1</sup>. » Qui dira ce point nous permettant de reprendre possession de notre Histoire en retrouvant les termes de l'histoire, désormais que le monde se diffuse en *points* opaques et dispersés, diffuse lui-même sa propre trace quasi diffuse sur les écrans qui lèvent l'apparence de sa présence réelle pour rendre sa reconnaissance impossible : ou comme on va reconnaître un mort, pour vérifier qu'il n'est plus ? De la fenêtre d'Hegel aux nôtres, le monde est devenu cet écran même : écran qu'on ouvre et qu'on ferme désormais à même la surface de nos ordinateurs. Et devant ces fenêtres qu'on ouvre en *ligne*, demeure suspendue l'antique question politique : que faire ? Traverser, ou regarder : ou projeter, ou se projeter.

Un geste s'élabore qui voudrait tout à la fois nommer cette histoire, la saisir, la défier, la défigurer, la traverser : comme pour reprendre possession de notre temps, au-delà ou malgré ce qui fait écran à notre Histoire.

En Pologne, le 3 octobre 2016 est un lundi noir <sup>2</sup>. Des femmes manifestent en grand deuil contre un projet de loi visant à revenir sur la législation en matière d'avortement. Quand un pouvoir revient à rebours de l'histoire, c'est toujours sur les corps qu'il exerce d'abord et avant tout son pouvoir, ou sa puissance <sup>3</sup>.

La Pologne aujourd'hui est l'expérience des fins — cet espace *intermédiaire* des histoires et des troubles dont on peine à deviner les issues. Or, c'est depuis ce lieu que travaille le metteur en scène Krzysztof Warlikowski, qui tâche de produire les récits neufs capables de dire le présent. Et nul hasard si l'enjeu de l'émancipation des corps, la question de l'invention des identités, l'obsession de lier la spiritualité à la conduite de son corps et de ses sexualités hantent la scène warlikowskienne — comme une *revenance* d'une histoire qui ne passe pas, mais cherche à frayer, spectre qui se diffuse

---

<sup>1</sup> Hegel à Niethammer, 13 octobre 1806, in *Correspondance*, trad. fr. J. Carrère, Gallimard, tome I, p.114-115.

<sup>2</sup> Article dans *Le Monde*, de Jakub Iwaniuk : « Lundi noir » de mobilisation en Pologne contre le projet de loi anti-avortement [URL : [http://www.lemonde.fr/europe/article/2016/10/03/lundi-noir-de-mobilisation-en-pologne-contre-le-projet-de-loi-anti-avortement\\_5007480\\_3214.html](http://www.lemonde.fr/europe/article/2016/10/03/lundi-noir-de-mobilisation-en-pologne-contre-le-projet-de-loi-anti-avortement_5007480_3214.html)] (consulté le 6 avril 2017)

<sup>3</sup> « Il est dans la logique du fascisme de punir les homos et les femmes. Cela parce qu'en Iran, comme en Russie, l'aveu *de facto* de l'homosexualité face à l'opprobre populaire et gouvernemental se pose en équivalence à un acte politique majeur qui a valeur souveraine d'exemple quant à l'expression de toutes les autres libertés de l'être humain, depuis celle du choix de sa spiritualité jusqu'à celle de la conduite de son corps. » Marguerite Duras, *L'Été 80* (1981), Paris, Minuit, 2008, p. 26.

pour s'inventer comme une Contre-Histoire, une vengeance. Et nul hasard si dans ce théâtre, la question de ce *passage* — de ce qui passe entre deux lieux, deux identités, deux corps, deux temps —, l'enjeu de l'intermédiaire passe depuis quelques années par la composition plastique et l'usage d'écrans : par une écriture intermédiaire qui dialectise le rapport de l'écriture aux corps par celle de l'image projetée.

