

Warlikowski : la performance écorchée

Théâtre écorché de Krzysztof Warlikowski. Réalisation de Piotr Gruszczynski, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska. Actes Sud, « Le Temps du Théâtre », 214 p.

Elisabeth Tutschek

Numéro 233, juillet–août 2010

Théâtres de la cruauté : du jamais vu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61916ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tutschek, E. (2010). Warlikowski : la performance écorchée / *Théâtre écorché* de Krzysztof Warlikowski. Réalisation de Piotr Gruszczynski, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska. Actes Sud, « Le Temps du Théâtre », 214 p. *Spirale*, (233), 22–23.

aucune réconciliation avec la mort, qui ne pactisait pas avec le spectacle apaisant de l'enterrement où le mort trouverait le repos. Les manifestants, en hurlant, lancèrent les cendres de leurs amis ou amoureux à travers les grilles de la Maison-Blanche, sur les pelouses. Il s'agissait de ne pas domestiquer le deuil, de ne pas le rendre convenable. Comme les activistes des « Political Funerals », Wojnarowicz ou Galas croyaient en la marche des pleureuses en furie. Comme Antigone, Wojnarowicz ou Galas plaidaient pour les morts. Mais contrairement à Antigone, Galas et Wojnarowicz travaillaient à l'exhumation des cadavres ou encore au « désenterrement » de la colère. Le cri, chez Wojnarowicz, tout comme chez Galas, devait rester un des actes à poser pour faire entendre la violence de la mort. Or le cri du deuil doit être vu dans son rapport à une féminité qui n'a pas de place sociale : celle de l'hystérique. Le deuil se voulait très geignard. Il n'était jamais viril, anesthésiant. De lui, selon Galas, nous ne nous pouvions nous relever, puisque rester endeuillé restait le seul acte politique.

LE DEUIL DANS LA CITÉ

En ce sens, Galas préparait la pensée de Judith Butler qui, dans un de ses ouvrages portant sur le deuil après le

11-Septembre, affirme que le deuil relève d'une gestion du national. Lorsque le président Bush déclara le 21 septembre 2001 que les États-Unis devaient en finir avec le deuil et passer à autre chose, on assista à une mainmise sur la douleur par le gouvernement, mainmise qui mènera à la guerre contre l'Irak. Les luttes ne peuvent se donner comme des antidotes à la douleur. Au contraire, pense Butler. C'est ce que Galas nous répète, bien avant et bien après le 11-Septembre. Elle creuse la détresse, déterre les tourments, exhume l'affliction. Le devoir de l'endeuillée est basé avant tout sur une éthique du pathos, une morale du désespoir. Les sœurs du sida se veulent des pleureuses homicides qui sanglotent en criant vengeance. En ce sens, par le sida, nous étions devenus tous sœurs (même les plus garçons d'entre nous). Des femmes, dans les affres hargneuses du deuil, voilà ce que nous voulions être. Nous avons promis de ne pas nous arrêter de pleurer...

Des années plus tard, Galas continue de crier, de se lamenter.

Elle n'arrêtera pas. †

Warlikowski : la performance écorchée

PAR ELISABETH TUTSCHEK

THÉÂTRE ÉCORCHÉ de Krzysztof Warlikowski

Réalisation de Piotr Gruszczynski, traduit du polonais par Marie-Thérèse Vido-Rzewuska

Actes Sud, « Le Temps du Théâtre », 214 p.

L'évocation d'une chambre à gaz : deux têtes de douche nues côte à côte sur un mur de tuiles jaunes. Un jeune homme travesti, tête chauve, vêtu d'une robe rose. À côté de lui, une chemise grise attachée à la robinetterie. La lumière claire donne des ombrages marquants. La couverture du livre se présente comme un aperçu du *théâtre écorché* de Krzysztof Warlikowski. Elle met son public face à un espace sanitaire souvent choisi par le metteur en scène, de manière tout à fait provocante, comme lieu performatif de dissection, de transition et de purification — tout comme dans la pièce *Purifiés* de Sarah Kane, mise en scène par Warlikowski en 2002, d'où est tirée la photo de couverture.

Toutefois, l'intérêt de Warlikowski pour la performativité ne se limite pas à l'espace scénique ni à la salle de théâtre. C'est un concept qui non seulement se manifeste à plusieurs niveaux de la mise en scène, mais qui brouille les frontières entre mise en scène et réalité. Selon Piotr Gruszczynski, dramaturge et critique polonais, le travail de Warlikowski se définit par le principe consistant à « effacer la frontière entre le théâtre et la réalité », puisque, finalement, « ce n'est pas [le] théâtre qui est scandaleux mais bien la réalité ». Ses représentations sur scène cherchent une déconstruction des catégories telles que le sexe, l'identité sexuelle sociale et la sexualité. Le choix des textes d'une poésie polysémique — que ce soit ceux de Kane ou de



