



Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

3 | Automne 2015

Les écritures dramatiques & la radio

Le plateau, asile ou contre-utopie ?

À propos de Kabaret Warszawski de Krzysztof Warlikowski

Jérémie Majorel et Romain Piana



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1244>

DOI : [10.4000/skenographie.1244](https://doi.org/10.4000/skenographie.1244)

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 165-178

ISBN : 978-2-84867-537-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Jérémie Majorel et Romain Piana, « Le plateau, asile ou contre-utopie ? », *Skén&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1244> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1244>

LE PLATEAU, ASILE OU CONTRE-UTOPIE ?

À PROPOS DE *KABARET WARSZAWSKI*
DE KRZYZSTOF WARLIKOWSKI

JÉRÉMIE MAJOREL ET ROMAIN PIANA

« Y a-t-il un bon théâtre dans cette ville ? Peut-on encore vivre dans cette ville ? [...] Les unions durent-elles aussi longtemps que les promesses ? Hurle-t-on de plaisir dans cette ville ? Le sexe vous libère-t-il, ou vous asservit-il ? [...] Et, pour finir, dites-moi si les gens d'ici savent aimer ? Alors ? »¹

A la presque fin des quelque quatre heures et demie de *Kabaret Warszawski*², Jacek Poniedzialek, qui interprète la figure de Justin Vivian Bond – l'auteur-performeur transsexuel qui accompagne la dernière partie du spectacle –, s'avance du fond du plateau jusqu'à l'avant-scène et adresse, d'une voix caressante à demi-chuchotée, ces questions au public. C'était déjà lui qui, dans *(A)pollonia*, juste avant le dramatique sacrifice de la résistante éponyme, s'avançait vers le public, tournait vers lui la caméra et

¹ Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, Szczepan Orłowski, *Kabaret Warszawski*, traduction française Margot Carlier. Quelques images du spectacle sont accessibles dans le cahier photos.

² Mise en scène Krzysztof Warlikowski, décors et costumes Malgorzata Szczesniak, lumières Felice Ross, musique Pawel Mykietyn, chorégraphie Claude Bardouil, vidéo Kamil Polak, dramaturgie Piotr Gruszczyński. Spectacle créé au Nowy Teatr (Varsovie) le 26 mai 2013 ; tournée française au Festival d'Avignon, La FabricA, du 19 au 25 juillet 2013, et au Théâtre National de Chaillot, du 7 au 14 février 2014.

lui renvoyait, en même temps que son image, le dilemme (la mort, promise ou sacrificielle, ou la survie au prix de la lâcheté) des personnages antiques et contemporains de la première partie du spectacle. *(A)pollonia* scrutait les fractures de la société polonaise dans son rapport à la Shoah, en travaillant et réverbérant les motifs de la tragédie grecque ; cette fois-ci, pour l'ouverture du Nowy Teatr, c'est par le cabaret que Warlikowski donne à partager à son public une question en apparence plus légère, mais tout aussi fondamentale. Car si le spectacle interroge le désir et la sexualité dans toute sa dimension libérée et libératoire, il le fait sur le fond explicite d'une inquiétante montée des répressions, à l'image de la croix gammée que forme sur le plateau, avec les feuilles de son manuscrit, Andrej Chyra, dans le rôle de l'écrivain Chris Isherwood, vers la fin de la première partie du spectacle³.

De Berlin à New-York : des cabarets en diptyque

Kabaret Warszawski continue la poétique de montage et d'hybridation de *La Fin* et *Contes africains d'après Shakespeare*, et commencée avec *(A)pollonia* – début du passage du metteur en scène à « l'écriture de plateau »⁴ ; c'est sans doute à ce premier spectacle qu'il fait le plus nettement pendant. Le concert qu'était, en partie, *(A)pollonia* – où Renate Jett, accompagnée d'une formation pop, assurait de longues ponctuations musicales –, prend ici de plus larges proportions. Les interprètes jouent tous totalement – et avec une maîtrise remarquable – le jeu de la danse et du chant, cherchant un rapport du spectateur au plateau plus intense, plus relâché, plus engagé physiquement⁵. Recourant, comme *(A)pollonia*, à la projection vidéo et à la captation en direct, *Kabaret Warszawski* est également construit en diptyque, et fait se

³ Le programme polonais du spectacle comporte, de même, la photographie d'une jeune fille et un jeune homme enlacés sur le sable, au milieu de petits drapeaux nazis.