C'est pourquoi pour commencer, il faut s'arrimer à la fin, et s'en dégager. En finir avec une certaine manière de raconter — la ligne orientée et unique, la causalité comme antériorité, la finalité comme destin, la trajectoire comme exemplaire —, pour recommencer une autre manière de raconter : plurielle, composite, diffuse, impalpable, perplexe peut-être, inquiète en tous cas, hostile surtout aux formes mortes du récit et au monde qui s'en accommode, mais travaillant dans la syntaxe même de notre monde pour le blesser en son cœur même, multiplicité, flux, synchronicité, à tâtons, et, dans le non-savoir de sa propre ligner, aller. Se situer en son présent même, produire ses points d'appui successifs : ce serait peut-être quelques-uns des grands aspects du récit de la scène de Warlikowski. Et en tout, ce mot d'ordre : élaborer du présent, s'émanciper ici et maintenant. Prendre appui sur *ce qui est là* et trouver les forces pour s'en échapper, ce serait là créer l'histoire depuis sa fin.

Ainsi du spectacle *Koniec* — en polonais, *La Fin*, ou *Fin* —, créé en septembre 2010, et présenté en février 2011 à l'Odéon. Quand le spectacle de *La Fin* commence, la scène est vide, ou plutôt vidée. À Cour et à Jardin, des espaces ouvrent sur un dehors caché, extrémités closes et creuses, cloisons secrètes, invisibles — visiblement invisibles. Soudain, une jeune femme surgit du parterre pour se hisser sur le plateau, et danse. C'est Baba. Le personnage de *Nickel Stuff*, le scénario de Bernard-Marie Koltès. Dans le texte de Koltès, Baba est un jeune garçon noir : intuition sensible de Warlikowski de donner ce rôle à une jeune fille qui ressemble à un garçon aux longs cheveux décolorés : émanciper le théâtre de ses corps hanté par l'écriture, trouver l'émancipation au carré — ici Warlikowski est à sa tâche. Chez Koltès, le film devait s'ouvrir sur Baba dansant, mais en gros plan : de la danse, on ne verrait à l'écran que le visage, l'intense concentration, l'effort physique exposé à son paroxysme. Sur la scène warlikowskienne du théâtre de l'Odéon, Baba danse d'abord immobilement, les pieds ancrés sur le sol — elle est soudain filmée, sous l'épaisseur d'une lourde musique, et son image projetée simultanément sur un écran gigantesque dressée en fond de scène. Mais est-ce simultanément ? L'image du corps est peu à peu déformée, ralentie ou accélérée,

surexposée par la lumière pourtant légère sur le plateau. Le vidéaste est à vue, il tourne autour de Baba, danse avec lui, presque. Ce vidéaste est peut-être l'autre danseur du texte de Koltès, Tony, ou peut-être le dramaturge lui-même, le lecteur aussi qui tente de cerner les contours d'une danse et le secret d'un corps qui cherche par là à s'émanciper de son destin. La danse dure, les images prolongent ce corps ; c'est un spectre, littéralement : un double spectre : de chair sur le plateau, mais dont la nudité aveugle, c'est-à-dire ébloui par surcroît de lumière ; et un spectre à l'écran dont la matière brute vibre, et danse avec le corps véritable. C'est une lumière diffuse, ou diffusée par sa propre lumière qui font sortir ce corps de ses propres contours, l'élargit sur tout l'espace du théâtre, et va jouer, en persistance rétinienne chez le spectateur bien au-delà de cette séquence — et durant tout le spectacle sans doute : c'est un corps qui s'invente sur la chair du corps réel, le théâtre et son double, tandis que passe l'Histoire où on voudrait nous faire croire que les identités sont des origines, et ces origines des héritages sur lesquels pèsent le poids de dettes.

C'est la première image de *La Fin*. Le premier corps, le premier écran, le premier récit. Dans cette image qui met à nu la chair vive d'un corps indistinct, fuyant, et aussi, au sens liturgique, *glorieux*, une loi se cristallise, une sorte de rapport au monde situé dans cette intermédiaire de l'histoire à la conjonction de l'esthétique et du politique du théâtre de Krzysztof Warlikowski.