Shakespeare — et leurs interprétations libres amènent le public à affronter des personnages travestis entre les sexes et qui affichent des identités sexuelles sociales indistinctes ou exagérées. Par conséquent, Warlikowski crée un « théâtre sans théâtre » qui rappelle les théories de la philosophe états-unienne Judith Butler (*Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Éditions La Découverte, 2006). Selon Butler, le sexe et l'identité sexuelle sociale se construisent à travers une matrice basée sur la norme hétérosexuelle. Résultat d'une répétition des rôles stéréotypés plutôt que conséquence d'un fait essentialiste qui insiste sur une binarité sexuelle, l'identité sexuelle est démasquée comme copie sans original. En même temps, la notion du sexe elle-même est contestée et présentée comme la conséquence d'un discours constructiviste et des actes performatifs qui en découlent. La mise en scène de Warlikowski se sert de ce jeu performatif qui ouvre la porte aux possibilités d'invention de nouvelles créations de personnages. Ces identités se créent aussi par le fait qu'elles ne tentent pas de reproduire un original imaginaire ou une représentation authentique, par exemple d'une figure dite classique, mais de générer une variation de copies transgressives.

... le travail de Warlikowski se définit par le principe consistant à « effacer la frontière entre le théâtre et la réalité »...

Dans la collection d'entrevues *Théâtre écorché*, conçue et réalisée par Gruszczynski, nous sommes témoins de discussions captivantes autour des thèmes susmentionnés, tels que la relation entre théâtre et réalité, la performativité et la transgression. Les conversations, divisées en chapitres, portent des titres évocateurs comme « Les acteurs et leur vérité », « Les *darkrooms* du théâtre » ou encore « En tant qu'homme, en tant que femme ». Comme le travail de mise en scène de Warlikowski — un passage dans lequel les spectateurs sont « non seulement les témoins, mais aussi les participants de l'action » —, les entrevues entre Warlikowski et Gruszczynski sollicitent la proximité, voire la complicité du public. Les limites de l'intimité sont écorchées et les deux hommes de théâtre parlent de « Sexe, transgression et travesti », pour ne nommer que cet autre titre de l'entrevue. Ils abordent aussi les questions de l'antisémitisme, des camps de concentration et de la Seconde Guerre mondiale. Originaire de Szczecin — une ville prusse annexée à la Pologne en 1945 — et diplômé de l'Université de Cracovie, Warlikowski se concentre sur l'histoire de la persécution des Juifs et les horreurs de Stettin-Bredow et d'Auschwitz. Certaines entrevues abordent les répercussions de l'Holocauste en Pologne; d'autres évoquent les réalisations théâtrales de Warlikowski portant sur la cruauté du xx^e siècle, un thème

qu'il a maintes fois exploré (« La vie dans un cimetière », « Les larmes du monde »).

Cependant, les conversations explorent principalement la mise en scène d'œuvres de William Shakespeare, depuis *Le Marchand de Venise* (1994) jusqu'à *Macbeth* (2004). La question de la cruauté est toujours présente et toutes les productions sont imprégnées du regard contemporain de Warlikowski, comme l'illustre le chapitre « Shakespeare actuel et non actualisé ». Le metteur en scène reconstruit les pièces de Shakespeare selon une signification politique moderne. En même temps, il demeure fidèle à la vision shakespearienne qui consiste à décrire le monde entier en parlant « toujours à tout le monde, mais [en disant] à chacun autre chose ». C'est dire que la problématique primordiale sur laquelle revient Warlikowski est la construction de l'identité, en particulier l'identité sexuelle sociale. Il en parle comme d'une normativité ou « d'une vie à la frontière du sexe », par ailleurs décrite dans l'œuvre de Shakespeare. Warlikowski met cette « frontière en scène » de manière extravagante et contemporaine, tant dans la production des textes de Shakespeare que dans celle de textes plus récents. Un dossier des photos

de scène à la fin du livre complète notre impression laissée par la photo de couverture et par les descriptions figuratives des entrevues. Les images clarifient l'idée qu'on se fait de la conception des costumes, du décor, de l'éclairage et de la mise en scène warlikowskienne en général : dénaturalisantes et subversives, les

constructions des sujets donnent ici un sens *queer* conforme à celui théorisé par Butler. C'est dans ces scènes que Warlikowski affirme que ni la réalité ni le théâtre ne sont des espaces de la norme, puisque le concept de « normalisation » se définirait le plus souvent par sa qualité restrictive, dictatoriale et, en fin de compte, cruelle.

L'ensemble des conversations démontre bien que le théâtre de Warlikowski n'écorche pas seulement les normes sociales, mais aussi les cadres de la théâtralité et de la réalité. La notion de « performativité » comme acte non théâtral est soulignée par le début et la fin des spectacles : « *Les débuts sont doux, de moins en moins marqués pour ne pas alerter le spectateur, pour qu'il ne se mette pas en condition de recevoir un spectacle.* » Dans le cas de la mise en scène de *Kroum l'ectoplasme*, de Hanokh Levin, les comédiens s'assoient autour du public dès le début du spectacle. Le public entre dans la salle et devient sujet observant des personnages porteurs de l'« agentivité ». De cette manière, Warlikowski complète une représentation déconstructiviste dans son œuvre. « *Parfois la fin se prolonge volontairement* » : les acteurs restent sur scène, le public quitte la salle, les limites de la représentation sont brouillées et chacun reprend ainsi son rôle dans son propre scandale. †