⁴ « Krzysztof Warlikowski écrivain de plateau », entretien avec Georges Banu et Bernard Debroux, *Alternatives théâtrales*, 110-111, « Krzysztof Warlikowski, fuir le théâtre », 2011, p. 7.

⁵ Rapport qui, du reste, fait partiellement défaut dans les représentations françaises, à Avignon et à Chaillot, où l'assistance paraît réticente à adopter la posture et la participation physique et rythmique du spectateur de concert, pourtant indispensable à la réception et à la compréhension du spectacle.

succéder une première partie située au moment de la montée du nazisme, et une autre plus contemporaine, autour du 11 septembre 2001, non sans tisser des échos entre les deux panneaux du diptyque. Enfin, le spectacle convoque, en contrepoint des deux œuvres principales autour desquelles il s'organise, des auteurs et des textes très présents dans la création de 2007, et qui accompagnent, depuis, le travail de Warlikowski : Coetzee, à la marge, et surtout *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, largement mises à contribution dans la première partie où elles se greffent, comme de terrifiantes excroissances, sur les personnages de la fable, pour activer les résonances contemporaines de la violence inouïe du nazisme.

Du cabaret, le spectacle ne se contente pas de reprendre la liberté formelle, la discontinuité des numéros, l'absence de contrainte narrative et l'adresse directe, toute fiction écartée, au public. Comme Warlikowski en fait la remarque, « il n'y a jamais eu de quatrième mur dans [son] théâtre⁶ » : la forme cabarettique ne fait à cet égard qu'amplifier et naturaliser certaines caractéristiques fondamentales de sa poétique, notamment l'adresse frontale, les acteurs (par ailleurs sonorisés) parlant souvent derrière un micro sur pied. Mais le cabaret n'est pas ici un prétexte, une vague esthétique kitsch inspirée, via Bob Fosse et Liza Minelli ou Kurt Weil, par le mythe du Berlin d'entre-deux-guerres ; c'est une pratique concrète. Accompagnés, généralement *live*, par les quatre musiciens installés côté jardin, les comédiens du Nowy Teatr – pour la plupart compagnons de route de longue date du metteur en scène – se prêtent au jeu avec une intensité et une énergie confondantes, à l'image de Magdalena Cielecka (Sally Bowles), d'une présence physique et vocale impressionnante dans ses chansons, ou de Magdalena Popławska (Severin-Jennifer), aux évolutions corporelles et chorégraphiques particulièrement athlétiques. Toute la première partie alterne séquences parlées et séquences chantées, comme si chaque membre de la troupe était convié l'un après l'autre dans le « tour de chant », au gré d'une *playlist* variée – mais toujours dramaturgiquement très pensée – où *Ça c'est Paris* succède à une marche bavaroise prisée des nationalistes (*Oh, du schöner Wersterwald*), Friedrich Höllander répond à Wagner, et *Time to Say Goodbye* à

⁶ Entretien avec Jean-François Perrier, Programme de *Kabaret Warszawski* au festival d'Avignon.

My Funny Valentine (ce dernier « tube » interprété, façon crooner désespéré, par Andrzej Chyra). Moins classiquement « cabaret », la seconde partie fait la part belle au mouvement, sur la musique originale, en longs flots aux accents techno, de Pawel Mykietyn, autre compagnon de route de Warlikowski, à l'exception de l'*Hallelujah* de Léonard Cohen, repris par trois garçons en plein orgasme, et – on y reviendra – d'une longue insertion de *Kid A* de Radiohead.