L'histoire du spectacle n'en racontera pas une, mais dans le métissage du récit de Koltès (récit éclaté, troué, défiguré, introuvable), de Franz Kafka (récit du Gardien des Portes, récit joué, incarné, mais défait par le jeu à distance, déplacé immédiatement hors de sa sphère métaphysique pour être interrogé dans sa dimension mentale, charnelle, sensible), récit de John Maxwell Coetzee enfin (*Élisabeth Costello* restitué pour figurer le pli dialectique de Koltès et de Kafka – récit par l'intermédiaire des deux autres qui est hanté par les images projetées des précédents : récits d'un corps qui veut passer, voudrait réclamer le passage d'une identité à une autre) – pas d'autre fable que ces multiplicités qui jouent par échos les uns aux autres et donc chacun est l'écran de l'autre, le paravent et le reflet. Reste une question : se trouve-t-on face à ces formes que critique Ostermeier, qui nous laisserait perplexes, désarmées face au monde, et donc

complices de l'ordre stérile de notre temps<sup>4</sup> ? Ou nous donne-t-il des armes pour en retour en reprendre possession ?

Depuis 2009, l'art scénique de Warlikowski a pris un tournant majeur et paradoxal. C'est en fuyant le théâtre<sup>5</sup> qu'il s'est donné les moyens de renouveler son théâtre : depuis *(A)pollonia*, l'artiste polonais a en effet largement bouleversé sa syntaxe dramaturgique pour emprunter aux arts visuels, cinématographiques et plastiques des forces neuves dans le but avoué d'attaquer une façon pour lui révolue de faire du théâtre — mais c'est aussi en s'accompagnant d'un dramaturge, Piotr Gruszczynski, qui a profondément bouleversé aussi son rapport même à la dramaturgie.

Avant 2009<sup>6</sup>, ce que monte Warlikowski, c'est une pièce et sa fable : une narration orientée, un récit construit pour lui-même. À partir d'*(A)ppolonia*, le metteur en scène prend le texte comme une matière et œuvre à sa lente réinvention, dans un travail de montage incessant et problématique, perplexe quant à son sens certes, mais traversée d'une certitude : celle de se dégager du sens hérité, et qui appellerait à reprendre possession de son corps et de son histoire. Récit ? Machine a-signifiante plutôt, le récit donné par le texte ne vaut plus que comme intensité, branchement à une machinerie plus complexe. C'est là que l'écran a sa place, joue son rôle : c'est l'espace d'une articulation, d'une *relocation* pour reprendre le terme de Yannick Butel<sup>7</sup>.

Les histoires que raconte Warlikowski sont désormais à la fois plus introuvables et plus multiples : elles dessinent toutes le mouvement d'une échappée hors du théâtre, mais par le théâtre. Car ce sont des dizaines d'histoires que racontent ces spectacles, et c'est aussi une seule : celle de l'émancipation des corps et des identités que portent singulièrement, mais exemplairement les contours indistincts de Baba, ce corps de *Koniec* qui inaugure dans cette fin une nouvelle histoire, et une manière nouvelle d'en raconter.

---

<sup>4</sup> Thomas Ostermeier, *Le théâtre et la peur*, Actes Sud, 2016.

<sup>5</sup> « Fuir le théâtre. » En 2014, c'est par ce titre singulier que le théâtre de l'Odéon avait intitulé une rencontre avec le metteur en scène.

<sup>6</sup> Précisions : avant 2009, Warlikowski travaillait déjà la matière visuelle et sonore avec précision, densité — la surface du théâtre pouvait recueillir des images projetées (comme dans *Purifié*, en 2002 déjà) : mais l'enjeu spectaculaire portait davantage sur un rapport brutal avec les corps des acteurs et la relation avec le public, sur une direction d'acteurs dont la matière ne semblait qu'une surface d'appui, une enveloppe, et pas justement ce qu'il devient à partir de 2009, l'écriture même, l'élément du drame, la langue et son énoncé.

<sup>7</sup> « Theater als dispositiv : sur les chemins de la fin du rideau idéologique », communication lors du colloque international consacré à *Theater als dispositiv*, sous la direction scientifique de Georg Docker et Gerald Siegmund, Université Justus Liebig de Giessen, les 5-6 décembre 2014. Publié en allemand : « Theater als dispositiv : Eine Alternative zum ideologischen Vorhang ? », in *Theater Als dispositiv, Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Peter Lang, 2017.