Le spectacle emprunte également à la mythologie du cabaret quelques-uns de ses marqueurs les plus forts. Le dispositif de Malgorzata Szczesniak – un plateau rectangulaire encadré de trois panneaux dont deux recouverts de carrelage blanc, à l'avant duquel se détache, en manière de proscenium, une bande de sol clair, flanquée, sur les bords, d'une cabine transparente façon téléphone ou peep-show et d'une salle de bains aux parois en plexiglass – est bordé, à jardin, d'un mur de spots qui parfois s'enflamme de lueurs ; une longue tringle permet à un rideau doré, très music-hall, de dérouler par deux fois ses franges. D'autres motifs classiques du music-hall se voient recyclés de façon sidérante : Stanislaw Celinska, en vieille meneuse de revue décrépite, assise au bord d'un lit, jongle avec trois mandarines. Un homme-sirène, suspendu à un fil, tandis que dans une lumière bleutée des ombres de poissons sont projetées sur le panneau carrelé du fond devenu piscine – métaphore saisissante de la tentative de suicide par noyade de Jamie (Piotr Polak), mais également vieux motif de féerie puis de revue. Une pluie de paillettes tombe des cintres sur le cercueil argenté où viennent s'allonger puis renaître, à la fin d'une longue performance autour du 11 septembre, Claude Bardouil et l'ensemble de la troupe, qui finit par se ranger en une ligne et avancer énergiquement, comme ressuscitée, vers le public⁷. Revoilà formée l'inévitable et tant attendue *chorus line* des revues, qui ouvrirait presque le spectacle, lorsque le maître de cérémonie présentait sa troupe de *girls* et de *boys*, en uniforme façon training jaune futuriste.

Maître de cérémonie : à la revue, le spectacle emprunte aussi cette figure de meneur, de compère ou de « conférencier », qui accueille, cadre et

⁷ Un mouvement collectif semblable clôturait déjà la précédente création théâtrale de Warlikowski, *Contes africains d'après Shakespeare*.

structure, figure tutélaire de ce lieu à la fois concret et parfaitement utopique que peut être le cabaret. Dans les deux œuvres qui fournissent la trame narrative – et, en partie, spectaculaire – des deux parties, respectivement *Cabaret*⁸ et le film *Shortbus* de John Cameron Mitchell, Warlikowski, Gruszczyński et Orłowski se saisissent de ce personnage à la fois purement théâtral et plein de résonances symboliques. L'inquiétant maître de cérémonie de *Cabaret* se voit doté, dans l'impressionnante composition de Zygmunt Malanowicz, d'accents faustiens et de déviations libidinales, avant de se métamorphoser en Nain au brassard nazi ; Méphistophélès lubrique et décati, il conduit Sally, dans une parodie de cérémonie des oscars, à un triomphe aveugle aux violences naissantes d'une époque aussi destructrice pour les amours que pour toute forme d'altérité. À l'inverse, la deuxième partie du spectacle est placée sous l'égide de la figure rassurante de Justin Vivian Bond ; patron de cet asile pacifique, orgiaque et ouvert à toute marginalité appelé « Shortbus » dans le film éponyme, il vient à plusieurs reprises à l'avant du plateau, micro à la main, s'adresser au public, lui narrant notamment les étapes de la découverte et de l'épreuve de sa différence⁹. Une poursuite, à l'entrée en scène de Jacek Poniedziałek, fait découvrir les deux faces de son visage, l'une barbue, l'autre féminine¹⁰ : de la transsexualité comme vision pacifiée des circonvolutions du désir. Passeur entre l'espace refuge, boîte à fantasmes et exutoire que devient le plateau, et le public – à qui il offre, symboliquement, un « joint » –, il fait le trait d'union entre la

⁸ Le texte du spectacle, dans la première partie, se fonde sur l'adaptation théâtrale par John Van Druten (*I am a camera*, 1951), de *Good bye to Berlin* de Christopher Isherwood (1939) – adaptation elle-même refondue dans la comédie musicale *Cabaret* produite et mise en scène par Harold Prince (livret de Joe Masteroff, *Lyrics* de Fred Ebb, musique de John Kander, 1966), puis le film homonyme de Bob Fosse. La figure du Emcee, tout comme le cabaret Kit Kat Club, apparaît avec la comédie musicale.

⁹ Les textes dits par Jacek Poniedziałek dans ces séquences sont pour la plupart tirés de *Tango. My Childhood, Backwards and in High Heels*, l'autobiographie de Justin Vivian Bond (2011).

¹⁰ Une image du même ordre apparaissait dans *The Rake's Progress*, mis en scène par Warlikowski au Schiller Theater de Berlin en 2010, où le visage de Baba la Turque, interprétée par le contre-ténor Nicolas Zielinski, surgissait sur un écran et se couvrait de barbe.

collectivité présente dans la salle et la communauté rassemblée dans ce lieu utopique, avec lequel, par moments, le spectateur se sent de plain-pied.

« Orgasme » versus « relation avec l'autre »

S'il fait se succéder à la dystopie profonde du Kit Kat Club, où le nazisme apparaît comme la pente ultime de l'altérophobie, la contre-utopie d'un *Shortbus*, le cabaret de Warlikowski n'est précisément ni l'un ni l'autre, ou peut-être un va-et-vient entre ces deux pôles. Comme le titre du spectacle l'indique, il est d'abord « varsovien ». Il est indissociable de la situation actuelle de la Pologne en tant qu'emblématique d'une tendance qui s'accuse dans toute l'Europe (Grèce, Norvège, Hollande, Russie...) : la reviviscence affichée, *décomplexée*, des extrêmes droites et la recrudescence du nationalisme, de l'antisémitisme, du catholicisme intégriste et de l'homophobie. C'est pourquoi son spectacle s'adresse à la fois aux Polonais et à tous. Tel le négatif d'une pellicule, qui à la fois la conteste et la révèle, le « cabaret varsovien » s'invente tout contre cette expérience relatée par le metteur en scène :

Il y a peu, j'ai pris l'avion pour un voyage entre Madrid et Bruxelles. Je me suis retrouvé au milieu d'un groupe de personnes composé de cent cinquante cadres européens, qui ont passé une heure et demi à réaliser des opérations sur leur ordinateur pour faire fructifier leurs biens¹¹.

Ce sont ces cadres qui vivent en pleine utopie.

Le spectacle a inauguré le Nowy Teatr, ancien bâtiment du service de nettoyage de Varsovie, doté d'un immense hangar qui servait à rénover les camions d'éboueurs : manquant des installations électriques et de l'équipement sanitaire nécessaires, il a encore aujourd'hui l'aspect d'un vaste chantier. C'est un bâtiment théâtral en puissance qui s'actualise peu à peu dans le lieu précédent, après avoir obtenu non sans mal les moyens suffisants pour sa construction. *Kabaret Warszawski* est le premier spectacle ancré concrètement dans le lieu, dont l'idée originelle est concomitante à la création

¹¹ Entretien avec Jean-Louis Perrier, Programme de *Kabaret Warszawski* au festival d'Avignon.

d'(*A*)*pollonia*¹². Le plateau, chez Warlikowski, que ce soit au Nowy Teatr, à la FabricA d'Avignon – qu'il inaugurerait là aussi – ou au Théâtre de Chaillot – où le Polonais est souvent invité –, n'est jamais hors-sol historique : il est au point de jonction entre le pulsionnel et le politique, il explore les diverses figures qu'ont prises ou que peut prendre leur tressage en Europe. Il se situe à l'interface des utopies mutilantes – néo-libérales, nationalistes ou catholicistes, parfois fusionnées – et d'une expérimentation d'autres gestes, d'autres combinaisons, d'autres corps, d'autres langages. Ainsi, par exemple, Hitler apparaît à plusieurs reprises au cours de la première partie du spectacle, que ce soit avec le film documentaire en noir et blanc des Jeux olympiques de 1936 projeté sur tout le fond de scène ou sous l'aspect fantasmatique du « caniche qui se lèche la bite » évoqué par Sally Bowles et de la figure grotesque incarnée par Szymon Malanowicz qui finit noyée dans la cuvette des WC par Andrej Chyra/Christopher Isherwood. Ce sont aussi les soliloques antisémites de personnages comme la parsifalienne Kundry, la belle-mère de Sally (Ewa Dalkowska), ou Jacqueline Bonbon, la *girl* vieillissante mise à la retraite forcée, qui surgissent en pleine situation mondaine ou intime, lors d'un cocktail ou sur un lit étripé. Dans ces moments parlés, chantés ou dansés, qui éclatent l'intrigue, l'intime se noue à l'idéologique en un délire régressif ou libérateur, qui dérape dans le cri nazi ou s'exhause dans le cri de jouissance, qui explore surtout des zones de trouble entre refoulement et levée, repoussement et attirance, avant leur capture par les mots d'ordre éruptés et leur récupération canalisée en des gestes-réflexes impensés, massifiés. Suite à une dispute avec Fritz (Wojciech Kalarus) devant son impuissance à la faire jouir malgré ce qu'il croit, Natalia, sa femme (Magdalena Popławska), est sortie dans la rue en proclamant qu'elle était juive et s'en est tirée avec un jet de pierre à la figure. Fritz confie à Chris qu'il a parfois envie de la tuer ; Chris le pousse à en développer le scénario fantasmatique pour mieux le confronter à l'éventualité sanglante de son passage à l'acte. Tous ces échanges sont ponctués par les interventions nazies du Nain grotesque qu'est devenu le