La volonté de Warlikowski d'adosser ses spectacles sur un matériau composite de textes — au lieu de monter des pièces, avouant être déçu par les textes de théâtre — tout en multipliant le recours à la vidéo souvent tournée en direct tend par exemple à rejoindre le mouvement décrit par Catherine Malabou<sup>8</sup> notamment dans *La Plasticité au soir de l'écriture*, qui montre combien la pensée contemporaine semble *passer* d'un régime de l'écriture ou du graphème, à un paradigme de la plasticité – graphe qui cependant peut demeurer, en tant que tel, comme trace, c'est-à-dire comme sillage, disparition, spectre diffus, apparition qui ne se distingue pas d'une disparition.

Ce *passage* de Warlikowski d'une syntaxe scénique de l'écriture à une syntaxe de la plasticité a aussi tendu depuis 2009 à briser singulièrement un certain rapport à la *représentation* telle qu'il avait pu la concevoir auparavant, tout en doublant ce rapport d'une distance plus grande quand les écrans projettent des images sans rapport, semble-t-il, avec ce qui se déroule sur le plateau...

Ce qui passe sur le plateau est une dialectique infinie entre scène et écran, dialectique entre ce qui passe, ce qui s'éloigne à l'écran, ce qui demeure en persistance rétinienne et le présent, entre ces deux présents, ces deux présences des corps à l'écran et des corps sur le plateau, et ce qui passe, ou ce qui va venir, entre des régimes de présence qui luttent et frottent l'un à l'autre ; dialectique intérieure ainsi : « Je ne sais pas si avec le temps, je ne me détourne pas de ces feux sacrés dont je brûlais durant ces cinq, six dernières années », disait-il en 2007 déjà ; avant d'ajouter : « le théâtre appartient aux jeunes metteurs en scène, à ceux qui l'abordent pleins d'impétuosité et dont l'énergie emmagasinée s'exprime dans les premières réalisations. L'homme mûr commence un peu plus à calculer, à aller dans le sens de la réflexion, à mettre de l'ordre dans ses pensées<sup>9</sup>.

Écran qui serait l'espace d'un deuil de l'œuvre elle-même, d'un sacrifice (mot qui revient tant de fois dans les propos du metteur en scène) — et dans ce rapport réflexif avec sa propre œuvre, l'usage des écrans aurait aussi pour rôle de jouer l'articulation de la pensée et des corps, du propos avec sa perspective.

Car ce virage est contemporain du souci de Warlikowski de dialoguer plus féroce-ment encore avec son temps, et notamment avec l'Europe de notre extrême présent, où l'ultralibéralisme s'associe à l'ultraconservatisme moral, où l'enjeu des

---

<sup>8</sup> Catherine Malabou, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Léo Scheer, 2005.

<sup>9</sup> Piotr Gruseczyński et Krzysztof Warlikowski, *Théâtre écorché*, Actes Sud, 2007, p. 153.

identités est prétexte à un repli originaire qui tend à faire oublier les racines cosmopolites du continent — où l'atomisation des individus jetés dans la compétition mondiale (économique, spirituelle, érotique...) les dressent les uns contre les autres au lieu de produire des processus de subjectivation qui feraient de l'individu l'espace d'une libération.

En Pologne, ce contexte se nourrit d'une violence d'État tournée contre des minorités, religieuses ou sexuelles. Or, cet État tend partout à imposer sa domination, notamment au théâtre : qu'on songe aux débats entourant le refus de Krystian Lupa de poursuivre les répétitions du *Procès* de Kafka qu'il projetait de jouer, pour protester contre la nomination d'un nouveau directeur au théâtre Polski de Wrocław<sup>10</sup>. C'est ainsi pour répondre à ces violences que Warlikowski conçoit son nouveau lieu de création, le *Nowy Teatr*, comme un espace artistique et politique, marginal et essentiel, lieu de rencontres, centre d'art et d'échange, sorte de *Barracke* sur le modèle d'Ostermeier avant son institutionnalisation — ou peut-être plus idéalement inspirée du projet d'Andy Warhol et de sa Factory : espace d'inventions et d'émancipation des identités.