¹² Sur le Nowy Teatr, voir Lucie VÉROT, « Le projet de création du centre pluridisciplinaire Nowy Teatr de Krzysztof Warlikowski à Varsovie », *Alternatives théâtrales*, 110-111, « Krzysztof Warlikowski, fuir le théâtre », p. 89-94.

maître de cérémonie, joué par Sygmunt Malanowicz à genoux. On apprend finalement que le zoo de Berlin a été bombardé et que Sally triomphe au cinéma. La scène suivante, qui clôt la première partie, la voit même remporter un oscar que lui tend le Nain, acmé d'une ascension enclenchée dès le début.

Chaque société historiquement située détermine en partie la circulation des flux libidinaux et les objets auxquels ceux-ci s'attachent : aujourd'hui objets toujours déjà nouveaux et dépassés de la consommation marchande, corps retouchés par le numérique ou la chirurgie esthétique, vêtements de marque ; il y a peu, corps colossaux, uniformes, drapeaux, insignes, symboles omniprésents. Ce n'est pas le même type d'objets qui accroche le regard. La libido n'est pas exempte du type de relation à l'autre qui est valorisé dans une société donnée. La pensée freudo-marxiste des années 60 y avait perçu le nerf de la guerre : Marcuse, Deleuze et Guattari, Lyotard, entre autres¹³. Warlikowski s'est en partie inspiré de *La Fonction de l'orgasme* (1927) de Wilhelm Reich, ouvrage ayant subi un autodafé sous le régime nazi et qui a fondé en grande partie cette pensée freudo-marxiste¹⁴. Exemple de déliaison et de reliaison libidinale : en écho à une vive discussion – tirée des *Bienveillantes* de Littell – entre Kundry, qui n'aime que Wagner et se met à chanter l'aria de *Tannhäuser*, et Chris, qui tente de défendre des compositeurs inaudibles dans l'Allemagne des années 30, comme Schoenberg, on entendra dans la seconde partie le prélude de *L'Or du Rhin* pendant que Severin, maîtresse S/M, et son client font du catch sur des tatamis.

Warlikowski pointe la surdétermination historique de la libido et le potentiel subversif qu'elle contient avant ses diverses captations idéologiques. Il produit sur le plateau une surabondance de signes divers – corps, sons, musiques, accessoires, costumes, lumières, reflets, ombres... – qui échappe à une saisie totalisante pendant et après le spectacle. Cabaret de corps hétérogènes : de Sally à Jacqueline, de Pépé à Chris, de la sveltesse à

¹³ Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, trad. de l'anglais par Monique Wittig, Minuit, 1968 ; Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*, Minuit, 1972 ; Jean-François LYOTARD, *Économie libidinale*, Minuit, 1974.

¹⁴ Un extrait du texte est reproduit dans le programme polonais du spectacle.

l'embonpoint, du crâne dégarni à la crinière échevelée, de la jeunesse à la maturité, de la taille mannequin à la taille naine, du corps sexualisé au corps empêché, du corps rigidifié au corps ouvert, du corps surexcité au corps déprimé. La distribution se situe entre l'adhésion aveugle au canon contemporain et l'intrusion inquiétante de corps hors-normes. Warlikowski s'intéresse à la manière dont tout corps, si banal soit-il, peut être défiguré ou sublimé par l'idéologique et le libidinal, peut se rêver ou se cauchemarder, jusqu'à ce que le fantasme s'incarne parfois.

Cabaret des langues résolument babélique également : anglais (l'ouverture reprend le début de *Cabaret* – et déjà *I am a camera* – où les comédiens écorchent la prononciation de l'anglais), polonais (langue maternelle de la troupe qu'on entend pendant la majeure partie du spectacle), français (*Ça c'est Paris* de Jacqueline Bonbon, reprise de *Je t'aime, moi non plus* de Gainsbourg), allemand (wagnérien, chansonnier, nazifié), dialecte namibien (projection sur le panneau carrelé du lointain d'une vidéo issue de *Youtube* où une Namibienne et un Namibien expliquent le fonctionnement par « clics » consonantiques du KhoeKhoegowab), hébreu (tube « Halaila » de Yitzzy Waldner chanté en *playback* par Pépé avec un duo de *boys* en kipa qui fait le chœur)... Les micros HF, qui font entendre aussi le frottement des vêtements, amplifient cette expérience d'inquiétante étrangeté d'une autre langue ou d'une langue rendue autre par une prononciation qui lui est étrangère, jusqu'à s'excéder dans le cri. L'érotique de ce spectacle est peut-être tout autant dans ce rapport aux langues que dans le rapport aux corps. Là aussi, il s'agit de contrer la rigidification mais au sein des langues : leur automatisation en mots d'ordre et signifiants maîtres. Réinvestir autrement les langues suscite un plaisir oral communicatif : humour de la mauvaise prononciation, joie des chants dans une autre langue ou dans sa langue mais adressée à un public étranger, libération du cri contenu, mime jubilatoire du *playback*, claquements de langue des « clics »...

La deuxième partie – dont la fable et les dialogues suivent largement, avec des additions notables, le film de Mitchell – ouvre la palette des nouvelles souffrances psychiques engendrées par l'assemblage d'individus narcissiques et désœuvrés des années 2000, contrepoint à la fusion totalitaire des foules de la partie précédente. Severin (Magdalena Popławska) apprendra

l'« orgasme » à la sexologue Sofia (Maja Ostaszewska). Celle-ci apprendra en retour à Severin la « relation avec l'autre ». Toutes les deux éprouvent une scission de la libido qu'elles cherchent à réunifier : moins une « économie libidinale » (Lyotard) qu'une libido scindée par l'économique. Qu'est-ce que l'« orgasme » sans la « relation avec l'autre » ? Et inversement ? Comment parvenir à la jonction des deux, à cette belle figure qu'est le chiasme ? Les fiascos des diverses méthodes pour atteindre cette jonction s'enchaînent : consultation de James (ancien *escort* devenu maître-nageur, obsédé par son caméscope, interprété par Maciej Stuhr) et de Jamie (ancien acteur de série TV) avec la thérapeute du couple Sofia qui n'a jamais connu d'orgasme, duo de Sofia et de son mari Rob (Wojciech Kalarus) qui essayent vainement de « suivre les voies de l'amour » en touchant et en décrivant le corps de l'autre, scénario fantasmatique élaboré par Severin autour de l'acteur préféré de Sofia, Michael Fassbender, pour qu'elle tente d'atteindre l'orgasme, vibromasseur télécommandé en forme d'œuf que Sofia demande à Rob de déclencher selon ses envies mais qu'il égare... Les comédiens miment une masturbation frénétique en présence de l'autre, comme enfermés dans cette formule de Lacan : « Il n'y a pas de rapport sexuel. »¹⁵ Les duos ou duels qui se multiplient chorégraphient un rapport à l'autre à la recherche éperdue de ce rapport, une séparation dans la fusion et une fusion dans la séparation, point d'équilibre qui toujours fuit. Warlikowski ne montre pas, comme Mitchell, des scènes de sexe explicites mais il les traite par la métaphore du combat (tenues, protections, tatamis...) et la fusion de séquences disjointes dans le film (notamment la double quête d'orgasme avec Sofia/Jennifer d'un côté, James/Jamie, qui tentent d'immiscer Ceth – Bartosz Gelner – dans leur couple, de l'autre, tous les cinq sur des tatamis, avec des caméras qui les filment en plongée, le tout projeté au fond). Au début de la seconde partie, à l'avant-scène côté jardin, dans une étroite cabine transparente, Severin danse avec James qui la filme, faute d'être autorisé à la toucher : le contraste est d'autant plus saisissant que sa vidéo est également projetée en direct sur le fond de scène, l'image élargissant démesurément ce que la cabine contient. Si proches soit-on, impossible de ne pas médiatiser le (non-)rapport.