Il faudrait lier ces deux virages : et voir comment l'usage des écrans par Warlikowski tend aussi à nommer un certain rapport politique au présent — où l'image, le double fond de l'écran, le travail plastique de la projection tendent à travailler cette question des corps inventés, des fictions qui voudraient trouver les lieux de leur émancipation à rebours des déterminismes, ou par effraction ou par sublimation : s'inventer des origines. C'est là l'objet de l'écran : sa surface d'intensification qui serait moins un support qu'une profondeur politique.

Dans le rapport de force que Warlikowski souhaite instaurer au sein de son théâtre avec notre Histoire — celle d'une Europe traquant les corps, soucieuse de les disposer le plus rigoureusement dans le cadre strict des frontières, géopolitiques, intimes, nationales, ou sexuelles —, il semblerait que Warlikowski n'utilise pas les écrans pour peupler son théâtre d'un ailleurs, ou faire signe vers un dehors : il convoque par les écrans un récit de surcroît qui viendra dialectiser le propos mis en scène pour le situer.

Metteur en scène de la dialectique (Georges Banu écrivait qu'il était « la dialectique de la thèse Grotowski et de l'antithèse Lupa<sup>11</sup>»), et artiste de l'écorchure, de

---

<sup>10</sup> Voir l'entretien avec K. Lupa paru dans l'Humanité en septembre 2016, « Une haine catholique contre la pensée libre » [URL : <http://www.humanite.fr/krystian-lupa-une-haine-catholique-contre-la-pensee-libre-615025> (consulté le 6 avril 2017)]

<sup>11</sup> Piotr Gruseczyński et Krzysztof Warlikowski, *Théâtre écorché*, op. cit., p. 186.

l'écorchement, Warlikowski fait de l'écran l'espace où se creuse le plateau, où se révèlent les fantômes aussi : une sorte d'intériorité du théâtre qui se libérerait du théâtre et libérerait son théâtre.

Au début de *Le Château de Barbe-Bleue/La voix Humaine*, opéra représenté à Garnier en décembre 2015, un immense écran en fond de scène levait l'image du théâtre : la salle de l'opéra Garnier. Le public qui remplissait les gradins ce soir-là contemplait quelques minutes, pendant l'ouverture de l'œuvre de Belà Bartók le lieu même où il est, mais vidé — à nu, écorché, à vif. Ce que Warlikowski désigne, c'est ce pli de l'œuvre théâtrale : combien le spectacle s'adosse à cette image spectaculaire des conditions de sa représentation, mais loin de faire signe vers une méta-théâtralité qui refermerait le théâtre sur lui-même, il levait l'enjeu même de cette soirée : ceux-là qui regardent, nos propres fantômes, ce qui est contenu dans la salle quand nous ne sommes pas là, ce qui persiste encore, et surtout, au moment où nous regardons l'écran, l'absence qui nous dévisage, ces autres, les spectateurs anciens qui nous regardent depuis leur absence.

Théâtre politique en ce qu'il ferait politiquement du théâtre : l'espace d'une confrontation. Ce sera d'ailleurs l'enjeu du spectacle : celle de l'homme et de la femme, c'est-à-dire dans cette lutte, celle de la femme contre l'homme, et sa lente et violente tension vers l'émancipation, jusqu'à la mort. Et les écrans lèveront une image insistante de l'enfance en noir et blanc, mais dont le sang se répand en rouge vif : image sans rapport avec la fiction, sauf à la voir comme une image intérieure d'un devenir arrêté, et qui cherche cependant à avoir lieu – comme s'il s'agissait d'échapper tout à la fois à être femme ou homme, et dans le conte cruel et terrible, à devenir enfant, quand bien même cela passe par un sacrifice.