¹⁵ Sur cette formule, voir entre autres Jean-Luc NANCY, *L'« il y a » du rapport sexuel*, Galilée, 2001.

Danse au lieu du deuil

Mais même au bord de l'épuisement libidinal, les acteurs trouvent l'énergie d'une relance et d'une adresse. Dans le film de Mitchell, le « Shortbus » de Justin Vivian Bond comporte une salle de spectacle où s'enchaînent films et performances – du documentaire sur Gertrude Stein au numéro de *new burlesque* –, à peine entr'aperçus. Dans le cabaret varsovien, une véritable performance, *In The Shadow of No Towers*, les remplace et fait entendre la résonance du 11 septembre 2001 au sein de cette partie, qui était aussi très présente dans le film. Ainsi, face public au lointain, sur un canapé avec deux Mac posés sur une table basse, un homme (Claude Bardouil, chorégraphe du spectacle) et une femme (Malgorzata Hajewska-Krzysztofik), qui semblent jumeaux (crinière brune, lunettes noires, costumes noirs), tentent de faire un lien entre l'album *Kid A* du groupe Radiohead (sorti le 2 octobre 2000) et les événements du 11 septembre 2001. Leur démonstration n'a bien sûr aucune pertinence objective et historique. La pertinence se situe au niveau de l'intime. Comment une œuvre musicale permet-elle de survivre à un événement traumatique collectif sans en résorber la violence ? La violence de l'événement n'est pas dissipée mais transférée, réinvestie, dans des corps qui la dansent et la parlent jusqu'au bord de l'épuisement. La performance s'origine dans un travail de deuil.

Le plateau se fait lien de ce qui est sans liens, rapprochement de deux réalités dont on ne perçoit *a priori* aucun point commun. Mais il ne s'agit pas de la rencontre surréaliste entre un parapluie et une machine à coudre sur une table de dissection. Il y a ici la volonté de fonder une cohérence dans l'incohérence. Les deux performers élaborent une mise en intrigue du 11 septembre, relatent à leur façon, partageable et impartageable, l'événement. La liberté d'interprétation de Warlikowski par rapport aux textes hétérogènes qu'il monte n'est pas très différente. Peu importe sa validité du lien, puisque cela les aide à mettre en langage un trauma collectif dans ses résonances intimes. Leur intention n'est pas d'expliquer les causes et conséquences géopolitiques de l'attentat, ni même d'expliquer quoi que ce soit, mais de parler de cet attentat d'une autre manière que celle qui dominait jusqu'à présent, à savoir les images sans commentaires qui tournaient en

boucle dans les media : les avions percutant le World Trade Center. On passe ainsi de l'image à la musique, de la dimension minuscule du cadre télévisuel à deux corps qui dansent jusqu'à épuisement dans un cadre de scène. On dissocie l'événement de sa captation médiatique qui a fait que chacun d'entre nous a désormais ces images dans la tête, comme un réflexe pavlovien qui fait l'économie de toute pensée ou émotion complexes. Les titres (*Everything in Its Right Place*, *The National Anthem*, *How to Disappear Completely...*) et les paroles de chaque chanson ont leur importance : les deux performers insistent sciemment sur certaines d'entre elles, opèrent un travail citationnel, les sélectionnent.

L'effondrement des tours semble aussi indirectement évoqué par le flot de paillettes qui tombe des cintres sur le cercueil, par la fumée qui sort d'une machine fumigène de boîte de nuit et par la chorégraphie épuisée autour du canapé. L'image en boucle n'était pas moins imaginaire *in fine* dans sa prétention à désigner directement, en direct ou différé, le réel et dans son effet viral. Comme si les deux performers tentaient d'explorer ses conséquences sur l'inconscient, la manière dont un tel événement peut venir coloniser nos rêves. C'est un acte d'une liberté folle qui redonne du possible dans la répétition quotidienne préétablie et tautologique des images et des discours. Côté cour tous les autres comédiens les regardent dans l'immense canapé qui ornait déjà la première partie du spectacle. À la fin de la performance, le joint que propose Jacek Poniedzialek/Justin, désamorce l'investissement des deux danseurs à fonder sérieusement leur parallélisme. C'est dire qu'aucune position stable n'est donnée à occuper au spectateur qui oscille entre acquiescement et désintérêt, jubilation et ennui, tension et rêverie. C'est le risque inhérent à la forme cabaret que l'adresse directe au public ne prenne pas. Mais sans ce risque-là justement, il n'y a pas de véritable adresse, sauf à être reçue d'avance, toute tracée. Le silence dans lequel tombe l'adresse est parfois aussi parlant qu'une explosion de ferveur¹⁶.

¹⁶ Sur la performance autour de *Kid A* et du 11 septembre, voir Arnaud MAÏSETTI, « Pensées du théâtre de Warlikowski », *Incertains Regards*, n° 4, « Le théâtre pense, certes. Mais quoi ? Comment ? Et où ? », à paraître.

Quels rapports entre la première et la deuxième partie du spectacle ? D'un cabaret l'autre, du *Kit Kat Club* au *Shortbus*, passerait-on, selon la formule de Yannick Butel, de l'« ordre de Thanatos » au « désordre d'Éros »¹⁷ ? Précisons qu'il n'y a pas pure antithèse. Des échos discrets, se font entendre de l'un dans l'autre : le sida répond à la syphilis, la leçon de Khoekhoegowab reprend les « clics » du khoisane évoqués par Maximilien, les saillies homophobes reprennent les éructations antisémites, un zoo près de Brême dont les pingouins ne se reproduisent plus rappelle le zoo de Berlin bombardé, Pepe réapparaît et évoque même le souvenir de Jacqueline Bonbon, Jamie rêve d'un caniche, d'un Nain et de la crémation de James... Les deux parties sont fondées sur l'emprise de l'histoire (montée du nazisme, 11 septembre 2001) sur l'intime (fiascos sexuels divers, déchirements des couples). Les scènes y sont souvent dupliquées en direct par des prises de vue en plongée, projetées sur le mur de faïence du lointain, comme un « mouvement de fouilles et d'archéologie » (Yannick Butel). Ces plans en plongée évoquent aussi, surtout dans la première partie du spectacle, un regard totalitaire d'imposition, de surplomb inquiétant, une inquiétude diffuse qui plane au-dessus des corps. À Sally qui réalise son fantasme (devenir une actrice célèbre) se substitue la déréalisation de chacun dans son propre fantasme (la scène onirique, quasiment à la fin du spectacle, où les personnages relatent leur orgasme solitaire – Sofia les bras en croix, en l'air sur le panneau du fond, Jamie dans une baignoire posée à même le plateau... – environnés de projections d'ombres déliquescentes). Puis vient la toute fin, peut-être le point impossible de jonction, où la poursuite se réduit sur le visage de Jacek Poniedzialek/Justin jusqu'à son extinction, au son de quelques notes de piano de Bach. Est-ce suffisant pour reléguer la grosse cavalerie wagnérienne ? Wagner d'ailleurs n'est pas en soi néfaste, on en aura vu aussi un usage détourné par le catch, défouloir au lieu du cérémonial¹⁸. Sur

¹⁷ Yannick BUTEL, « Cabaret Varsovie, l'art de vivre », *L'Insensé*, 21 juillet 2013 [en ligne].

¹⁸ Sur le proto-nazisme de Wagner, voir le différend amical entre Philippe LACQUE-LABARTHE, *Musica ficta*, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1991, et Alain BADIOU, *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*, Nous, 2010. Sur la scission Nietzsche/Wagner, voir le spectacle de Jan Fabre, *Tragedy of a Friendship*, créé au Théâtre de la Ville en 2013 (et

les décombres des Twin Towers, on érige d'autres buildings. Varsovie rasée a été reconstruite. Un hangar désaffecté devient lieu de création. Nous sommes toujours plus ou moins consciemment en rapport avec des vestiges. Le deuxième cabaret est fragile, il pourrait se renverser dans la figure répressive du premier, si on n'y prend garde. À nous de savoir sur quel pied on veut danser, quelle langue, entre clics et clichés, on veut parler.