L'image théâtrale – spectaculaire, des conditions de la représentation sur le plateau lui-même – était encore visible sur la scène de l'Archevêché cet été à Aix-en-Provence, pour sa création du *Triomphe du temps et de la désillusion (Il Trionfo del Tempo e del Disinganno)*, opéra dont le livret édifiant et à bien des égards abject du Cardinal Pamphili voulait éduquer les jeunes filles dans le sens d'une certaine histoire : où il fallait apprendre aux femmes à se soumettre parce qu'elles ne possèderaient que leur beauté pour elle, et que cette beauté éphémère est trompeuse, que la vérité se trouve au ciel, dans la mort qui est la seule consolation. L'enjeu de la narration de Warlikowski

tient à dialectiser le récit du Cardinal pour lui faire dire le *contraire*, dans ses propres mots, et dans le lieu même du pouvoir religieux, totalitaire et mortifère.

Warlikowski envahit la scène d'une salle de cinéma où des jeunes filles de Varsovie vont, la soirée durant, prendre place pour regarder : car c'est pour elles que Pamphili a écrit le livret, et c'est à leur édification que le spectacle est destiné. Alors elles s'assièrent *face à nous*, et seront l'écran que nous regarderons, tandis que nous serons l'écran qu'elles regarderont en traversant le drame.

Warlikowski écrira, ainsi, un contre-drame : une contre-histoire. Au début du spectacle, sous les accords baroques de Haendel, l'écran en fond de scène projette un court métrage singulier. Des jeunes hommes et femmes dansent, habillés d'aujourd'hui : dansent dans un club, et s'embrassent, boivent, prennent des pilules et du plaisir. La jeune Beauté (c'est son nom) danse au milieu des jeunes de son âge, et s'écroule soudain, avec un garçon. L'overdose sera fatale à ce dernier, mais Beauté est conduite à l'hôpital à temps. L'opéra s'ouvre alors, et sera l'espace du deuil. Le fantôme de ce garçon ne cessera de revenir sur le plateau. Beauté voudra faire l'expérience de la joie et de vie, tandis que vont la défier le Temps et la Désillusion (son père et sa mère, dans la fable que lève ici Warlikowski, qui sait combien le schéma familial est structurant dans la mesure aussi où on peut le détruire). Sur les écrans, derrière les gradins de cinéma, vont et viennent les images d'une jeunesse qui cherche à vivre et à échapper au temps : sur le plateau se raconte l'histoire, et entre les deux, au pli dialectique des écrans et des corps, se lit la tragédie que Warlikowski nous fait lire à rebours de l'écriture baroque. Au milieu, la joliesse de la musique, sa splendeur même qui insulte les corps sacrifiés des jeunes filles. C'est cette insulte que Warlikowski propose : insulte portée par les écrans qui travestissent le drame, qui le démontent et le pulvérisent.

L'intermédialité organise une revanche : cette dialectique du théâtre et de l'histoire où ni l'un ni l'autre ne sort indemne, mais où l'un par l'autre est envisagé, dévisagé, et ainsi traversé. Dans cette nouvelle scène warlikowskienne, l'usage plastique de la vidéo permet de construire un théâtre double, doublé ou spectral, tout en l'ancrant au présent de sa performance : le dispositif spectaculaire produit par ce biais un récit contemporain de sa perception : « C'est plus une installation, animée par l'"esprit proustien", qu'une adaptation, confie Warlikowski à propos de sa dernière création autour d'*À la recherche du temps perdu*}, intitulé symptomatiquement *Francuzi (les Français)*. On ne peut pas transposer au théâtre quelque chose qui, à l'époque, avait déjà dépassé l'idée même du

roman<sup>12</sup> ». Dépasser l'idée de théâtre par le théâtre lui-même, par ce qui l'interroge et le dévisage, le regarde et l'enregistre, le projette littéralement, c'est aussi l'ambition désormais de Warlikowski : tenter de repenser l'usage du récit de notre temps par l'archi-récit proustien, modèle de tous les récits de la modernité, et qui ne suffit plus. En fond de scène, le même écran immense que pour ces derniers spectacles, auxquels s'adosse un comptoir de bar à Cour. À la fin du spectacle, Charlus lâchera, comme une conclusion définitive de son histoire, de cette histoire : « Charles Swann n'est plus... Marie de Guermantes n'est plus... Marcel Proust n'est plus... Thomas Mann n'est plus... Franz Kafka n'est plus... Richard Strauss n'est plus... » Sur l'écran sont passés des vidéos d'un monde disparu lui aussi, finie, mais également ce qui le nie radicalement : une société et ses mondanités succèdent un long travelling dans une forêt (mais les forêts ont disparu aussi) : vidéo omniprésente, soit qu'elle redouble ce qui se joue sur la scène (des corps alanguis, intenses, désœuvrés), soit qu'elle fabrique une fiction lointaine qui ne se dévoilera jamais. Les Français sont une image : l'image du spectacle qui prend corps dans cet écran levé sur le plateau pour faire signe vers le présent, une société polonaise contemporaine qui prend les armes à Proust pour se nommer. Un Proust homosexuel et juif, un Proust qui serait le contraire de l'image culturellement normée envers lequel on devrait révérence et admiration.

Pour conclure, on dira que l'usage fait par Warlikowski des dispositifs intermédiés — élaborés dans une dialectique ferme avec la violente incarnation que propose sa direction d'acteur — ne paraît à cet égard être technique qu'en apparence : c'est plus généralement parce que l'Histoire fait *écran* à notre émancipation que les écrans se dressent sur le plateau pour figurer l'ailleurs onirique d'une présence, désirable et impossible qui dessine cependant l'exigence d'un ici et maintenant.

En tout, la scène voudrait inventer les territoires nécessaires où le corps inventerait son identité en lutte contre celle que lui imposent les pouvoirs (politiques et médiatiques) : le corps de l'acteur sur scène et son corps spectral sur les écrans dressent le dialogue d'une autre histoire qui à la fois en finirait avec une certaine histoire, et se donnerait la force d'en recommencer une autre.

---

<sup>12</sup> « Quand Warlikowski se plonge dans les tourments de Proust », article proposé par *L'Express* issu de l'AFP, (URL [http://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/theatre-les-francais-quand-warlikowski-se-plonge-dans-les-tourments-de-proust\\_1757158.html](http://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/theatre-les-francais-quand-warlikowski-se-plonge-dans-les-tourments-de-proust_1757158.html)) [Consulté le 6 avril 2017]

Si l'Histoire se raconte toujours par la fin, tout mouvement qui chercherait à s'en émanciper traque dans ses fins des recommencements possibles. Ce serait une loi, un axiome : les règles syntaxique d'une certaine dramaturgie et d'une politique essentielles qui chercheraient à échapper au piège de la tautologie : comment s'affronter au monde, sans le redoubler, le rejouer ? Comment recommencer le monde, sans s'en enfuir ? Sur quoi projeter les images et les formes d'un ailleurs qui sauraient à la fois injurier notre temps et proposer la levée d'un autre, plus désirable, plus émancipateur, plus intense et nécessaire ? Ce qui fait écran au monde est souvent aussi ce qui nous permet de le rejoindre. Quel théâtre saura faire de ces distances la stratégie d'une approche ?

Une tâche s'élabore depuis quelques années qui prend racine dans la certitude qu'un certain monde s'achève et se formule dans un désir : s'ouvrir aux terminaisons nerveuses de notre temps, et dans les fins des formes qu'on inventerait, chercher les corps glorieux, renaissants, de l'Histoire. « Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré », écrivait Rimbaud : question adressée au théâtre de nos jours : comment produire des spectres ? Sur quelles parois lever ces ombres ? Poème de Rimbaud qui se poursuivait (et s'achevait) en ces termes : « Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, — elle recule, elle se dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux. » Rauques musiques et effets chargés de sifflements mortels, corps neufs vibrant d'un nouveau rapport à l'amour : tout un programme qu'endosse le théâtre du metteur en scène Polonais Krzysztof Warlikowski — que Georges Banu qualifiait de théâtre rimbaldien<sup>13</sup> : « et aujourd'hui, Rimbaud nous est nécessaire », ajoutait Warlikowski <sup>14</sup>. Aujourd'hui, pour mieux dire combien l'urgence est d'être au présent, *absolument*.

---

<sup>13</sup> Piotr Gruseczyński et Krzysztof Warlikowski, *Théâtre écorché*, op. cit., p.192.

<sup>14</sup> *Idem*.